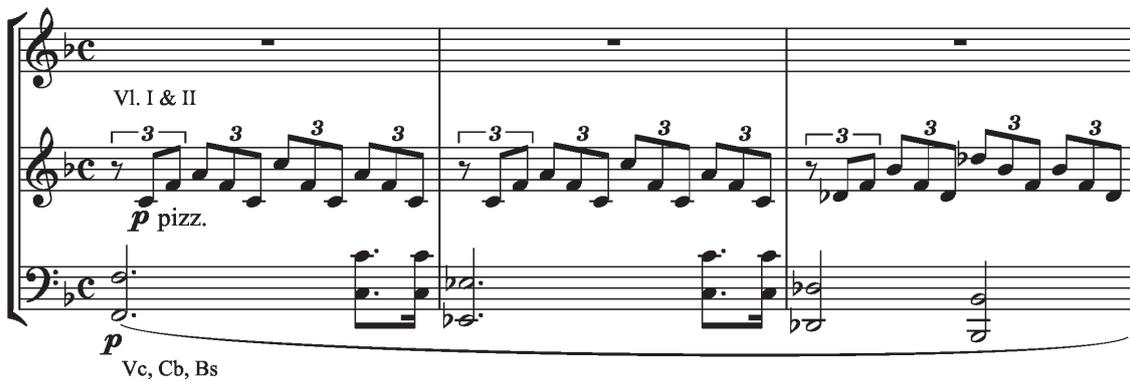


Di una ricorrente reminiscenza beethoveniana in Bellini

Giorgio Sanguinetti

Un ascoltatore attento, anche se non necessariamente un approfondito conoscitore del repertorio strumentale classico, non dovrebbe mancare di notare una notevole somiglianza del Coro di Guerrieri nel secondo atto di *Norma* con il primo movimento della Sonata per pianoforte op. 27 n. 2 di Beethoven, la cosiddetta ‘Sonata al chiaro di luna’. Le somiglianze sono fin troppo evidenti: entrambi i pezzi presentano una figura di accompagnamento in arpeggi di terzine; entrambi iniziano con un tetracordo discendente nel basso; in entrambi si trova una cadenza doppia nella quarta battuta; entrambi modulano nel tono del terzo grado maggiore nella nona battuta. Inoltre, le stesse melodie dei due brani presentano una certa affinità, data principalmente dal caratteristico ritmo puntato. Certo, la recente ricerca musicologica sui modelli o schemi compositivi – *Satzmodelle*, schemi galanti, modelli di partimento – ha cambiato il concetto stesso di *borrowing* o addirittura di plagio per la musica del Sette e del primo Ottocento, mostrando che molti di quei casi che potevano essere considerati plagii erano invece dovuti all’impiego di modelli compositivi preesistenti; tuttavia, qui troppi sono gli elementi in comune tra i due brani per lasciare adito a dubbi: ci troviamo in presenza di un caso evidente di intertestualità.

Meno sorprendenti, ma pur sempre significative, sono anche le differenze tra i due brani: la più ovvia è che la musica di Bellini inizia in modo maggiore, mentre quella di Beethoven in minore. Anche il piano tonale su ampia scala della Sonata op. 27 n. 2 è diverso da quello del Coro dei Guerrieri di *Norma*. A battuta 10 Beethoven muta in minore il III grado maggiore, come primo passo verso la tonicizzazione di Si minore/maggiore (tono della sottotonica), mentre Bellini sceglie di restare in uno spazio tonale che fluttua tra Fa maggiore/minore e La bemolle maggiore (il tono della medianta abbassata). Tuttavia, per quanto riguarda le prime nove battute, il percorso tonale è identico nei due brani come si può notare dal confronto tra gli esempi 1 a) e b).



VI. I & II

p pizz.

p

Vc, Cb, Bs

Es. 1a. VINCENZO BELLINI, *Norma*, atto II, Coro e Scena, bb. 1-9 dal numero di prova 20: riduzione su tre pentagrammi dalla partitura orchestrale Ricordi P.R. 1385.¹

Es. 1b. LUDWIG VAN BEETHOVEN, Sonata op. 27 n. 2, primo movimento, bb. 1-5, con annotazioni analitiche.

¹ Nella riduzione Ricordi il titolo è «Coro, e Sortita d'Oroveso».

La circostanza che Bellini nella sua opera più famosa abbia fatto ricorso a una evidente allusione a una sonata per pianoforte composta trent'anni prima da un compositore tedesco è già di per sé interessante. Ancora di più lo è il fatto che Bellini abbia usato la musica del 'chiaro di luna' non meno di tre volte: nel 1828 per la versione riveduta per Genova di *Bianca e Gernando* (ritornata per l'occasione al nome originario di *Bianca e Fernando*), nel 1829 per *Zaira*, e finalmente nel 1831 per *Norma*. La musica del 'chiaro di luna' belliniana è quindi un caso interessante di intertestualità che diventa un autoimprestito, o *self-borrowing*, multiplo.

Il caso non passò inosservato. A quanto sembra, il primo a farlo notare per iscritto è stato nel 1842 Alberto Mazzucato, in un articolo sulla «Gazzetta musicale di Milano» che accompagnava la prima edizione italiana della Sonata op. 27 n. 2:

Ne piace chiudere questo cenno col notare che anche un nostro grande compositore italiano sentì certamente al pari di noi le bellezze di questo componimento. Egli è Bellini, il quale non credette umiliare se stesso commettendo per lo appunto un non lieve plagio. Il noto coro in fa della sua opera *Bianca e Fernando*, riportato poi nel secondo atto della *Norma*, non è esso, pel tratto di molte misure, copiato a puntino dal primo tempo di questa Fantasia?²

Dopo Mazzucato, molti altri studiosi hanno scritto di questo «non lieve plagio»: tra loro, Michele Scherillo (1882), Francesco Pastura (1959), Guglielmo Barblan (1972), Charlotte Greenspan (1977), Maria Rosaria Adamo e Friedrich Lippmann (1981), Giampiero Tintori (1983), David Kimbell (1998) e Mary Ann Smart (2000).³ I due autori più recenti, Kimbell e Smart, hanno commentato l'autoimprestito *Bianca e Fernando - Zaira - Norma* senza però menzionare l'origine beethoveniana. Inoltre, la maggior parte degli studiosi concorda sul fatto che il coro è passato attraverso le tre opere quasi senza modifiche tranne che per insignificanti dettagli; solo Greenspan ha analizzato le varianti con maggior profondità, come vedremo tra poco.

Il coro belliniano e la sua origine beethoveniana sollevano una serie di domande, quali:

- 1) dove e in quale circostanza Bellini fece conoscenza con l'op. 27 n. 2?
- 2) il fatto che Bellini abbia ambientato i cori di *Bianca e Fernando* e di *Norma* in un contesto notturno ha qualcosa a che vedere con il soprannome (notoriamente spurio) di 'Sonata al chiaro di luna' dell' op. 27 n. 2?
- 3) Che cosa ha preso Bellini dal modello originale di Beethoven, e cosa ha cambiato?
- 4) qual è l'organizzazione interna del coro, e se (e come) influenza la musica che vi sta intorno?

² ALBERTO MAZZUCATO, *Suonata quasi fantasia in do diesis minore, di Beethoven* [sic], «Gazzetta Musicale di Milano», I (6 marzo 1842), p. 37.

³ Cfr. MICHELE SCHERILLO, *Vincenzo Bellini. Note aneddotiche e critiche*, Ancona, Morelli, 1882, p. 97; FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, pp. 133-134; GUGLIELMO BARBLAN, *Beethoven in Lombardia nell'Ottocento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», VI, 1, 1972, pp. 3-63; CHARLOTTE GREENSPAN, *The Operas of Vincenzo Bellini*, Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 1977, pp. 267-272; MARIA ROSARIA ADAMO, FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981, p. 173 (nota 454); pp. 453-454; GIAMPIERO TINTORI, *Bellini*, Milano, Rusconi, 1983; DAVID KIMBELL, *Vincenzo Bellini: Norma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 120; MARY ANN SMART, *In Praise of Convention: Formula and Experiment in Bellini's Self-borrowings*, «Journal of the American Musicological Society», LXIII, 1, 2000, pp. 25-68: 37.

Di seguito, cercherò di rispondere per quanto possibile a queste domande.

1. La Sonata op. 27 n. 2 fu pubblicata per la prima volta da Giovanni Cappi a Vienna nel 1802, e successivamente da una serie di altri editori tedeschi, francesi e inglesi durante la vita di Beethoven. Come già accennavo, la prima edizione italiana uscì come supplemento della «Gazzetta musicale di Milano» nel 1842, cioè sette anni dopo la morte del compositore. Un catalogo della biblioteca del Conservatorio di Napoli compilato da Francesco Florimo e Francesco Rondinella nel 1836 elenca un esemplare della *Collection complète des Œuvres de Beethoven* edita da Brandus a Parigi, i cui volumi 10 e 11 includono le sonate per pianoforte, ma a quanto sembra questi volumi furono pubblicati nel 1829, cioè un anno dopo la revisione di *Bianca e Fernando*.⁴ Ovviamente Bellini potrebbe aver ascoltato la Sonata eseguita in circoli privati napoletani, ma è significativo che la musica del ‘chiaro di luna’ non compaia nella prima versione napoletana di *Bianca e Gernando*, ma solo nella seconda (*Bianca e Fernando*), scritta dopo il trasferimento a Milano. È quindi verosimile che l’incontro tra Bellini e la Sonata beethoveniana sia avvenuto proprio a Milano.

Dopo il suo arrivo a Milano, il 12 aprile 1827, Bellini fece conoscenza con la famiglia Pollini, un’anziana coppia senza figli che praticamente adottò il giovane compositore proveniente da Napoli, subito dopo il suo arrivo. Francesco Pollini (1762- 1846) nacque a Lubiana e si trasferì a Milano nel 1793 dove studiò con Niccolò Zingarelli; precedentemente, tra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta del Settecento, era stato allievo di Mozart a Vienna. A Milano, Pollini divenne un ricercato concertista e docente di pianoforte, autore di un celebre *Metodo pel Clavicembalo* (Ricordi, 1812) adottato come libro di testo dal Conservatorio di Milano, nonché chimico-commerciante dell’acqua polliniana, un prodigioso decotto antisifilitico inventato dal di lui padre Giovanni Grisostomo Pollini.⁵

A Milano Bellini faceva visita ai Pollini quasi quotidianamente, in particolare nei mesi invernali tra la fine del 1827 e l’inizio del 1828. In una lettera a Florimo datata 12 gennaio 1828, un Bellini di malumore scrive:

La seccatura, che pruovo nel passare il tempo te l’ho detto nell’altra mia; il teatro istesso mi secca, e non poco: opere vecchie, male eseguite: un caldo nei palchi che si muore a cagione che tutto il teatro è pieno di stufe, e quel sortire de’ palchi è un morire, perché si trovano i corridoi freddi; ed è un rischio continuo, per raffreddarsi; e per tutto ciò vedo poco l’unico divertimento che potea divagarmi, ed in cambio passo più ore insieme a Pollini, ove si canta e si suona fra di noi soli: se io avessi trovato persona che veniva in Napoli per ritornare dopo un mese, ti giuro che sarei venuto [...].⁶

⁴ Cfr. RENATO DI BENEDETTO, *Beethoven a Napoli nell’Ottocento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», v, 1, pp. 3-21 (I parte); v, 2, pp. 201-241 (II parte). Si veda anche AARON SINGER ALLEN, *Beethoven’s Music in Nineteenth-century Italy: a Critical Review of Its Reception through the Early 1860s*, Ph.D. diss., Harvard University, 2006.

⁵ Sulla biografia di Francesco Pollini si veda il saggio di LEONARDO MIUCCI, *Francesco Pollini (1762-1846): aggiornamenti biografici e nuovi documenti*, «Fonti Musicali Italiane», XXI, 2016, pp. 165-186.

⁶ Lettera di Vincenzo Bellini a Francesco Florimo del 12 gennaio 1828, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, p. 86.

Il giorno seguente, 13 di gennaio, Bellini ricevette la visita dell'impresario Bartolomeo Merelli, che gli commissionò un'opera per l'inaugurazione del nuovo Teatro Carlo Felice di Genova. Bellini scelse di presentare una versione revisionata di *Bianca e Gerlando*, messa in scena al San Carlo di Napoli nel 1826.

È dunque possibile che Bellini sia entrato in contatto con l'op. 27 n. 2 durante le frequenti riunioni musicali a casa Pollini, dove potrebbe aver ascoltato e forse eseguito questa sonata,⁷ dunque prima della composizione del Coro dei Cavalieri che precede la Scena e Aria di Fernando nella versione riveduta di *Bianca e Fernando*. Forse Bellini venne attratto da questa musica perché in essa potrebbe aver trovato le stesse tecniche compositive che gli erano state insegnate a Napoli. Il primo movimento dell'op. 27 n. 2 presenta infatti una insolita densità di formule. Le prime quattro battute d'introduzione, prima dell'entrata della melodia, sono basate su una romanesca 'à la Sammartini' e si concludono con un'arcaica cadenza doppia con l'anticipazione della settima.⁸ Un'altra cadenza doppia, espansa a due battute tramite una doppia figura di nota di volta al basso, appare alle battute 39-40, e altre formule, come cadenze composte e lo schema *le-sol-fi-sol*, sono frequenti in tutto il brano.⁹

2. I tre cori, pur avendo testi differenti, hanno in comune l'ambientazione. I libretti riportano queste indicazioni sceniche: «Luoghi remoti» (*Bianca e Fernando*), «Luogo remoto presso il quartiere assegnato ai Cavalieri francesi» (*Zaira*), e «Luogo solitario presso il bosco dei Druidi cinto da burroni e da caverne. In fondo un lago attraversato da un ponte di pietra» (*Norma*). L'autore dei tre testi è sempre Felice Romani: infatti le scene da 7 a 10 di *Bianca e Fernando* sono state da lui aggiunte al libretto napoletano di Domenico Gilardoni. Il tempo dell'azione, per come si può desumere dal contesto del libretto, è notte per *Bianca e Fernando*, non specificato in *Zaira*, e ancora notte in *Norma*. È interessante notare che ogni volta Romani è sempre più preciso nelle sue indicazioni di scena: si inizia con un generico «Luoghi remoti» in *Bianca e Fernando*, per specificare in *Zaira* che questo luogo è vicino agli accampamenti dei cavalieri francesi, e infine in *Norma* Romani aggiunge alcuni dettagli tipicamente

⁷ La prima esecuzione documentata della Sonata op. 27 n. 2 a Milano avvenne in forma privata a casa della baronessa Ertmann alla presenza di Mendelssohn nel 1831. Cfr. AARON SINGER ALLEN, *Beethoven's Music* cit., p. 106. È peraltro verosimile che Pollini possedesse una o più edizioni tedesche delle sonate di Beethoven.

⁸ La versione 'à la Sammartini' della romanesca presenta un accordo di 2/4/6 sul secondo stadio dello schema: si veda a proposito ROBERT GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, New York, Oxford University Press 2007, p. 43 (trad. it. *La musica nello stile galante*, Roma, Astrolabio, 2017, p. 64). Le cadenze doppie con l'anticipazione della legatura di settima vengono descritte da Francesco Gasparini col nome di cadenze composte maggiori: cfr. FRANCESCO GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venezia, s.e., 1708 (ed. anastatica New York, Broude Brothers, 1967), pp. 46-47.

⁹ Il *le-sol-fi-sol* è uno schema identificato da Vasili Byros in cui il basso oscilla intorno al quinto grado, toccando i due gradi adiacenti alterati cromaticamente: sesto grado abbassato e quarto grado innalzato. Nella sua tesi di dottorato (*Foundations of Tonality as Situated Cognition, 1730-1830: An Enquiry into the Culture and Cognition of Eighteenth-Century Tonality with Beethoven's Eroica Symphony as a Case Study*, Yale University, 2009), Byros attribuisce a questo schema la valenza di *topos* e ne studia la funzione all'interno della Sinfonia 'Eroica' di Beethoven. Si veda anche, dello stesso autore: *Meyer's Anvil: Revisiting the Schema Concept*, «Music Analysis», xxxi, 3, pp. 273-346 e *Topics and Harmonic Schemata: A case from Beethoven*, in *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. by Danuta Mirka, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 381-414.

romantici, come quello del lago attraversato dal ponte di pietra. La notte, la lontananza e il lago sono i contrassegni del mito della Sonata 'Al chiaro di luna', probabilmente il più malfamato tra i titoli apocrifi di Beethoven almeno da quando nel 1855 Wilhelm von Lenz accusò Ludwig Rellstab di averlo inventato di sana pianta vent'anni prima. Tuttavia, recentemente – e inaspettatamente – Sarah Clemmens Waltz ha sostenuto con ampiezza di argomentazioni che l'immagine del 'chiaro di luna' non sia così campata per aria come si è sempre pensato, ma che abbia avuto origine durante la vita di Beethoven, il quale ne era presumibilmente a conoscenza, senza mai averla ripudiata; ed è basata su *topoi* musicali che avevano un preesistente collegamento con l'idea della notte e del paesaggio illuminato dalla luna: Waltz chiama questa rete di collegamenti «moonlight convention».¹⁰ Romani e Bellini nell'ambientazione dei cori sembrano sempre più consapevoli delle implicazioni lunari, specialmente in *Norma*, dove il collegamento con il tema lunare è esplicito ed evidente già nella Cavatina di Norma, «Casta Diva».

3. La relazione tra i tre cori belliniani e il modello beethoveniano è stata analizzata con una certa attenzione da Charlotte Greenspan nella sua tesi di dottorato *The Operas of Vincenzo Bellini*. Così Greenspan commenta le trasformazioni apportate da Bellini al modello beethoveniano: «The changes are exactly what we might expect. For one thing the harmony is milder and smoother; Beethoven's Neapolitan sixth chord in the third measure is replaced by a much paler subdominant».¹¹ Greenspan a ragione punta il dito sulla sostituzione dell'armonia napoletana a battuta 3 dell'originale beethoveniano con una «pallida sottodominante». Eppure la sonorità napoletana appare, con grande efficacia, nell'ultimo movimento della battuta in questione nello spartito oblungo pubblicato da Giovanni Ricordi in fascicoli staccati subito dopo la prima rappresentazione a Genova,¹² e fedelmente riportata a p. 240 del molto più tardo spartito Ricordi (numero di lastra 108911) di *Bianca e Fernando* (es. 2).

¹⁰ SARAH CLEMMENS WALTZ, *In Defense of Moonlight*, «Beethoven Forum», XIV, 1, 2007, pp. 1-43; per la definizione di «moonlight convention» si vedano in particolare le pp. 10-18.

¹¹ CHARLOTTE GREENSPAN, *The Operas of Vincenzo Bellini* cit., pp. 267-269.

¹² *Coro, Scena ed Aria «All'udir del padre afflitto» nell'opera Bianca e Fernando del Sr. Maes. Bellini eseguita all'apertura del nuovo teatro di Genova dal Sr. G. David*, Milano, Gio. Ricordi, n. ed. 3577 [s.d., ma 1828]. Ringrazio Licia Sirch per avermi fornito l'indicazione dell'anno di pubblicazione.



ES. 2. VINCENZO BELLINI, *Bianca e Fernando*, atto II, Coro, Scena ed Aria «All'udir del padre afflito», introduzione orchestrale, bb. 1-5.

Anche se l'autenticità della variante proposta dallo spartito Ricordi resta dubbia (la situazione delle fonti di *Bianca e Fernando* è a dir poco incerta, e sarà necessario attendere l'edizione critica per chiarire l'autorevolezza di questa versione), per quale ragione Bellini avrebbe eliminato, nelle versioni successive, questo dettaglio così prezioso? Secondo Mary Ann Smart, Bellini si sarebbe sforzato di nascondere i riciclaggi al pubblico e alla critica, essendo egli «careful never to reuse numbers from his successes, which would have been remembered by audiences».¹³ È certamente possibile che Bellini abbia rimosso la sonorità napoletana per minimizzare il rischio di un'accusa di plagio; ma poi, nel passaggio da *Bianca e Fernando* a *Zaira* e da questa a *Norma*, ha aggiunto ulteriori dettagli che non erano presenti nell'originale di Beethoven, ma che tuttavia sono parte integrante del contenuto tematico-motivico del movimento di sonata. Il dettaglio più importante aggiunto da Bellini è il ritmo puntato intercalato tra le note del tetracordo discendente al basso: questo gesto ritmico non compare nelle prime quattro battute di Beethoven (e neppure in *Bianca e Zaira*) ma è identico al levare della melodia sull'ultimo movimento della quinta battuta della Sonata e nei passaggi paralleli. In Bellini questo gesto ha anche la funzione di anticipare il passaggio imitativo nella terza parte del coro, «la grand'opra a consumar».

Altre, più sottili trasformazioni avvengono nelle voci interne e nell'armonia. Greenspan ha sottolineato che i cambi di posizione delle terzine arpeggiate nella parte dei primi e secondi violini producono un movimento quasi melodico, assente in Beethoven.¹⁴ Un altro interessante mutamento porta alla modulazione al III grado abbassato (La bemolle maggiore) a battuta 7. Beethoven utilizza una semplice triade sul II grado come armonia di pre-dominante verso il V di Mi maggiore (esempio 3).

¹³ MARY ANN SMART, *In Praise of Convention* cit., p. 32.

¹⁴ Cfr. CHARLOTTE GREENSPAN, *The Operas of Vincenzo Bellini* cit., p. 269. In realtà lo stesso movimento melodico di terza ascendente e discendente compare in Beethoven nel basso alle bb. 16-17, per poi assumere un non trascurabile rilievo motivico nel seguito del movimento: si veda la mano destra alle bb. 30 e 31, dove dalla figura emerge quasi un significato di sospiro. Un'altra similitudine riguarda la figura discendente di quinta in ritmo puntato che si trova in Bellini tra le bb. 8 e 9, ed è palesemente una diminuzione con note di passaggio del salto di quinta discendente *si-mi* tra le bb. 8 e 9 di Beethoven. Ringrazio Fabrizio Della Seta per avermi segnalato queste ulteriori conferme di una rete di rimandi tra Beethoven e Bellini.

Es. 3. LUDWIG VAN BEETHOVEN, Sonata op. 27 n. 2, primo movimento, bb. 7-9.

Nello stesso passaggio, e solo in *Norma*, Bellini sostituisce la triade minore con un accordo di settima diminuita di sensibile in terzo rivolto (fa bemolle-sol-si bemolle-re bemolle). Quest'accordo permette una transizione molto morbida verso la quarta e sesta cadenzale sulla dominante di La bemolle maggiore: tutte le quattro voci, a eccezione di una (il si bemolle che scende al la bemolle) muovono sul successivo accordo per semitono, e il basso procede dal sesto al quinto grado nel basso passando attraverso il sesto grado abbassato, creando così un movimento ⑥ - ♭⑥ - ⑤, che costituisce un movimento particolarmente apprezzato dagli operisti italiani dell'Ottocento (es. 4).¹⁵ Le altre versioni del coro prima di *Norma* fanno uso invece di una triade in primo rivolto sul secondo grado armonico.

Es. 4. VINCENZO BELLINI, *Norma*, atto II, Coro e Scena, bb. 7-9 dal numero di prova 20, con annotazioni analitiche.

4. Come ci si può immaginare, l'organizzazione formale e tonale dei tre cori belliniani è molto diversa da quella del movimento di Beethoven. Secondo Greenspan, «Bellini plays with major-minor deflections in the tonic chord (which Beethoven does not do) and follows Beethoven in the simple move from minor to the relative major; but changing this relative major into a minor chord (Beethoven, m. 10) goes beyond Bellini's active harmonic vocabulary. Indeed, Bellini does not establish any key areas outside of F major/minor and A♭ major».¹⁶

Bellini in effetti non sembra essere interessato a creare un percorso tonale su ampia scala come fa Beethoven, e sembra accontentarsi di esplorare le oscillazioni armoniche tra le due aree tonali a distanza di terza minore di Fa maggiore/minore e La bemolle maggiore. Ma l'in-

¹⁵ Seguendo la prassi inaugurata da Gjerdingen (cfr. sopra, nota 8), indico con i numeri arabi inscritti in un circolo i gradi melodici del basso, cioè le note che realmente risuonano nel basso, mentre riservo i numeri romani per i gradi armonici, cioè per indicare le fondamentali degli accordi.

¹⁶ CHARLOTTE GREENSPAN, *The Operas of Vincenzo Bellini* cit., p. 269.

teresse e il fascino di questa musica risiedono precisamente nel tipo di commistione modale che egli impiega. La principale differenza tra la musica di Beethoven e quella di Bellini è che la prima è in minore, la seconda in maggiore; eppure entrambe usano lo stesso tetracordo nel basso, e quasi le stesse armonie. Questo vuol dire che il ‘maggiore’ di Bellini non è propriamente un modo maggiore, ma piuttosto un ibrido tra maggiore e minore: più precisamente, un modo maggiore con una sottodominante minore. Questo modo fu chiamato da Abramo Basevi ‘modo medio’ nel suo trattato *Introduzione a un nuovo sistema d’armonia* (1862). In questo scritto Basevi teorizza che la tonalità è definita dalle due cadenze autentica e plagale, e che esistono solo tre possibili combinazioni di qualità modale degli accordi sui gradi della tonica, dominante e sottodominante. La combinazione dei modi maggiore o minore delle triadi su questi gradi definiscono i modi maggiore (tonica maggiore, dominante maggiore, sottodominante maggiore), minore (tonica minore, dominante maggiore, sottodominante minore) e medio (tonica maggiore, dominante maggiore, sottodominante minore). Il terzo modo è quello proprio dell’era più moderna del sistema tonale, in cui la percezione domina sopra la sensazione.¹⁷

In tutti i tre cori il percorso tonale e le idee melodiche dividono le due quartine di ottolari in tre parti: una prima parte, preceduta da un’ampia introduzione orchestrale, nel modo medio di Fa maggiore/minore con frequenti oscillazioni verso La bemolle maggiore; una seconda parte saldamente in La bemolle maggiore, e una terza parte in un immacolato Fa maggiore con solo alcune tracce di Re minore. La tavola 1 permette di seguire l’articolazione formale su larga scala del Coro di *Norma*, con l’avvertenza che con ‘preludio’ intendo il preludio strumentale non correlato tematicamente al coro, e con ‘introduzione orchestrale’ intendo l’inizio della musica ‘notturna’ (numero di prova 20 dello spartito Ricordi 41684).

sezione	preludio	introduzione orchestrale	A	B	A’ più Coda
battute	I-X	1-17	17-29	29-45	45-81
tonalità	Fa maggiore	Fa <i>modo medio</i>	Fa <i>modo medio</i>	La bemolle maggiore	Fa maggiore

Tavola 1. VINCENZO BELLINI, *Norma*, atto II, Coro e Scena, schema formale delle battute 1-91.

La maggior parte dei commentatori tacitamente concorda sul fatto che la musica ‘notturna’ sia passata da un’opera all’altra senza cambiamenti al suo interno. Giampiero Tintori ha scritto che «In questo periodo [1828] Bellini doveva essere suggestionato dal grande di Bonn, se nella *Bianca*, oltre a questo, appare un altro ben più evidente spunto beethoveniano, in quel coro di Cavalieri che passerà nella *Zaira* per approdare definitivamente in *Norma*, e che appare ispirato alla Sonata op. 27, n. 2 (Al chiaro di luna)».¹⁸ Greenspan non esita a scrivere che «With regard to the three related choruses [...] it would seem that he transferred this piece from one opera to another merely to save himself the trouble of composing a new

¹⁷ Su Basevi teorico dell’armonia si vedano ANDREA CHEGAI, *Sui progressi della percezione. Abramo Basevi e i fondamenti psicologici dell’armonia*, «Acta Musicologica», LXXII, 2, 2000, pp. 121-143; e GIORGIO SANGUINETTI, ‘La vera analisi delle melodie’: la teoria ‘meloarmonica’ di Abramo Basevi, in *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2001, pp. 261-285.

¹⁸ GIAMPIERO TINTORI, *Bellini* cit., p. 77.

chorus»,¹⁹ e che «When the chorus is moved to *Norma* the revisions are limited almost exclusively to the orchestral section preceding the entrance of the chorus».²⁰

In effetti, i tre cori differiscono per alcuni dettagli, ma la loro organizzazione su ampia scala è la stessa. Ciò che cambia è il modo in cui i cori influenzano (o non influenzano) il contesto in cui sono inseriti. In *Bianca* il Coro fa parte di un numero denominato nello spartito Ricordi «Coro, Scena ed Aria»: la Scena precede un'aria in tre movimenti di Fernando in Si bemolle maggiore. In *Zaira* il Coro è seguito dalla Scena e Rondò di Nerestano in Re maggiore.²¹ In nessun caso la musica che segue il Coro è in qualche modo correlata, tonalmente o melodicamente, a esso. In *Norma* il Coro fa parte di un'unità più ampia chiamata «Coro e Scena» (nella riduzione Ricordi: «Coro, e Sortita d'Oroveso»).

Dal punto di vista formale, il dialogo tra Oroveso e i guerrieri, che si sviluppa per la maggior parte come un recitativo, suddivide il numero in due parti: la prima (Allegro maestoso) più contemplativa, la seconda (Andante sostenuto) più risoluta. Nella seconda parte, e nonostante il tempo più moderato, la situazione drammatica (il discorso di Oroveso ai guerrieri è di incitamento) e tratti stilistici (il segnale guerresco dei corni all'inizio, e la connotazione «con ferocia» dell'attacco di Oroveso) conferiscono a questa seconda parte tratti di cabaletta, anche se di cabaletta vera e propria non è il caso di parlare.

A differenza di quanto avviene nelle altre due opere, il numero di cui il Coro fa parte mostra una notevole unità tonale: tutti i tre movimenti sono infatti nella stessa tonalità di Fa maggiore e sono inseriti in un contesto più ampio, i cui rapporti tonali si articolano per triadi aventi in comune il Do: il Duetto Norma-Adalgisa che precede il Coro si chiude in Fa maggiore, la stessa tonalità in cui si apre il Coro e Scena; segue il recitativo di Norma «Ei tornerà», in Do maggiore, seguito dal coro «Guerra! Guerra!» in La minore; in Do maggiore è anche l'inizio della scena e duetto Norma e Pollione, «Né compi il rito, Norma?», mentre l'inizio del cantabile del duetto «In mia man alfin tu sei» è nuovamente in Fa maggiore, e la cabaletta «Già mi pasco ne' tuoi sguardi» è in La bemolle maggiore (queste sezioni fanno parte dell'unità più ampia del Finale ultimo). Questa costellazione tonale è unificata dalla presenza del Do come nota comune, e costituisce un tipo di logica tonale caratteristica dell'opera italiana dell'Ottocento.²² L'aspetto più interessante è però che la musica 'notturna' tracima dai confini del Coro stesso e imprime il suo carattere sull'intero numero.

Il coro dei guerrieri interrompe la quasi-cabaletta di Oroveso dopo la seconda frase, riproponendo la seconda frase di quattro battute che apre la seconda parte del coro, trasportata

¹⁹ CHARLOTTE GREENSPAN, *The Operas of Vincenzo Bellini* cit., p. 269.

²⁰ *Ivi*, p. 271

²¹ Nella partitura autografa (Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica "S. Pietro a Majella, 15.6.5-6, consultabile a <http://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?instance=magindice&case=&id=oi-ai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CM-SM%5C%5C0143947&qt=Bellini+Zaira>), il Coro reca il n. 9 (vol. 2, p. nn. [63]), ma la numerazione non sembra di mano di Bellini, la Scena e Rondò, di cui sono presenti due stesure, il n. 10, numero scritto da Bellini all'inizio del Rondò (vol. 2, p. nn. [83]). Quasi certamente Bellini aggiunse il Coro al Rondò composto in precedenza, considerandolo parte dello stesso numero.

²² Cfr. WILLIAM ROTHSTEIN, *Common-tone Tonality in Italian Romantic Opera: an Introduction*, «Music Theory Online», XIV, 1, 2008; ID., *Tonal Structures in Bellini*, «Journal of Music Theory», LXVI, 2, 2012, pp. 225-283.

in Fa maggiore. Dopo l'interruzione, Orovoso termina la sua parte con le restanti due frasi, e poi il coro, raggiunto da Orovoso, ripete alla lettera le battute da 61 a 80 della sezione corale. Questa è la sezione in cui i guerrieri proclamano orgogliosamente la loro volontà di apprestarsi «la grand'opera a consumar»: auspicano cioè di dare inizio alla ribellione contro il dominio romano. Ma, prima di fare questo, devono aspettare «in silenzio»: e con questo minaccioso silenzio il numero termina, preparando perfettamente l'inizio del Finale ultimo, in cui si consumerà la tragedia di Norma.

Per quanto riguarda le intenzioni dell'autore, com'è noto Bellini considerava il riciclo di materiali provenienti da sue opere come una procedura perfettamente legittima, tuttavia, prudentemente, cercava di renderlo il meno possibile evidente al pubblico e alla critica per evitare quelle accuse di plagio che ne sarebbero inevitabilmente seguite, in un'epoca di crescente idealizzazione dell'originalità.²³ Il riciclo di materiali era lecito, e quasi doveroso, nel caso di pezzi o numeri di particolare efficacia che si trovavano in origine in opere che per varie ragioni avevano avuto una circolazione limitata. Dopo la prima di *Bianca e Fernando* – una di queste opere – scrive Bellini all'amico conte Gaetano Melzi (9 aprile 1828) che «piacciono, nel p[ri]mo atto tre cavatine ed il largo del finale. Nel 2° quasi tutti i pezzi, ma il particolare il duetto tra David e la Tosi, un coro di Congiurati in uno alla scena di David, un terzetto tra David Tosi e Rossi, e la scena della Tosi che la dice benissimo, essendo scritta nel suo genere spianato ed in una bella situazione».²⁴ Tre giorni dopo scrive a Florimo: «dopo è piaciuto e molto applaudito il coro de' Congiurati».²⁵ Ma la ricollocazione del coro da un'opera all'altra non fu priva di conseguenze, e in *Norma* Bellini riuscì finalmente a situare la musica del 'chiaro di luna' nel suo contesto ideale, nel quale potesse finalmente sviluppare appieno il suo potenziale drammatico.

ABSTRACT - For the revision of *Bianca e Gernando*, entitled *Bianca e Fernando* (1828), Vincenzo Bellini composed a new chorus in which he quotes almost literally the first movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 27, N. 2, "Moonlight". Later, he would reuse the same music in *Zaira* (1829) and in *Norma* (1831). In this Sonata Bellini found a brilliant and modern usage of the same compositional techniques he was taught in Naples, but his reworking of Beethoven's music is highly personal. He was also probably influenced by the so-called 'moonlight convention' that was spreading in Europe's musical world.

²³ Cfr. MARY ANN SMART, *In Praise of Convention* cit., p. 32.

²⁴ Lettera di Vincenzo Bellini a Gaetano Melzi del 9 aprile 1828, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 116.

²⁵ Lettera di Vincenzo Bellini a Francesco Florimo del 12 gennaio 1828, *ivi*, p. 86.