

## Gli 'studi giornalieri' di Bellini «sviluppati con effetto» nei *Puritani*

Candida Billie Mantica

In una delle scene più celebri di *Casta Diva* (1935), film di Carmine Gallone che presenta il primo ritratto cinematografico del compositore catanese, un giovanissimo Bellini (Sandro Palmieri) prova a disegnare ai suoi compagni di conservatorio gli occhi di Maddalena Fumaroli (Martha Eggerth), che si rammarica di non saper descrivere loro. Colto da un impulso creativo madrigalistico-romantico, annerisce gli occhi appena delineati e vi aggiunge un taglio addizionale, avviando così l'ideazione del tema di «Casta Diva, che inargentì». Dopo averlo portato a termine, Bellini dona a Maddalena quel che ne definisce il «ritratto musicale», di cui non tiene per sé alcuna copia. Maddalena lo intona quindi a prima vista con il sostegno orchestrale dei compagni di Bellini riunitisi nel suo giardino. Si noti che sia l'orchestrazione sia il testo verbale, «Occhi puri, che incantate», sono diversi da quelli effettivamente presenti in *Norma*. Anni dopo, giunta la voce del fiasco della nuova opera di Bellini (*Norma*, appunto), che si dice possa essere salvata solamente dall'introduzione di «un'aria sentimentale», Maddalena parte per Milano per rimettere il manoscritto di «Occhi puri» nelle mani di Giuditta Pasta (Bruna Dragoni). All'oscuro dell'ignaro compositore, il «ritratto musicale» di Maddalena viene dunque interpolato nell'opera, con i versi di Felice Romani, decretandone il trionfo.<sup>1</sup>

L'aggiunta discrezionale di «Casta Diva» senza il coinvolgimento dell'autore presuppone non poche – palesi dalla prospettiva di uno specialista – 'anomalie demiurgiche': non tiene in considerazione la forma dell'intera cavatina di *Norma*, di cui «Casta Diva» non costituisce che il cantabile; sottovaluta l'importanza della coerenza tra la musica preesistente e il contesto drammatico in cui viene inserita, nonché del rapporto tra la linea melodica e il testo verbale; trascura infine di dar conto dell'orchestrazione, non prevista nel manoscritto di Maddalena, che reca solamente la parte vocale e un accompagnamento pianistico. Come la maggior parte dei *biopics* legati al mondo dell'opera o della musica d'arte girati in quegli anni, *Casta Diva* non ha alcuna pretesa di veridicità, né la si potrebbe pretendere per dettagli tecnici, ma va osservato nel contesto del periodo storico in cui fu prodotto.<sup>2</sup> Tralasciandone le

---

<sup>1</sup> Il presente contributo prende le mosse da una precedente ricerca dell'autrice, confluita in CANDIDA BILLIE MANTICA, *Gli 'studi giornalieri' di Vincenzo Bellini. Indagine filologica dei manoscritti conservati presso il Museo Civico Belliniano di Catania*, tesi di laurea specialistica in Musicologia, Università di Pavia, a.a. 2006-2007, cui si rimanda per la trascrizione di tutti i cosiddetti 'studi giornalieri' parigini di Bellini conservati nel Museo civico belliniano di Catania. Un ringraziamento particolare va a Fabrizio Della Seta per aver affidato a chi scrive questo lavoro, in veste di relatore, e per averne poi pazientemente seguiti gli sviluppi fino alla stesura di questo saggio, che molto deve ai suoi preziosi consigli. Si ringraziano inoltre Marco Cosci, per aver letto innumerevoli versioni di questo testo, e il revisore anonimo, per gli utili suggerimenti.

<sup>2</sup> Per una discussione delle celebrazioni del centenario della morte di Bellini promosse dal regime fascista con fini propagandistici e della ricezione di Bellini coeva, si veda DARIO MIOZZI, *Le celebrazioni belliniane del 1935: un modello di strategia culturale del fascismo*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario dalla nascita*, Atti del convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olshki, 2004, pp. 633-677.

licenze a dir poco fantasiose, è interessante rilevare come sia la pellicola del 1935, sia il suo *remake* in technicolor del 1954 girato dallo stesso Gallone, ribadiscano una curiosità per il processo creativo di Bellini inteso come frutto d'ispirazione divino-sentimentale, risentendo al contempo dell'impostazione critica – mai del tutto superata – che lo dipinge come puro melodista più che come uomo di teatro.

A distanza di quasi un secolo dall'uscita di *Casta Diva*, la ricerca musicologica ha restituito un'immagine più attendibile di Bellini, sfrondandola sia dell'aura agiografica che ne ha accompagnato la memoria fin dalla sua morte, sia dei non pochi pregiudizi sulle sue presunte carenze tecniche, che esulavano dalla capacità di plasmare melodie senza fine. Diversi sono gli studi che hanno discusso le fonti belliniane superstiti, tracciandone il processo creativo.<sup>3</sup> Di fondamentale importanza è stato poi l'avvio dell'«Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», i cui volumi, oltre a ricostruire testi musicali eseguibili che rispecchino il più possibile le intenzioni dell'autore, offrono un accesso privilegiato ai cantieri dei lavori belliniani, svelandone così l'*iter* compositivo. Il metodo di lavoro di Bellini prevedeva tuttavia una fase preliminare antecedente l'apertura dei singoli cantieri, attestata da un gruppo di fogli autografi che raccolgono i suoi cosiddetti 'studi giornalieri' e che ancora non sono stati discussi in sede di pubblicazione monografica.<sup>4</sup> Non sorprende che, rispetto alla rappresentazione filmica firmata da Gallone, tali documenti suggeriscano una lettura assai differente sia del sistema di ideazione musicale di Bellini, sia della cura con cui egli rielaborava i motivi concepiti durante le prime fasi creative in funzione del contesto drammatico in cui li avrebbe impiegati.

Questo contributo prende in esame gli 'studi giornalieri' di Bellini sopravvissuti, ripercorrendo i primi passaggi del suo processo compositivo. Dopo una parte introduttiva che dà conto dei testimoni ipotizzandone una datazione, il testo si sofferma su quei fogli che risalgono ai mesi parigini del compositore, individuandone le caratteristiche più significative. La parte conclusiva, e più ampia, discute quegli studi di cui Bellini si servì per la composizione dei *Puritani* (Théâtre-Italien, 24 gennaio 1835), esaminandone l'evoluzione verso la loro forma definitiva.

---

<sup>3</sup> Si vedano, tra gli altri: PAOLO FABBRI, "Il Pirata" e il suo processo compositivo, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario dalla nascita* cit., pp. 321-390; FRIEDRICH LIPPMANN, *Cosa possiamo imparare dalle fonti per la conoscenza dello stile belliniano? Filologia e interpretazione*, 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, pp. 1-14; PIERLUIGI PETROBELLI, *Bellini e Paisiello. Altri documenti sulla nascita dei "Puritani"*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 351-363. A questi si aggiungano poi i facsimili delle partiture belliniane pubblicati nella collana *Early Romantic Opera: Bellini, Rossini, Meyerbeer, Donizetti, and Great Opera in Paris*, ed. by Philip Gossett and Charles Rosen, New York, Garland, 1978-1983, tutti preceduti da un'introduzione di Philip Gossett (*Il pirata, La Straniera, I Capuleti e i Montecchi, Norma, Beatrice di Tenda, I Puritani*).

<sup>4</sup> Cfr. *supra*, nota 1.

## 1. I testimoni

Il Museo civico belliniano di Catania conserva dieci fogli autografi di Bellini, rinvenuti dopo la sua morte presso la residenza di Puteaux insieme ad altre carte e oggetti personali, successivamente inventariati e poi spediti da Rossini alla famiglia del maestro a Catania. I fogli, in formato oblungo da ventidue (ff. [I-V]) o da ventiquattro (ff. [VI-X]) pentagrammi, non presentano alcuna copertina e le loro pagine sono state numerate da 1 a 20 all'atto dell'acquisizione nel patrimonio museale (numero di segnatura I-CATm, ms. MM-7.164-6.1), apparentemente senza seguire un ordine preciso.<sup>5</sup> I ff. [I], [II], [III], [IV], [V] e [VI] si presentano singolarmente. È possibile tuttavia che i ff. [I] e [II] costituissero in origine un bifolio, dal momento che i loro margini sembrano combaciare. Lo stesso vale per i ff. [III] e [IV]. I ff. [VII] e [VIII] formano un bifolio, così come [IX] e [X]. I dieci fogli parigini non sono correlati a un'opera in particolare, ma vi sono annotate all'incirca 387 idee musicali di differente natura ed estensione, solo alcune delle quali sarebbero poi state utilizzate per la composizione dei *Puritani*. La pratica di ideare e annotare motivi e melodie più o meno ampie è più volte evocata da Bellini stesso il quale, subito dopo aver portato a termine la revisione di *Bianca e Fernando* e iniziando a pensare all'opera successiva, che sarebbe stata *La Straniera*, il 12 maggio 1828 scriveva a Francesco Florimo: «Io ho incominciato i miei studii giornalieri, e par che non vadano male, perché ho composto qualche bella frase, che diventerà in grande secondo il pezzo che le toccherà».<sup>6</sup> Francesco Pastura, che per primo scrisse di questi fogli traendo la denominazione di 'studi giornalieri' dallo stralcio di lettera appena citato, notava che Bellini «trascriveva, anzi abbozzava o appuntava [i motivi che vi sono raccolti], man mano che si presentavano nella sua mente senza stabilirne la forma in anticipo».<sup>7</sup> Il 21 giugno 1828, poco più di un mese dopo aver intrapreso i suoi 'studi giornalieri', Bellini poteva infatti informare Florimo: «Giornalmente stò facendo dei mottivi; ma ancora non ho potuto fare delle caballete, e speriamo che verranno».<sup>8</sup>

Sul margine sinistro di quella che doveva essere la prima pagina di ogni bifolio, all'altezza circa del settimo pentagramma, si riscontra una numerazione in lingua francese (*feuille* preceduto da numero ordinale) seguita da una sigla. La numerazione pervenuta, estremamente lacunosa (cfr. tabella 1), lascia supporre che i fogli di 'studi giornalieri' di Bellini rinvenuti a Puteaux fossero in origine molto più numerosi.<sup>9</sup> Due ulteriori fogli, che devono aver fatto

<sup>5</sup> Nel presente studio si segue la numerazione delle pagine assegnata dal Museo civico belliniano. I fogli sono indicati con numero romano, tra parentesi quadre, seguendo il medesimo ordine.

<sup>6</sup> Lettera di Bellini a Florimo del 12 maggio 1828, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, pp. 124-126: 124. Le citazioni dai *Carteggi* si attengono rigorosamente al testo ivi pubblicato, di cui si normalizzano tuttavia alcune convenzioni tipografiche: sono sciolte tacitamente le integrazioni editoriali; si omettono le parole barrate in quanto cassate nell'originale; si eliminano le «\ /» che racchiudono le integrazioni aggiunte da Bellini nell'interlinea. Si segnala che, al di fuori della citazione cui la presente nota fa riferimento, in questo studio si è scelto di semplificare la grafia 'studii giornalieri' in 'studi giornalieri'.

<sup>7</sup> FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, p. 586.

<sup>8</sup> Lettera di Bellini a Florimo del 21 giugno 1828, in BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 139-140: 140.

<sup>9</sup> Contrariamente a quanto ipotizzato in precedenza in MANTICA, *Gli 'studi giornalieri' di Vincenzo Bellini* cit., pp.

parte dello stesso gruppo, si trovano, rispettivamente, in una collezione privata e nella Biblioteca Comunale “Luigi Capuana” di Mineo. Sul margine sinistro di entrambi si riscontra la medesima sigla dei fogli catanesi, che ne conferma la provenienza parigina. Il primo di essi reca l’indicazione «Seizième feuille» e, in fondo alla pagina, si legge «Autografo di Vincenzo Bellini. I suoi Fratelli | Mario e Carmelo».<sup>10</sup> Il foglio custodito a Mineo presenta invece la numerazione «Septième feuille» ed esibisce la scritta «Autografo del Maestro Vincenzo Bellini | il nipote Rosario» lungo il margine destro.<sup>11</sup> Pur non svelando l’identità dei destinatari (nel caso del foglio conservato a Mineo, forse Capuana), le diciture descritte suggeriscono che i fogli siano stati donati dagli eredi di Bellini e che una sorte analoga sia toccata anche ad altre unità di cui non si conosce la collocazione odierna. Gli ultimi pentagrammi del *recto* del foglio conservato a Mineo contengono un’idea primitiva della linea melodica di *Vaga luna, che inargenti* e una sua successiva rielaborazione, che impiega i primi quattro versi del testo verbale della romanza, corrispondenti alla prima frase musicale. Sul verso del foglio Bellini ne riporta una sorta di bella copia più estesa, il cui profilo melodico è quasi del tutto identico a quello definitivo con il testo poetico corrispettivo. Carlida Steffan ha ipotizzato che il foglio risalga a un periodo compreso tra aprile e agosto del 1833, in cui Bellini si trovava a Londra.<sup>12</sup>

---

30-33 (ripreso in VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, a cura di Fabrizio Della Seta, Milano, Ricordi, 2013, «Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. x, *Commento critico, Fonti*, p. 16), la sigla non è ascrivibile a Rossini, ma all’autore dell’inventario, la cui identità è ancora da verificare. La notizia si deve a Reto Müller, che ha individuato il documento originale redatto alla morte di Bellini, attualmente conservato alle Archives Nationales di Parigi. Desidero ringraziare Reto Müller per aver condiviso con me l’ipotesi secondo cui i fogli di ‘studi giornalieri’ parigini corrispondono alla seguente voce dell’inventario, compatibile con la numerazione superstite descritta: «Vingt Cinq Pièces qui sont Brouillons et notes en langue italienne paraissant écrits de la main de M. Bellini. | Lesquelles pièces ne pouvant également servir que de renseignements n’ont été plus longuement décrites, mais ont été paraphées et inventoriées sous la cote sixième». Per una discussione del documento si rinvia a uno studio di Müller di prossima pubblicazione.

<sup>10</sup> Si ringrazia Laura Nicora per la segnalazione.

<sup>11</sup> Il numero complessivo di pentagrammi (venti) e la posizione della sigla all’altezza del terzo suggeriscono che il foglio sia stato rifilato, il che spiegherebbe anche l’assenza delle tipiche sigle sul margine superiore (cfr. tabella 3).

<sup>12</sup> Cfr. VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, a cura di Carlida Steffan, Milano, Ricordi, 2012 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. XIV), pp. xxx-xxxI.

TABELLA 1  
NUMERAZIONE IN LINGUA FRANCESE

numero pagina	numerazione
2	Dixseptième feuille <sup>13</sup>
5	Treizième feuille
9	Quinzième feuille
11	Douzième feuille
13	Quatorzième feuille
17	Dixneuvième feuille

I fogli parigini conservati a Catania, [I-X], sono di poco successivi e possono essere suddivisi con certezza in due gruppi. Il primo gruppo, in cui si riconoscono i motivi che sarebbero poi confluiti nei *Puritani*, dovrebbe risalire a un periodo compreso tra l'11 marzo del 1834 – data in cui Bellini informava Florimo che «A gran stento ora posso dibelnuovo abituarmi alla lettura di musica e scrivere qualche nota, dopo un'anno di vero sonno ferreo»<sup>14</sup> – e il gennaio del 1835. Il 5 gennaio, a diciannove giorni dalla prima dell'opera, Bellini confessava infatti a Florimo di non averne ancora completata la composizione:<sup>15</sup> «Lavoro ancora pel duetto dei due bassi, che è d'un *liberale* che fa paura; e poi devo, e voglio fare una Sinfonia;<sup>16</sup> dunque bisogna che lavori, e bene». Al secondo gruppo fa invece capo il foglio [VI], l'unico sul cui *recto* si legge una data, di mano di Bellini: «13 maggio [18]35». Dopo la trionfale accoglienza dei *Puritani*, Bellini era infatti intenzionato a rimanere a Parigi e si stava adoperando per ottenere una scrittura da uno dei teatri della capitale francese.<sup>18</sup> Tra il 10 e il 12 maggio era dunque rientrato a Puteaux, dove l'anno precedente aveva composto la maggior parte dell'opera, con l'intento di ritrovare la concentrazione per poter riprendere a lavorare. Il secondo gruppo di fogli risalirebbe dunque a questo periodo. Riepilogando, i ff. [I], [II], [III], [IV], [V], [VII], [VIII] e [IX], che contengono motivi rintracciabili nei *Puritani*, dovrebbero appartenere al primo dei due gruppi individuati (cfr. la tabella 2, che riporta tali motivi). Il f. [VI] appartiene sicuramente al secondo gruppo. Incerta rimane invece la datazione del f. [X], che non contiene alcun motivo rielaborato nei *Puritani*, ma di cui non si può escludere l'appartenenza al primo gruppo.

<sup>13</sup> A pagina 2 la scritta si trova, capovolta, sul margine destro all'altezza circa del settimo pentagramma a partire dal basso. Ciò suggerisce che la successione originaria delle pagine del bifolio fosse 3, 4, 1, 2, in seguito ordinate e numerate erroneamente dal Museo civico belliniano. Cfr. anche nota 23.

<sup>14</sup> Lettera di Bellini a Florimo del 11 marzo 1834, in BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 335-337: 336.

<sup>15</sup> Per una ricostruzione del periodo di composizione dell'opera si veda BELLINI, *I Puritani* cit., pp. XXI-XXVI.

<sup>16</sup> Per una possibile identificazione della sinfonia progettata cfr. *ivi*, pp. XXXIX-XL.

<sup>17</sup> Lettera di Bellini a Florimo del 11 marzo 1834, in BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 447-451: 451.

<sup>18</sup> Si vedano ad esempio le lettere a Florimo del 25 maggio e del 2-4 settembre 1835, in BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 510-511 e pp. 587-590.

TABELLA 2  
 «STUDI GIORNALIERI» CONFLUITI NEI *PURITANI*

luogo dei <i>Puritani</i>		pagina/foglio	numero studio <sup>19</sup>	tipologia/forma
n. 1 Introduzione	Introduzione strumentale (Allegro sostenuto, Re maggiore, 6/8, bb. 140-148/1°, Fl, Ob, Cl)	p. 17, f. [ix]	17, III	schizzo preliminare di 3 bb., Re maggiore, 4/4
	Introduzione strumentale (Allegro sostenuto, Re maggiore, 6/8, bb. 156-164, legni, Cor Re)	p. 17, f. [ix]	17, II	schizzo preliminare di 2 bb., Re maggiore, 6/8
n. 4 Coro e Cavatina d'Arturo	«A te, o cara, amor talora» (Largo, Re maggiore, 12/8, bb. 238 sgg., Arturo)	p. 3, f. [II]	3, XVII	abbozzo di una sezione, 17 bb., $a_4 a'_4 b_4 a''_4$ , And[an]te, Re maggiore, 4/4
n. 5 Finale dell'Atto primo	«Non parlar di lei che adoro» (Allegro agitato assai, La maggiore, 4/4, bb. 67 sgg., Arturo)	p. 4, f. [III]	4, XIII	abbozzo di una sezione, 17 bb., $a_4 a'_4 b_4 a''_4$ , Sol maggiore, 4/4
	«Son vergin vezzosa» (Allegro moderato, Re maggiore, 3/4, bb. 174 sgg., Elvira)	p. 2, f. [I]	2, III	schizzo preliminare, 2 bb., Mi bemolle maggiore, 3/4
	«Qual mattutina stella» (Allegro moderato, Si minore, 3/4, bb. 243-252, Vni I, Ott)	p. 14, f. [VIII]	14, IV	abbozzo di una sezione, 13 bb., $a_4 b_4 a'_4$ , La minore, 3/4
	«Se il destino a te m'invola» (Larghetto affettuoso, Si maggiore, 4/4, bb. 480 sgg., Arturo)	p. 1, f. [I]	1, XVIII	abbozzo di una sezione, 10 bb., $a_{4+2} a'_4$ , Re maggiore, 4/4
	«Oh vieni al tempio, fedele Arturo» (Larghetto sostenuto, Fa maggiore, 4/4, bb. 904 sgg., Elvira)	p. 8, f. [IV]	8, VII	abbozzo di una sezione, 21 bb., $a_4 a'_4 b_4 c_6$ coda <sub>2</sub> , Maestoso, Si bemolle maggiore, 4/4
n. 6 Introduzione. Coro ed Aria di Sir Giorgio	«Cinta di fiori» (Andante un poco mosso, La bemolle maggiore, 4/4, bb. 219-227, Fl, Ob, Cl, Vni I; 228 sgg., Giorgio)	p. 3, f. [II]	3, III	schizzo preliminare, 2 bb., And[anti]no, Si bemolle maggiore, 4/4
n. 8 Duetto Riccardo e Giorgio	«Il rival salvar tu devi» (Andante sostenuto, Fa maggiore, 4/4, bb. 8-20, Cor; 20 sgg., Giorgio, Riccardo)	p. 9, f. [V]	9, V	abbozzo di una sezione, 20 bb., $a_4 a'_4 b_4 c_4 b_4$ , Re maggiore, 4/4
	«Se tra il buio un fantasma vedrai» (Andante assai, Fa minore, 3/4, bb. 86 sgg., Giorgio, Riccardo)	p. 3, f. [II]	3, XVIII	schizzo preliminare, 2 bb., Si minore, 3/4
	«Riccardo! Il duol che sì mi accora» (Allegro maestoso, Do maggiore, 2/4, bb. 217-239, orchestra)	p. 13, f. [VIII]	13, XIV	abbozzo di una sezione di 73 bb., $a_8 a'_8 b_8 c_8 c_4 d_{2+8} e_8 f_8 e_{11}$ , Mi bemolle maggiore, 2/4

<sup>19</sup> In questo studio si segue la numerazione stabilita in MANTICA, *Gli «studi giornalieri» di Vincenzo Bellini* cit., per cui il numero romano individua la posizione dello studio nella successione della pagina, indicata dal numero arabo (cfr. *supra*, nota 5).

n. 9 Scena d'Arturo e Duetto Elvira ed Arturo	«Sei pur tu?... Or non m'inganni?...» (Allegro giusto, Do maggiore, 4/4, bb. 487 sgg., legni)	p. 5, f. [III]	5, xxv	schizzo preliminare, 5 bb. (la seconda e la quarta delle quali divise a metà in un secondo momento), Do maggiore, 4/4
	«Nel mirarti un solo istante» (Primo tempo, Do maggiore, 4/4, bb. 514 sgg., Arturo)	p. 3, f. [II]	3, ix	schizzo preliminare, 5 bb., Si bemolle maggiore, 4/4
		p. 4, f. [II]	4, III	abbozzo di una sezione, 22 bb., $a_4 a'_4$ (oppure $a'_4$ ) < $b_4 a_1$ ecc. > $b'_3 a'''_1$ ecc., All[egr]o sostenuto assai, Do maggiore, 4/4
	«Da quel dì che ti mirai» (Andante sostenuto cantabile, Re maggiore, 3/8, bb. 579 sgg., Cl; bb. 587 sgg., Arturo)	p. 3, f. [II]	3, II	schizzo preliminare, 3 bb., And[anti]no, Mi bemolle maggiore, 6/8
	«Qual suon!... Alcun s'appressa» (Allegro maestoso e sostenuto, La maggiore, 4/4, bb. 324 sgg., orchestra)	p. 15, f. [VIII]	15, VIII	abbozzo di una sezione, 20 bb. (24 effettive), $a_4 a_4 a'_3 a''_4 b_3 b'_4$ , Do maggiore, 4/4
n. 10 Finale del terzo atto	«Ah, sento, o mio bell'angelo» (Più sostenuto, Re maggiore, 3/4, bb. 300 sgg., Elvira, Arturo)	p. 1, f. [I]	1, xv	abbozzo di una sezione, 14 bb., $a_4 a_4 b_4 c_{2+4}$ , Mi bemolle maggiore, 3/8

Il Museo civico belliniano custodisce altri quattro fogli di natura simile ai precedenti, le cui pagine sono state numerate progressivamente a seguire quelle parigine (dunque da 21 a 28, numero di segnatura I-CAT, ms. MM-7.164-6.2), sebbene – come si vedrà – risalgano a un periodo di molto precedente. Al contrario degli altri, questi ultimi fogli non recano alcuna numerazione o sigla, per cui si può escludere che appartengano al gruppo di fogli rinvenuti a Puteaux. Un esame codicologico suggerisce invece che siano databili attorno al 1824, quando Bellini frequentava la classe di composizione di Nicola Zingarelli da circa due anni. Essi impiegano infatti lo stesso tipo di carta che si riscontra in altri manoscritti conservati al Museo, tutti risalenti a quello stesso periodo: la Sinfonia in Mi bemolle maggiore, alcuni schizzi di *Adelson e Salvini* (1824) e una cantata a tre voci con accompagnamento d'orchestra, *Coppia gentile*.<sup>20</sup> Sebbene non vi siano indicazioni che possano confermarlo con certezza, si può ipotizzare che l'origine degli 'studi giornalieri' di Bellini discenda dalla richiesta di Zingarelli di comporre ed elaborare quotidianamente «solfeggi» e che i fogli [XII-XIII] ne costituiscano una delle più antiche attestazioni.<sup>21</sup> Quale che sia la loro origine, è evidente, e ciò è forse ancor più importante, che tale pratica accompagnò Bellini per tutta la sua carriera a partire almeno dal 1824, nel periodo della sua affermazione in Italia fino (e oltre) alla composizione della sua ultima opera e alla sua consacrazione internazionale.

I fogli di 'studi giornalieri' parigini conservati a Catania presentano alcune caratteristiche comuni che riportano a un metodo di lavoro coerente e collaudato nel tempo. Tutte le pagine

<sup>20</sup> PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit., p. 64.

<sup>21</sup> Si veda FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. 1, Napoli, Rocco, 1869, p. 486.

sono predisposte con sistemi di due pentagrammi, di cui quello inferiore è utilizzato solo nei casi in cui Bellini abbia voluto esplicitare un accompagnamento o una struttura armonica particolari, o nel caso in cui lo studio sia stato pensato per un organico ampio (ad esempio orchestrale o corale). Gli studi sono annotati consecutivamente all'interno di ogni pagina e sono separati da una stanghetta di battuta doppia; sono tutti concepiti in una tonalità ben precisa che, ovviamente, avrebbe potuto essere modificata nel caso in cui fossero stati utilizzati. Le chiavi di riferimento sono per lo più quelle di violino e di basso, che Bellini sottintende quasi sempre; quelle di tenore e di soprano sono usate in soli tre e quattro casi ciascuna, da cui si desume che gli studi non fossero pensati per una voce in particolare, ma che in questa fase di ideazione Bellini si curasse soprattutto del 'colore' specifico delle singole tonalità. Molti degli studi raccolti in questi fogli – alcuni dei quali anche molto brevi – presentano poi indicazioni agogiche, dinamiche e formali ben precise, a testimonianza dell'estrema accuratezza con cui Bellini tratteggiava le sue idee musicali sin da questo stadio germinale. La maggior parte dei motivi annotati era poi sottoposta a un minuzioso lavoro di rifinitura già nella fase di ideazione e stesura del singolo studio, come suggeriscono le numerose varianti sostitutive, alternative e destitutive presenti all'interno di questi fogli. Alcune idee musicali erano inoltre oggetto di diverse rielaborazioni, che potevano dare origine a 'famiglie' di schizzi e abbozzi strettamente connessi tra loro, all'interno delle quali l'idea musicale in questione acquisiva una fisionomia sempre più definita.

Come traspare chiaramente da alcune sue lettere, tra cui quella a Florimo del 21 giugno 1828 citata poc'anzi,<sup>22</sup> Bellini annotava le sue idee musicali man mano che gli si presentavano alla mente, apparentemente senza prestabilirne la forma in anticipo. Il risultato è una sorta di 'archivio musicale' contenente una molteplicità di elementi tra loro assai differenti predisposti con estrema cura, cui il compositore avrebbe potuto attingere nel momento in cui ne avesse avuto bisogno, mentre andava delineandosi il piano di un'opera. La maggior parte delle pagine adesso conservate a Catania reca una o più sigle sul margine superiore sinistro (su quella che doveva essere la prima pagina di ogni bifolio le sigle compaiono sia nell'angolo superiore sinistro sia in quello superiore destro), che descrivono la natura degli studi ivi contenuti (cfr. tabella 3).<sup>23</sup> Sembra evidente che Bellini apponesse tali sigle a pagina già ultimata, dunque con finalità catalogatrici e non con intenti programmatici, per potersi orientare più agevolmente tra le sue stesse annotazioni. Le sigle appuntate da Bellini sintetizzano efficacemente la natura eterogenea degli studi, che non si limitavano a raccogliere melodie destinate alle parti vocali, ma comprendevano anche marce, cori, motivi per ripieno e passaggi strumentali.

Quel che appare sorprendente è la presenza tra gli 'studi giornalieri' parigini di tre brevissimi frammenti estrapolati da composizioni pianistiche di Mozart (Sonata per pianoforte KV 333, terzo movimento, Allegretto grazioso) e Beethoven (Sonata per pianoforte op. 10 n. 1, primo movimento, Allegro molto e con brio; Sonata per pianoforte op. 109, secondo movimento, Prestissimo). In questo stesso numero, Fabrizio Della Seta li prende in esame

<sup>22</sup> Cfr. *supra*, nota 8.

<sup>23</sup> La presenza della doppia sigla – a destra e a sinistra – a pagina 3 e non a pagina 1, come da modello, conferma che la successione originaria delle pagine del bifolio fosse 3, 4, 1, 2 (cfr. *supra*, nota 13).

nel contesto di un discorso più ampio che abbraccia «l'insieme delle testimonianze e dei documenti relativi alla conoscenza che Bellini ebbe dei classici». <sup>24</sup> Qui basti notare che Bellini sembra essersene servito come modelli di riferimento, mentre stava mettendo a punto passaggi strumentali. Alcuni studi dalla scrittura chiaramente pianistica appaiono poi come 'esercizi di stile' composti da Bellini per diletto, più che per eventuali impieghi successivi. Lo studio 12, xvi in particolare, in ritmo di mazurka, ha un colore chopiniano che risulta difficile ritenere fortuito, soprattutto alla luce del rapporto tra i due compositori e della possibile reciproca conoscenza e influenza su cui non mancano testimonianze coeve, indizi concreti e letteratura. <sup>25</sup>

TABELLA 3  
SIGLE APPOSTE DA BELLINI

numero pagina	margine superiore sinistro	margine superiore destro
1	C[anta]to ed ag[ito]	
2		
3	C[antato] ed ag[ito]	<P[ezzi] T[eatrali]>
4	C[anta]to ed ag[ito]	
5	P[ezzi] T[eatrali] St[rumenta]le e Can[ta]to	P[ezzi] T[eatrali]
6		
7	L[arghi]	
8	L[arghi]	
9	L[arghi] ecc.	<P[ezzi] T[eatrali]> L[arghi] ecc.
10	L[arghi] ecc.	
11	13 Maggio [18]35	
12		
13	Cc [= Cori] e Mar[ce] e mot[i]vi di ripieno	Cc [= Cori]
14	Cc [= Cori] e mar[ce] e mot[ivi] per ripieno	
15		
16		
17	Aa [= Arie] e C[aden]ze e Mot[i]vi per rec[itati]vi	Aa [= Arie] ecc.
18	Aa [= Arie] e Cad[en]ze Mot[ivi] di rrv[ivi] [= recitativi]	
19		
20		

Non è un caso che fin qui non si sia fatto cenno alla presenza di testo poetico associato agli studi raccolti nei fogli parigini conservati a Catania. Sebbene i motivi destinati a un canto sembrino definiti tenendo conto di una precisa scansione versale, pochissimi sono gli studi recanti un testo verbale, contenuti praticamente nel solo primo bifolio. È possibile che in alcuni di questi casi la funzione del testo si limitasse a suggerire genericamente un possibile contesto drammatico di impiego. Questa prima fase di ideazione musicale sembra

<sup>24</sup> Si veda in questo numero l'articolo di FABRIZIO DELLA SETA, *Bellini e i classici viennesi: una rivalutazione, con un'appendice chopiniana*, alle pp. 74-95.

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*, p. 74.

infatti prescindere da legami con riferimenti drammatici particolari. In altri casi, Bellini potrebbe aver giustapposto un testo verbale a uno studio di cui voleva evidentemente vagliare l'efficacia in via preliminare.

Diverso il caso di *Vaga luna, che inargenti* che, avendo una destinazione cameristica, non era previsto fosse inserita in un prodotto drammatico-musicale più ampio e complesso come quello di un'opera. Esaminandone l'abbozzo conservato a Mineo, Capuana ipotizzò addirittura che Bellini potesse essere l'autore dei versi della prima strofa della romanza, avendone definito alcuni dettagli insieme alla stessa linea melodica.<sup>26</sup> Il passaggio dalla fase germinale del processo creativo alla partitura poteva invece implicare una rivisitazione della forma originaria degli studi nonché una ridefinizione di loro singoli dettagli. Solo una volta avuto il libretto e identificato il luogo in cui impiegarla, Bellini avrebbe potuto sviluppare un'idea precedentemente annotata, come già descriveva a Florimo il 7 luglio 1828: «Io sono applicato, e cerco di provvedermi di mottivi, e ne vado facendo di non cattivi, che spero avendo il libro di situarli, e svilupparli con effetto».<sup>27</sup> I suoi 'studi giornalieri', per quanto delineati con cura, appaiono dunque come modelli da animare, come materia grezza in attesa di essere cesellata e di ricevere quel soffio vitale che solo il 'dramma' avrebbe potuto infonder loro.

Prima di raggiungere la loro fisionomia definitiva, le idee preliminari passavano attraverso più stadi intermedi.<sup>28</sup> In una lettera del 21 settembre 1834 in cui aggiornava Florimo sul suo lavoro per l'opera, Bellini profilava i diversi stati d'avanzamento dei numeri che costituiscono i primi due atti:

Nel 1:° atto è tutto composto e strumentato fuorché il terzetto e quartettino nel finale ed il duetto di Lablache e la Grisi, e non l'ho strumentato poiché Lablache è giunto l'altro jeri, e né la Grisi né Rubini sono ancora a Parigi ed ho bisogno che glie li provi prima. – Nel 2:° è composto e strumentato il primo pezzo, come tutta la scena di Rubini, è ideato il coro di Libertà, il duetto fra rubini e la Grisi, ed il finale: di questi tre pezzi ho tutti i motivi e mi resta di unirli: devo comporre di pianta il duetto ed il terzetto; dunque è mia intenzione di finire tutto ciò che ho ideato e fare in ultimo il duetto e terzetto.<sup>29</sup>

Questa lettera consente non solo di fissare ulteriori riferimenti cronologici utili alla datazione di alcuni dei fogli superstiti, ma anche di individuare almeno quattro fasi elaborative relative alla composizione dei *Puritani*:

1. ideazione (che – come Bellini specifica più avanti – consiste nell'aver plasmato dei «motivi» separati fra loro), corrispondente alla fase dei cosiddetti 'studi giornalieri';
2. unione dei motivi selezionati sulla base delle strutture formali già predisposte nel testo poetico, verosimilmente in un abbozzo;

<sup>26</sup> LUIGI CAPUANA, *Versi del Bellini?*, in *Omaggio a Bellini nel primo centenario della sua nascita*, a cura del Circolo Bellini, Catania, 1901, p. 88, citato in BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., p. XXXI.

<sup>27</sup> Lettera di Bellini a Florimo del 7 luglio 1828, in BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 145-147: 147.

<sup>28</sup> Si veda anche FABBRI, *"Il Pirata" e il suo processo compositivo* cit.

<sup>29</sup> Lettera di Bellini a Florimo del 21 settembre 1834, in BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 394-397: 397.

3. stesura della partitura scheletro dei singoli numeri;
4. strumentazione (fase anch'essa non del tutto definitiva, ma passibile di correzioni in seguito alle prove con i cantanti).<sup>30</sup>

I materiali sopravvissuti legati ai *Puritani* riguardano purtroppo solo la primissima fase del processo creativo di Bellini (alcuni degli 'studi giornalieri', appunto) e l'ultima, fissata nella partitura autografa.<sup>31</sup> Sebbene non siano pervenuti testimoni che attestino fasi intermedie (come invece accade per *Adelson e Salvini*, *Bianca e Fernando*, *Il pirata*, *La Straniera*, *Zaira*, *La sonnambula*, *Norma* e *Beatrice di Tenda*), un confronto tra la forma embrionale delle idee impiegate nei *Puritani* e la loro fisionomia definitiva non solo fornisce ulteriori dettagli sul processo creativo di Bellini, ma offre anche chiavi interpretative aggiuntive per quei passaggi dell'opera in cui alcuni degli 'studi giornalieri' sarebbero stati «situati e sviluppati con effetto».<sup>32</sup>

## 2. Dagli 'studi giornalieri' ai "Puritani"

Gli 'studi giornalieri' confluiti nei *Puritani* riconosciuti sono in tutto diciotto, riassunti nella tabella 2, riportata alle pp. 34-35. Si tratta per lo più di schizzi preliminari di qualche battuta o di 'abbozzi di una sezione',<sup>33</sup> laddove questi ultimi sono spesso concepiti secondo la struttura di una piccola forma ternaria (*a a' b a''*) oppure binaria (*a a' b c*), che corrispondono alle due possibili declinazioni della cosiddetta *lyric form*. Il testo che segue presenta i diciotto studi identificati, raggruppandoli per categorie che ne descrivono la destinazione (come nel caso dei motivi d'accompagnamento e delle figurazioni orchestrali), le caratteristiche (ad esempio la presenza di un testo verbale) o il percorso evolutivo, sia nella stessa fase germinale del processo creativo (come per quelle 'famiglie' di studi accomunati tra loro da un qualche legame) sia in quelle finali fissate in partitura, dove le strutture di partenza tendenzialmente regolari si trovano spesso alterate in funzione del contesto drammatico di riferimento.

### 2.1. Motivi d'accompagnamento e figurazioni orchestrali

Si è già visto come gli 'studi giornalieri' non fossero finalizzati esclusivamente alla definizione di temi da destinarsi alle parti vocali. Conformemente a quanto Bellini stesso annotò su alcune delle pagine superstiti, vi si trovano numerosi studi concepiti per parti strumentali d'accompagnamento o per passaggi orchestrali, cinque dei quali sono riconoscibili nella

<sup>30</sup> Si veda anche BELLINI, *I Puritani* cit., p. XXI.

<sup>31</sup> Per una descrizione dettagliata delle fonti dei *Puritani*, vedi *ivi*, *Commento critico*, *Fonti*, pp. 11-37.

<sup>32</sup> Cfr. *supra*, nota 27.

<sup>33</sup> In questo studio si fa riferimento alla terminologia adottata in GIUSEPPE VERDI, *La traviata. Schizzi e abbozzi autografi / Autograph Sketches and Drafts*, a cura di Fabrizio Della Seta, Parma, Comitato nazionale per le celebrazioni verdiane 2001 – Istituto nazionale di studi verdiani, 2000, che a sua volta fa proprie quattro delle otto categorie descritte in BARRY COOPER, *Beethoven and the Creative Process*, Oxford, Clarendon Press, 1990, 1992<sup>2</sup>, traducendole in italiano e adeguandole alle caratteristiche formali proprie del repertorio operistico italiano: 'schizzi preliminari', 'schizzi sinottici', 'abbozzi di una sezione' e 'abbozzi continuativi'.

partitura dei *Puritani*. Lo studio 5, xxv, ad esempio, anticipa una figurazione orchestrale che accompagna la prima parte del tempo d'attacco del duetto tra Elvira e Arturo nel n. 9 («Sei pur tu?... Or non m'inganni?...», Allegro giusto, Do maggiore, 4/4, bb. 487 sgg.<sup>34</sup>). Si tratta di uno schizzo preliminare in Do maggiore, in origine di sole cinque battute, in 4/4; in un secondo momento Bellini ne divide a metà la seconda e la quarta, sovrapponendo a ciascuna delle due una stanghetta aggiuntiva (cfr. fig. 1 ed es. 1). Lo studio è contrassegnato dalla dicitura «motivo armonizzato». Nella prima battuta Bellini predispone infatti una scrittura accordale che sintetizza l'andamento armonico, per poi limitarsi alla sola parte melodica (cui sottopone però l'indicazione «3<sup>a</sup>» a prescrivere la prosecuzione per terze e seste<sup>35</sup>), ampliata in partitura. Non ci sono differenze sostanziali tra lo schizzo preliminare e la versione presente nel tempo d'attacco, dove le seconde crome di 1/3°, 2/1°, 3/1°, 3/3°, 4/1° e 4/3° sarebbero però divenute semiminime accentate. Si noti inoltre che la pagina in cui si trova lo schizzo è contrassegnata dalla sigla «St[rumenta]le e can[ta]to».



Fig. 1. Studio 5, xxv: schizzo preliminare sviluppato nel tempo d'attacco del duetto nel n. 9, Scena d'Arturo e Duetto Elvira Arturo (bb. 487 sgg., cfr. tabella 2).



Es. 1. Studio 5, xxv (trascrizione).

Anche lo studio 17, III (cfr. fig. 2 ed es. 2), confluito nel n. 1 Introduzione, trova riscontro nella sigla apposta da Bellini sul margine della pagina in cui è annotato. Si tratta dello schizzo preliminare di un motivo poi affidato a un flauto – cui fanno eco un oboe e un clarinetto all'ottava inferiore – nell'Allegro sostenuto della sezione strumentale introduttiva (bb. 140-144/1°). La tonalità dello schizzo è Re maggiore, la medesima della partitura, e la sua struttura armonica, ben definita già nella sua fase embrionale, rimane inalterata. Tuttavia, laddove lo schizzo è in 4/4, l'«Allegro sostenuto» della sezione introduttiva è in 6/8. Oltre ad adattare il tempo semplice di partenza a un tempo composto, in partitura Bellini elimina il *la*<sup>3</sup> al basso alla terza suddivisione della seconda battuta, che nello schizzo la poneva in rilievo. La linea melodica è invece pressoché identica, ma arricchita con acciaccature che precedono la prima nota di ogni terzina e con un gruppetto lungo il passaggio tra i due *la*<sup>4</sup> in cadenza perfetta.

<sup>34</sup> Qui e oltre i numeri di battuta corrispondono a quelli stabiliti in BELLINI, *I Puritani* cit.

<sup>35</sup> L'indicazione «3<sup>a</sup>» potrebbe riferirsi anche a precedenti tentativi di ideazione di motivi da armonizzare all'interno della stessa pagina: sebbene solo il primo di essi presenti qualche somiglianza con 5, xxv, gli studi 5, XIV e 5, XVII recano infatti, rispettivamente, le diciture «2<sup>a</sup>» e «2<sup>a</sup> prova».

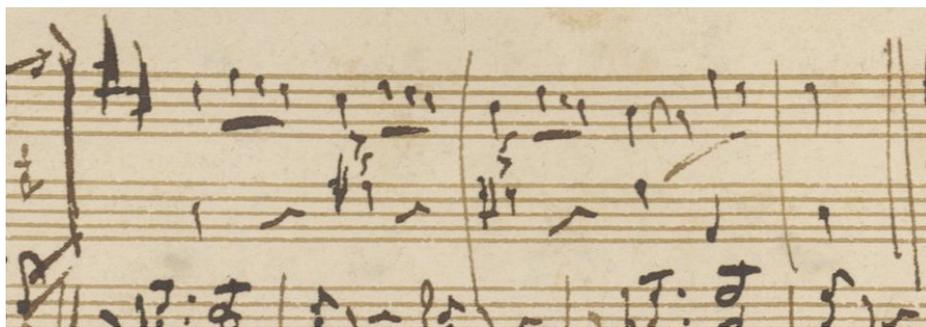


Fig. 2. Studio 17, III: schizzo preliminare confluito nella sezione orchestrale che apre il n. 1 Introduzione (bb. 140-144/1°, cfr. tabella 2).



Es. 2. Studio 17, III (trascrizione).

Già nello studio precedente (17, II) Bellini aveva annotato un motivo di appena due battute nella stessa tonalità di Re maggiore, ma in 6/8 (cfr. fig. 3 ed es. 3). Sebbene la somiglianza sia meno evidente, su questo schizzo sembra basarsi un altro motivo della stessa sezione dell'Introduzione in 6/8, collocato nelle battute cadenzanti immediatamente successive all'intervento di oboe e clarinetto, in cui le crome divengono continue e si passa a Re minore (bb. 156-164 e, in particolare, 161-162, che presentano una versione in maggiore del motivo). Nello schizzo la linea melodica prima discende per grado congiunto e, dopo aver gravitato attorno al *la*<sup>A</sup>, procede con un salto ascendente di sesta maggiore. Sembra dunque che Bellini, alle prese con una sezione orchestrale e verosimilmente alla ricerca di motivi da «unire», si sia rivolto – forse insieme ad altre – a una pagina degli 'studi giornalieri' in cui sapeva di poter trovare «Aa [= Arie] e C[aden]ze e Mot[i]vi per rec[itati]vi». Si noti dunque che le sigle, non potendo descrivere nel dettaglio la totalità degli studi contenuti nella pagina cui si riferivano, evidentemente tenevano conto soprattutto dei materiali che Bellini riteneva più validi: la funzione inizialmente pensata per gli studi poteva essere riadattata in base alle esigenze, come per i motivi confluiti nel n. 1, forse in un primo tempo immaginati a punteggiare un recitativo.

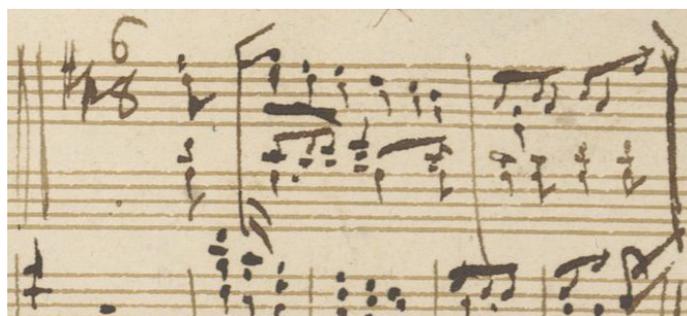


Fig. 3. Studio 17, II: schizzo preliminare rielaborato nella sezione orchestrale che apre il n. 1 Introduzione (bb. 156-164, cfr. tabella 2).



Es. 3. Studio 17, II (trascrizione).

Gli studi 15, VIII, 13, XIV e 14, IV, più estesi rispetto ai precedenti, possono definirsi veri e propri abbozzi di sezione, individuabili rispettivamente nel n. 9, nel n. 8 e nel n. 5. 15, VIII contiene *in nuce* il materiale strumentale per l'episodio che interrompe «A una fonte afflitto e solo», la «canzon d'amore» che Arturo intona per annunciarsi a Elvira, ancora ignaro del suo stato, prima del loro duetto nel terzo atto. La sezione (Allegro maestoso e sostenuto, La maggiore, 4/4, bb. 326 sgg.) prende avvio alla fine delle prime due strofe della canzone, ed è introdotta da «un sordo battere di tamburro entro le scene» che segnala la presenza nelle vicinanze dei soldati puritani sulle tracce di Arturo. L'abbozzo, in Do maggiore, 4/4 (cfr. fig. 4 ed es. 4), è costituito da venti battute, le prime quattro delle quali sono racchiuse entro parentesi quadre che ne prescrivono la ripetizione, per un totale di ventiquattro battute effettive. Le prime tredici (battute ripetute comprese) presentano il motivo orchestrale principale dell'intero episodio, corredato dalle parti d'accompagnamento al basso. Il periodo ha struttura asimmetrica, per cui dopo due ripetizioni di  $a_4$  ne è presentata una variante,  $a'$ , di sole tre battute, che tocca La minore per poi risolvere sulla tonica di Do maggiore a b. 12, dove ha inizio la ripresa di  $a$ , sostenuta da una diversa disposizione delle parti d'accompagnamento. La prima metà di b. 12 è dunque al contempo parte finale di  $a'$  e inizio di  $a$ , secondo la tecnica compositiva della sovrapposizione.<sup>36</sup> A b. 13 Bellini indica «ecc.» al basso, prevedendo così che la struttura si possa ripetere ciclicamente. Nelle battute seguenti, che occupano tre pentagrammi, la parte principale è evidentemente sottintesa e Bellini vi delinea una figurazione d'accompagnamento in crome continue.

In partitura le ripetizioni di  $a$  e  $a'$  si moltiplicano e, sul loro sostegno, si succedono brevi interventi di Arturo, a parte, e del coro «di dentro». La sezione  $a'$  è espansa fino a raggiungere quattro battute, conferendo maggiore regolarità e simmetria all'intero episodio, che si presenta così strutturato:  $a_4 a_4 a'_4 a_4 a'_4 a_4 a_4 a_4 a'_4 a_4 a'_4 a_4 a'_4 a_4 a_4 a_4 a_4 a_4 a_4 a_4$  coda<sub>7</sub>.

Tra una ripetizione e l'altra accade che la figurazione principale trasmigri fra i diversi strumenti o che cambi l'organico impiegato: da 326 a 349 è ai violini primi, sostenuti da un accompagnamento leggero analogo a quello fissato nelle prime battute dell'abbozzo, con le parti che via via si intensificano; a partire da b. 350 la figurazione passa alle viole e a flauto, oboe e clarinetto primi, mentre l'accompagnamento degli altri archi si intensifica in crome continue e quello di corni e tromboni ha un ritmo militaresco ( $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ); a b. 358 si unisce anche il secondo flauto e a b. 366 le viole si ricongiungono agli altri archi nella figurazione contrappuntistica delineata nelle ultime battute dell'abbozzo. A b. 382 la parte principale torna ai violini primi mentre l'accompagnamento si fa sempre più scarno fino alla fine della sezione, che si chiude con una coda di sette battute (bb. 392-398).

<sup>36</sup> Cfr. WILLIAM ROTHSTEIN, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, New York, Schirmer, 1989, pp. 44-51; FRED LERDAHL, RAY JACKENDORFF, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1983, pp. 55-62.

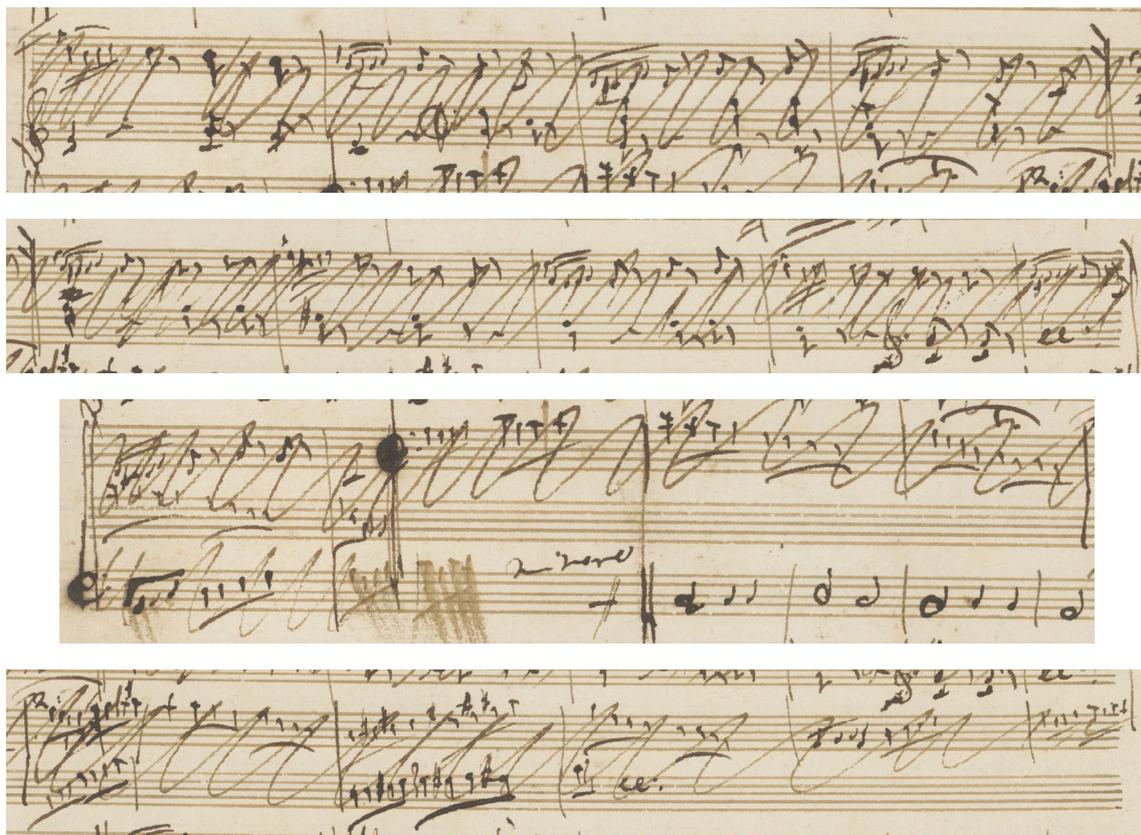


Fig. 4. Studio 15, VIII: abbozzo dell'episodio orchestrale che interrompe la romanza di Arturo nel n. 9 Scena d'Arturo e Duetto Elvira ed Arturo (bb. 326 sgg., cfr. tabella 2).



Es. 4. Studio 15, VIII (trascrizione).<sup>37</sup>

L'idea della combinazione modulare sembra risalire già all'abbozzo. La reiterazione variata di *a* e *a'* dà vita a una sequenza strumentale che accompagna la ricerca di Arturo da parte dei soldati a ciclo continuo, come una marcia che potrebbe ripetersi all'infinito e di cui non si prevede la fine. Sul margine superiore sinistro delle pp. 13 e 14, che costituiscono un unico bifolio con le pp. 15 e 16, Bellini appose infatti, rispettivamente, le sigle «Cc [= Cori] e Mar[ce] e mot[i]vi di ripieno» e «Cc [= Cori] e mar[ce] mot[ivi] per ripieno». La curva disegnata dall'intensificarsi e poi dal progressivo diminuire della trama dell'accompagnamento e del numero delle parti che espongono la figurazione principale dipinge, attraverso i suoni, gli spazi della ricerca dei soldati: a b. 326, essi arrivano da lontano (Ar: «Qual suon!... Alcun s'appressa»), poi si avvicinano pericolosamente ad Arturo (che «correndo si cela» durante il crescendo che porta al fortissimo di b. 350), infine si allontanano (a partire da b. 372) senza scorgerlo.<sup>38</sup> Così Bellini descriveva entusiasta il passo a Florimo:

[...] dopo il primo *couplet* è interrotto d'un suono di tamburro (io ho fatto qui una musica militare tutta nell'orchestra ove il tamburro batte ogni primo sospiro di battuta, il motivo riviene sempre, cresce e poi diminuisce; ed è sempre istruentato diverso ora Violini [...], ora bassi pizzicati ora violoncelli, ora viole esprimenti mormorio ec: ec:) in

<sup>37</sup> Nelle trascrizioni presenti in questo contributo si distinguono i segni di cancellatura con cui Bellini intendeva espungere gli studi impiegati nei *Puritani* (qui resi con un'unica linea obliqua) da quelli che denotano varianti destitutive vere e proprie (resi, invece, da due linee oblique che si incrociano, come nell'es. 11).

<sup>38</sup> Si veda anche ALESSANDRA CAMPANA, «Ancor di nuovo questo suono molesto». *Spazi e tempi della follia nei "Puritani"*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita cit.*, pp. 217-228.

questa musica si sentono le voci dei soldati che s'avvicinano fino ad affacciarsi nel loco ove Arturo risorte e dopo essersi assicurato del allontanamento riprende il canto in un altro *couplet* con una piccola coda chiude la scena.<sup>39</sup>

Si percepisce un ritmo militaresco anche nello studio 13, XIV (Mi bemolle maggiore, 2/4, cfr. fig. 5 ed es. 5), che presenta però una struttura estremamente articolata, riassumibile come segue:  $a_8 a'_8 b_8 c_4 d_{2+8} e_8 f_8 e_{11}$ , ove l'inizio del tema principale sembrerebbe coincidere con la sezione *d*. Bellini si servì delle sole prime otto battute, estraendole dalla struttura originaria, in apertura del tempo di mezzo («Riccardo! Il duol che sì mi accora», bb. 217 sgg.) del duetto tra Riccardo e Giorgio nel secondo atto (n. 8). In partitura il motivo orchestrale è preceduto da due battute in cui due ottave vuote stabiliscono la tonalità di Do maggiore. Diversamente da 13, XIV, il tempo di mezzo è in 4/4, ma Bellini rielaborò il motivo con gli stessi valori di durata originari, dimezzando di conseguenza il numero di battute. Come lo studio, il motivo ha funzione introduttiva anche in partitura, dove anticipa il ritmo puntato che caratterizza le parti vocali (da b. 223).



<sup>39</sup> Lettera di Bellini a Florimo del 21 settembre 1834, in BELLINI, *Carteggi cit.*, 394-397: 396.



Fig. 5. Studio 13, XIV: abbozzo rielaborato limitatamente alle prime otto battute nel tempo di mezzo del n. 8 Duetto Riccardo e Giorgio (bb. 217 sgg., cfr. tabella 2).

The musical score is written in 2/4 time and consists of six systems of staves. The first system shows the initial melody and accompaniment. The second system includes a 'sic' marking and a dynamic 'p'. The third system features a bass clef change and fingering numbers (4, 2, 6, 4, 2). The fourth system includes a sharp sign and a fingering number (#6, 3). The fifth system shows a melodic line with a double bar line and repeat sign. The sixth system concludes with a final melodic line and a double bar line with repeat sign.



Es. 5. Studio 13, XIV (trascrizione).

Lo studio 14, IV presenta invece il «motivo per ripieno» orchestrale che accompagna la sezione contrastante («Qual mattutina stella»), che funge da interludio all'interno della 'polacca' di Elvira «Son vergin vezzosa» nel n. 5 (bb. 243-252, violini I). La fisionomia del motivo (La minore, 3/4, cfr. fig. 6 ed es. 6) rimane pressoché identica in partitura (dove la sezione è in Si minore), anche se Bellini frappone delle pause a spezzarne il profilo melodico, dinamizzandolo. Alterata è invece la struttura complessiva, che nell'abbozzo si presenta articolata secondo una *Liedform*  $a_4 b_4 a'_4$ . In partitura la forma è rimodellata a seguire il percorso armonico della parte di Elvira, per cui diviene  $a_4 b_4 a'_5$ . Nella ripresa di  $a$ , dopo il  $fa^2$  diesis sincopato su cui si sofferma la linea melodica di Elvira alle bb. 251-252, si passa alla relativa maggiore (Re), tonalità d'impianto della 'polacca', prima di risolvere su Si minore a 255. Nelle ultime tre battute, inoltre, il motivo si dissolve e i violini primi si limitano a crome puntate sulla seconda suddivisione di ognuno dei tre tempi delle battute, mentre la linea melodica fa propria una figurazione di sei semicrome, anticipata dai violini secondi a b. 250.

Nel complesso, i motivi strumentali sono quelli sottoposti a minori modifiche nel trasferimento in partitura, soprattutto quando contengono solo un'idea breve. Le alterazioni sembrano limitarsi a lievi ritocchi ritmici o all'integrazione di abbellimenti, sia per i motivi presenti all'interno di una sezione esclusivamente orchestrale, come i due impiegati nel n. 1, sia per quelli d'accompagnamento usati all'interno di strutture più ampie. Nel caso degli studi più estesi, oltre alla definizione di dettagli ritmico-melodici, Bellini sarebbe invece intervenuto ad alterare anche la forma in cui essi si presentavano in origine. La metamorfosi della struttura in cui furono inizialmente concepiti, come si vedrà, è ancora più evidente negli studi destinati alla definizione del profilo melodico delle parti vocali.





Fig. 6. Studio 14, iv: abbozzo sviluppato all'interno della 'polacca' di Elvira nel n. 5 Finale dell'atto I (bb. 243-252, cfr. tabella 2).

Es. 6. Studio 14, iv (trascrizione).

## 2.2. Legami tra gli studi

Come si è già detto, tra gli 'studi giornalieri' avviene assai di frequente che da uno spunto iniziale, da una cellula motivica o ritmica, derivi per gemmazione un intero gruppo di schizzi strettamente imparentati tra loro. Già Pastura aveva riscontrato tali legami, notando che «talvolta, però, tra un tema e l'altro un legame tonale e qualche rassomiglianza ritmica tradisce un tormento di ricerca attraverso le variazioni di uno stesso motivo che vuole raggiungere la sua espressione compiuta». <sup>40</sup> Pastura prende poi in esame un gruppo di studi presenti all'interno di p. 3, fornendone trascrizioni parziali che si discostano per qualche dettaglio trascurabile da quelle riportate negli *ess. mus.* 7-10.

Il primo di essi, 3, I (Si bemolle maggiore, 4/4, cfr. fig. 7 ed es. 7), introduce la cellula motivica germinale che fornisce lo spunto per l'elaborazione successiva: una seconda maggiore ascendente in levare.

<sup>40</sup> Cfr. PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit., p. 589.

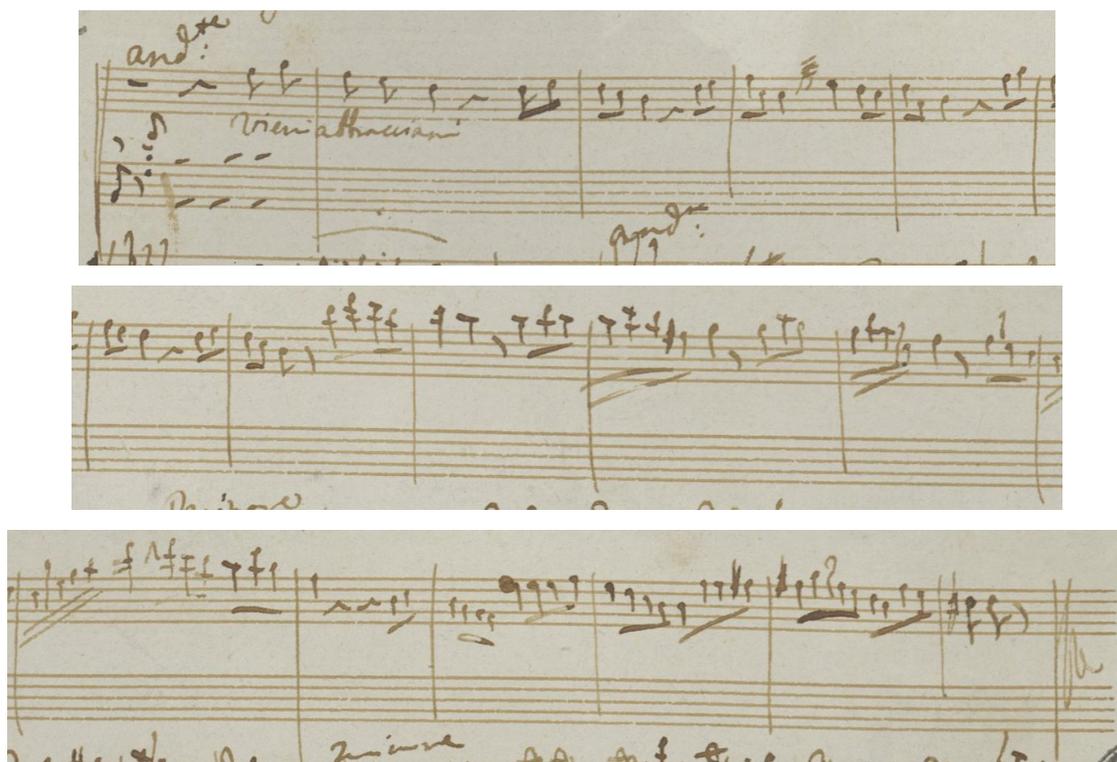


Fig. 7. Studio 3, I.

**And[an]te**

Es. 7. Studio 3, I (trascrizione).

Tre sistemi più in basso, 3, VII (Re maggiore, 4/4, cfr. fig. 8 ed es. 8) ha invece inizio con una seconda maggiore discendente e vi compare un ritmo puntato (croma puntata, semicroma). In 3, VIII (Si bemolle maggiore, 4/4, cfr. fig. 9 ed es. 9), l'idea comincia a prendere una forma più definita, combinando i due spunti precedenti. Lo studio si apre con una seconda minore ascendente in levare (con identica figurazione ritmica osservata in precedenza), se-

guita da una seconda maggiore (con valore di semiminima). Complessivamente, è costituito da una semifrase di quattro battute, che rimane sospesa sulla dominante, cui risponde un'altra pure di quattro battute, che si conclude sulla tonica.

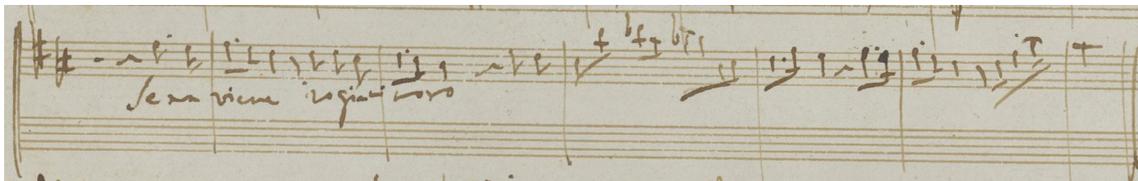


Fig. 8. Studio 3, VII.

Se non viene io qui mi moro

Es. 8. Studio 3, VII (trascrizione).

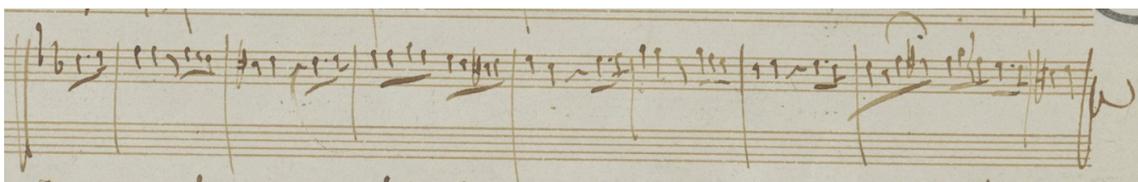


Fig. 9. Studio 3, VIII.

Es. 9. Studio 3, VIII (trascrizione).

Lo studio 3, IX (Si bemolle maggiore, 4/4, cfr. fig. 10 ed es. 10) ha la stessa figurazione iniziale, ma la sospensione sulla dominante avviene alla fine di un antecedente di due battute, per poi concludere sulla tonica alla fine del conseguente di altrettante battute. Come già riconosciuto da Pastura, il motivo così delineato percorre quello intonato da Arturo all'inizio del tempo d'attacco del suo duetto con Elvira nel III atto (n. 9, bb. 514 sgg., «Nel mirarti un solo istante»).



Fig. 10. Studio 3, IX: schizzo preliminare confluito nel tempo d'attacco del duetto nel n. 9 Scena d'Arturo e Duetto Elvira ed Arturo (bb. 514 sgg., cfr. tabella 2).



Es. 10. Studio 3, IX (trascrizione).

L'idea sembra essere stata momentaneamente accantonata da Bellini, che porta a termine la pagina 3 senza rimaneggiarla ulteriormente (poco dopo vi si scorgono anche l'abbozzo della cavatina di Arturo e lo schizzo preliminare della melodia del cantabile del duetto tra Riccardo e Giorgio). Viene poi ripresa nel terzo studio di pagina 4 – che Pastura non menziona – identificabile come l'abbozzo del medesimo tempo d'attacco. L'abbozzo (Do maggiore, 4/4, come il passo corrispondente in partitura) rielabora la semifrase di quattro battute di 3, IX e complessivamente è costituito da ventidue battute, che però comprendono una variante alternativa e, probabilmente, una cancellatura (cfr. fig. 11 ed es. 11). La variante alternativa alle bb. 7-8 è scritta di seguito sullo stesso pentagramma, ed è segnalata dall'indicazione «oppure» a b. 9. Le due varianti trovano risoluzione sulla tonica sul battere di b. 11, comune a entrambe, per cui la forma risulta:  $a_4 a'_4$  (oppure  $a''_4$ ). La sezione  $b$ , che inizia sul terzo tempo di b. 11, sembra essere stata oggetto di ripensamenti. In un primo tempo Bellini aveva verosimilmente concluso l'abbozzo a b. 16, sul cui levare riattacca la testa del tema. Dopo le prime due semiminime di b. 16, egli ha infatti indicato «C[anto] in tempo» sopra al pentagramma e «ecc.» alla sua destra per prescrivere la ripresa del tema. A chiudere b. 16, ultima del pentagramma, si trova inoltre il tipico segno con cui Bellini indicava la fine di uno studio. A questo punto è possibile che Bellini abbia cassato le battute che vanno dall'indicazione «più all[egr]o assai» a quella «C[anto] in tempo», per poi proseguire e terminare la stesura dell'abbozzo sul terzo sistema della pagina, dove si trova quella che potrebbe essere una variante sostitutiva della sezione  $b$ , che porta anch'essa alla ripresa del tema alle bb. 21-22, cui seguono l'indicazione «D. C.» e un nuovo segno a rimarcare la conclusione dello studio. In un secondo momento, avendo scelto di utilizzarlo per la composizione del duetto Elvira-Arturo, Bellini avrebbe espunto l'abbozzo, come di norma, in quanto ormai impiegato all'interno dei *Puritani*, ma forse solo fino all'indicazione «più allegro assai», ove avrebbe incontrato il precedente segno di cancellatura. Le due linee di espunzione non sembrano infatti continue e la prima si interrompe proprio in quel punto. Bellini avrebbe infine dimenticato di cassare le successive battute sul terzo pentagramma. Se la ricostruzione fosse esatta, nel complesso l'abbozzo si strutturerebbe come segue:  $a_4 a'_4$  (oppure  $a''_4$ )  $< b_4 a_1$  ecc.  $> b_5 a'''_1$  ecc.

A prescindere dalla correttezza dell'ipotesi, sembra chiaro che Bellini non intese l'abbozzo come una struttura unitaria continua, ma che accostò in esso idee tra loro alternative, annotando spunti differenti da sviluppare in un'eventuale fase successiva, verosimilmente una volta individuato un testo verbale cui assegnarlo. L'abbozzo alterna inoltre passaggi monodici ad altri per due voci, che procedono prevalentemente per terze. Visti la scrittura e il registro, questi ultimi sembrerebbero destinate a parti strumentali, come se alla linea del canto Bellini affiancasse anche, sinotticamente, probabili interventi orchestrali introduttivi o d'accompagnamento.

Una volta impiegato l'abbozzo per la composizione del duetto, Bellini ne alterò la forma, come emendata nei suoi 'studi giornalieri', in modo sostanziale. In tutte le possibili soluzioni contemplate nell'abbozzo, sembra chiaro che Bellini avesse inizialmente previsto una piccola forma ternaria ( $a a' b a''$ ) con simmetria tra le prime due semifrasi, una cadenza alla tonica

prima della sezione *b* e la ripresa di *a* in chiusura. Tutte e tre le suddette idee vengono meno nel tempo d'attacco del duetto. Dopo l'anticipazione del primo flauto e del primo clarinetto, Arturo intona la prima strofa su una quartina di ottonari. La linea melodica perde la regolarità formale dell'abbozzo, resistendo a classificazioni alfabetiche rigide. Nelle prime quattro battute (514/4°-518/2°), il suo profilo rimane pressoché identico a quello dell'abbozzo; sull'ultimo tempo di b. 518, la parte di Arturo si apre con lo stesso gesto melodico di 514/4°-515/1°, per poi virare inaspettatamente verso la sottodominante, Fa maggiore (sulla parola «pianto»), mentre l'accompagnamento si riduce a una successione discontinua di accordi degli archi. Sottraendo la linea melodica a una prosecuzione prevedibile, Bellini congela improvvisamente il tempo drammatico, segnando una cesura che nell'abbozzo non era prevista. Da questo momento in poi la linea melodica procede per segmenti di due o tre battute, in progressione armonica, che condividono l'attacco sul quarto tempo con ritmo puntato (preceduto da semicroma a 522 e 525), e in cui ricorrono alcuni elementi ritmici (come la duina seguita da terzina di crome di 520 e 524, e le due semiminime seguite da semiminima puntata e croma di 523 e 526). A 521 si passa dalla sottodominante alla dominante e, dopo l'accordo di settima diminuita su *do* diesis di 523, si tocca Re minore, per poi tornare nella sfera di Do maggiore con la cadenza che inizia a 527 e risolve sulla tonica a 529. Il passaggio a Re minore è enfatizzato dal ritorno delle crome continue (prive del battere) agli archi a 523 e dall'ingresso di ottoni e legni (questi ultimi a raddoppiare la parte di Arturo).

Dopo undici battute di interludio, ha inizio la seconda strofa, affidata a Elvira su una nuova quartina di ottonari, ma in La maggiore. Ad anticipare il tema questa volta si aggiungono anche il primo oboe e i violini primi. La forma della linea melodica replica quella della prima strofa, sebbene la parte di Elvira sia più ornata rispetto a quella di Arturo, soprattutto nelle ultime quattro battute. Il contrasto tra il corrispettivo della sezione *a* dell'abbozzo e le battute seguenti si adatta bene allo stacco drammatico insito nelle quartine di entrambe le strofe, che contrappongono alla consolazione descritta nei primi due versi il dolore degli ultimi due. Sui racconti dei due amanti pesa, tuttavia, una differenza fondamentale, enfatizzata dalla distanza di sesta maggiore tra le due esposizioni della melodia: laddove la consolazione di Arturo è nel presente e passa dalla vista della donna che ama, quella di Elvira risale al passato, quando era inoltre solo immaginata.

ARTURO

Nel mirarti un solo istante,  
io sospiro e mi consolo  
d'ogni pianto, d'ogni duolo  
che provai lontan da te.  
[...]

ELVIRA

Ti chiamava ad ogni istante:  
riedi, o Arturo... e mi consola,  
e rompeva ogni parola  
coi singulti del dolor!

Ricapitolando, da una singola cellula motivica ha avuto origine una serie di schizzi preliminari, l'ultimo dei quali è stato rielaborato in forma di abbozzo. Una volta identificato un passaggio del libretto cui destinare l'abbozzo, Bellini ne ha stravolto la fisionomia in

funzione del testo poetico e della situazione drammatica. Pur mantenendo alcuni tratti peculiari della linea melodica, egli ha infatti rinunciato alla circolarità compiuta della piccola forma ternaria, che mal si sarebbe adattata a un passaggio di transizione del duetto, drammaticamente aperto: Elvira ha ancora bisogno di conferme prima di accordare ad Arturo il proprio perdono e non manca di rinfacciargli i «singulti del dolor» provati in sua assenza alla fine della propria strofa. La rielaborazione della forma in cui sono concepiti gli abbozzi in funzione del contesto drammatico di destinazione è osservabile in molti altri degli 'studi giornalieri' confluiti nei *Puritani*. Prima di prenderli in esame, è necessario fare un cenno a quei pochissimi studi che recano un testo verbale (tra cui i nn. 3, 1 e 3, VII nominati poc' anzi, cfr. figg. 7 e 8 ed ess. 7 e 8), tentando di individuarne la funzione.

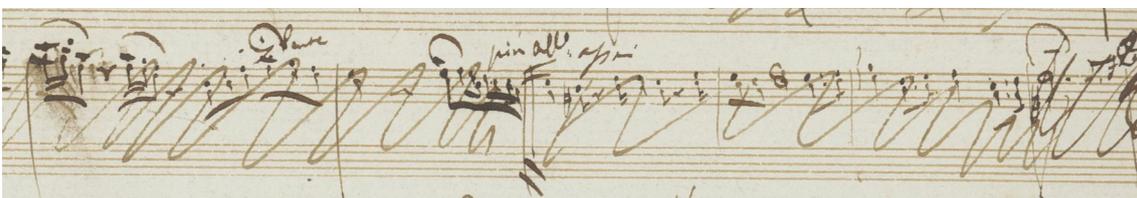


Fig. 11. Studio 4, III: abbozzo del tempo d'attacco del duetto nel n. 9 Scena d'Arturo e Duetto Elvira ed Arturo (bb. 514 sgg., cfr. tabella 2).

**All[egr]o sostenuto assai**

oppure

**più all[egr]o assai** [sic]

C[anto] in tempo ecc.

P[ri]mo tempo

D. C.

Es. 11. Studio 4, III (trascrizione).

### 2.3. Musica e versi

Come si è detto, solamente undici tra gli ‘studi giornalieri’ parigini recano un testo verbale; di essi, solo due furono rielaborati nella partitura dei *Puritani*. Il primo (3, II) è uno schizzo preliminare di sole tre battute (cfr. fig. 12 ed es. 12), sviluppato nel cantabile dello stesso duetto tra Elvira e Arturo nel terzo atto (bb. 579 sgg.), che Bellini avrebbe tagliato prima della prima rappresentazione per abbreviare l’opera.<sup>41</sup> Lo schizzo è in Mi bemolle maggiore, 6/8. In partitura il motivo è introdotto, pressoché identico, dal clarinetto solo, per poi essere intonato da Arturo («Da quel dì che ti mirai»). Il cantabile è presente integralmente (ma con alcuni segni di taglio) nella partitura autografa della ‘versione parigina’ (in Re maggiore, 3/8), nonché nella partitura parzialmente autografa della ‘versione napoletana’ (qui in Do maggiore, 3/8). Lo schizzo presenta un settenario sdrucchiolo che non figura nel libretto dei *Puritani*, «Vieni mio ben abbracciarmi» (pur ricordando il verso di Arturo con cui si sarebbe aperta la cabaletta dello stesso duetto, «Vieni fra le mie braccia»). In partitura Bellini altera il profilo ritmico-melodico, scomponendo la figurazione dal ritmo puntato all’inizio della seconda battuta in modo da adeguare il motivo a un ottonario piano. Il già discusso studio immediatamente precedente (3, IV), che avrebbe fornito lo spunto iniziale per la formulazione dell’abbozzo del tempo di mezzo dello stesso duetto, reca un quadrisillabo sdrucchiolo (verso impiegato assai raramente) con parole simili: «Vieni abbracciarmi». In questi due casi

<sup>41</sup> Cfr. BELLINI, *I Puritani* cit., *Commento critico*, *Note introduttive*, *Tagli*, nota 560-716, p. 181.

è possibile che il testo verbale servisse a indicare una possibile situazione drammatica alla quale Bellini pensava di poter adattare le idee in maniera efficace: probabilmente non tanto un duetto d'amore generico, ma una circostanza particolare in cui si preveda un riconoscimento e – forse – un ricongiungimento. Sul rigo di basso lasciato vuoto dello studio 3, II si legge inoltre «Arturo», senza ulteriori specificazioni. Lo studio 3, VII, che pure rientra nella 'famiglia' propedeutica alla stesura dell'abbozzo del tempo di mezzo, esibisce invece il testo «Se non viene io qui mi moro» che, al contrario del precedente, prevede l'assenza della persona amata, di cui si è in estenuante attesa – come nel caso di Elvira. Difficile dire, per questi studi, se il testo verbale sia stato apposto mentre andava delineandosi la melodia o a studio già ultimato. Si potrebbe però pensare che Bellini, non avendo ancora ricevuto i versi per il duetto tra Elvira e Arturo ma avendone chiara la situazione drammatica, avesse iniziato a immaginare quali studi avrebbero potuto confluirci, per poi essere rimodellati una volta ricevuto il testo verbale definitivo.<sup>42</sup>

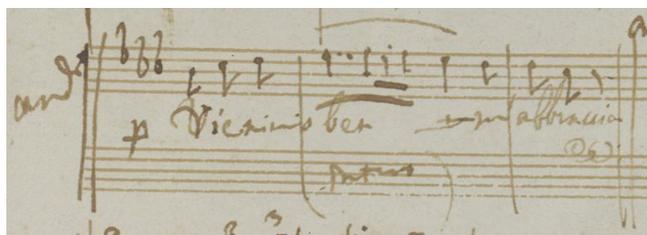


Fig. 12. Studio 3, II: schizzo preliminare sviluppato nel cantabile del duetto nel n. 9 Scena d'Arturo e Duetto Elvira ed Arturo (bb. 579 sgg., cfr. tabella 2).

**And[anti]no**

 A musical transcription of the sketch shown in Fig. 12. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 6/8. The treble staff contains the melody with lyrics: 'p Vieni mio ben = m'abbraccia'. The bass staff contains the lyrics '(Arturo)'. The music is written in a clear, printed font.

Es. 12. Studio 3, II (trascrizione).

Lo studio 1, XVIII presenta invece un testo verbale compreso nel libretto dei *Puritani*, che corrisponde a quello del tempo d'attacco del n. 3 Duetto Giorgio ed Elvira («Sai com'arde in petto mio», bb. 62 sgg.). La melodia è però quella intonata da Arturo nel Larghetto affettuoso del terzetto tra Enrichetta, Arturo e Riccardo nel n. 5 («Se il destino a te m'invola», bb. 480 sgg.), sezione che Bellini decise poi di tagliare.<sup>43</sup> L'abbozzo consiste di una frase di 10 battute in Re maggiore, 4/4, strutturate come segue:  $a_{4+2} a'_4$ , ove le ultime due battute di  $a$

<sup>42</sup> Anche tra i materiali preparatori di Verdi si trova talvolta un procedimento simile, benché nell'ambito di abbozzi destinati a un lavoro preciso. In quello del primo atto della *Traviata*, ad esempio, che è precedente alla stesura del libretto di Francesco Maria Piave, Verdi annotò il verso intonato dal Duca di Mantova in *Rigoletto*, «È il sol dell'anima, la vita è amore», per identificare quello che sarebbe stato «Di quell'amor, ch'è palpito». Si veda JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. 2, Torino, EDT, 1986, pp. 138-140 e, per una trascrizione completa, VERDI, *La traviata. Schizzi e abbozzi autografi* cit., pp. 105-109: 109.

<sup>43</sup> Cfr. BELLINI, *I Puritani* cit., *Commento critico, Note critiche 2.1*, nota 476-529, pp. 121-122.

sono una ripetizione strumentale delle due precedenti, che serve da transizione ad *a'* (cfr. fig. 13 ed es. 13). La melodia si ritrova in partitura pressoché identica – ma in *Si maggiore* – eccezion fatta per la desinenza finale. Laddove l'abbozzo termina sulla fondamentale dell'accordo di tonica, in partitura la frase si conclude sulla terza del medesimo accordo. In questo caso, la mancata corrispondenza tra la scomposizione della linea melodica, così come suggerita dai tratti d'unione, e i versi ad essa sottoposti fa supporre che questi ultimi siano stati aggiunti a stesura ultimata. Al contrario degli studi relativi al duetto tra Elvira e Arturo, si esclude che Bellini si stesse servendo del testo verbale per fissare una situazione drammatica ancora da definire; è improbabile anche che stesse utilizzando i versi fornitigli da Pepoli come schema prosodico di riferimento, per cui sarebbe bastato appuntare appena un paio di versi. La spiegazione più plausibile è che Bellini avesse inizialmente pensato di impiegare la melodia dello studio 1, XVIII nel tempo d'attacco del n. 3 e, caso unico tra i fogli superstiti,<sup>44</sup> ne stesse testando l'efficacia direttamente sul supporto dell'abbozzo. Insoddisfatto, lo avrebbe successivamente destinato al Larghetto affettuoso del terzetto nel n. 5.

Certo è che Bellini sembra aver voluto individuare a tutti i costi una destinazione adatta per questo studio, la cui origine è in realtà di molto precedente al 1834. La melodia è infatti quasi identica a quella della versione originaria della cabaletta della cavatina di Norma, che Bellini iniziò ad abbozzare e poi abbandonò ancora nella sua fase embrionale, scontento del testo che gli era stato fornito («Ah! riedi ancor – qual eri allor / che il cor ti diedi. / Ah! bello, ancor – del primo amor / al sen mi riedi. / Oblio per te – onor e fé / al dio fo guerra, / Ah! senza te – non v'ha per me / né ciel né terra.»).<sup>45</sup> Testo che, benché associato a una linea melodica differente, compare nello studio 1, IX, presente all'interno della stessa pagina e di poco precedente, rimasto poi apparentemente inutilizzato. La somiglianza tra lo studio 1, XVIII e la versione originaria della cabaletta di Norma non sembra dunque accidentale, o quantomeno non è passata inosservata da parte di Bellini. È infatti difficile ricostruire la genesi di questo rimando: ovvero se Bellini abbia impiegato i versi di *Norma*, poi rifiutati, per indicare una generica situazione drammatica e, una volta avuti in mente, abbia deciso di riprenderne la linea melodica poco dopo; o, al contrario, se abbia prima di tutto deciso di riesumare la melodia rimasta priva di destinazione e, di conseguenza, prima di riprenderla ne abbia impiegato i versi per lo stesso motivo o, addirittura, li abbia apposti allo studio 1, IX a stesura già ultimata. Una vaga somiglianza tra i due studi in questione suggerisce che, una volta steso 1, IX e, verosimilmente, i due studi successivi, che lo rielaborano, a Bellini possa essere tornata alla mente la melodia respinta per la cabaletta di Norma qualche anno prima, e di cui evidentemente ancora ricordava i versi, che annotò a stesura ultimata. Anziché proseguire nella rifinitura dell'idea musicale di 1, IX e 1, X, potrebbe dunque aver deciso di riesumare la melodia originaria, fissandola in 1, XVIII. La presenza del testo verbale nei due studi sarebbe dunque frutto di due ragioni differenti. In entrambi i casi, tuttavia, il testo verbale

<sup>44</sup> Lo studio 4, VII reca il testo «Oh mia Elvira dove sei», che ricorda un passaggio della Scena d'Arturo all'inizio del n. 9 (bb. 270-272, «Oh Elvira!... oh Elvira!!! Ove t'aggiri tu?...»). Verosimilmente anche in questo caso Bellini ha inteso suggerire un possibile impiego all'interno di una situazione drammatica definita (sempre nello stesso duetto), di cui però non possedeva ancora i versi definitivi. In un secondo momento Bellini deve aver cambiato idea, come per gli studi 3, I e 3, VII, poiché nessuno di essi trova riscontro in partitura.

<sup>45</sup> Si veda PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit., pp. 582-584 e, per una trascrizione della cabaletta, p. 561.



e versi. Lo schizzo è in Si bemolle maggiore, 4/4, And[anti]no – laddove in partitura l'aria è in La bemolle maggiore, 4/4, Andante un poco mosso –, ed è scritto in chiave di violino, dunque non sembra essere stato pensato, almeno in questa fase iniziale, per voce di basso (cfr. fig. 14 ed es. 14). Nella sezione introduttiva strumentale, in cui il tema è affidato a flauto e clarinetto soli, la linea melodica rimane invariata rispetto allo schizzo. Nella frase d'apertura di Giorgio si ribatte invece la prima nota, in modo da adeguare il motivo (con qualche aggiustamento nella distribuzione delle sillabe) a un unico endecasillabo *a minore*. L'aria di Giorgio mette in musica le prime quattro delle sei strofe saffiche previste dal libretto nella seconda scena della Parte seconda. Il ricorso alle saffiche, costituite da tre versi endecasillabi seguiti da un quinario, è assolutamente estraneo alle consuetudini librettistiche coeve e potrebbe essere collegato a una romanza da camera, andata perduta, che Bellini compose nella primavera del 1834 sui versi di un'ode saffica di Carlo Pepoli, *La luna*. Fabrizio Della Seta ha infatti ipotizzato che la melodia dell'aria di Giorgio risalga alla composizione preesistente, così come quella dell'aria di Elvira (n. 7), «Qui la voce sua soave», deriva dalla romanza *La ricordanza*, che Bellini scrisse su un sonetto di Pepoli quella stessa primavera.<sup>46</sup> Se così fosse, è verosimile che lo schizzo preesistesse anche alla composizione di *La luna*: quando e se decise di reimpiegarne la melodia nei *Puritani*, Bellini deve aver richiesto a Pepoli la stesura di strofe analoghe a quelle dell'ode saffica.

A prescindere dal possibile rapporto con *La luna*, è interessante osservare il modo in cui Bellini ha sviluppato il motivo annotato nello schizzo fino a ricoprire la quasi interezza dell'aria, durante la quale Giorgio descrive al coro lo stato di delirio di Elvira. Come già evidenziato da Della Seta, Bellini ovvia all'irregolarità metrica dell'ultimo verso di ciascuna strofa per mezzo di ripetizioni verbali, in modo da rendere endecasillabo il verso quinario di partenza. Lo schizzo segue un andamento prevalentemente isoritmico, ulteriormente enfatizzato nell'aria, che ruota attorno a una frase di otto battute ripetuta più volte. In un testo sulla funzionalità drammatica dell'isoritmia, Giorgio Pagannone attribuisce a tale procedimento un effetto di estrema 'spersonalizzazione', identificando alcune situazioni in cui vi si ricorre più di frequente, tra cui, appunto, la narrazione.<sup>47</sup> Nelle prime due strofe l'effetto spersonalizzante e la regolarità prosodica sono sottolineati dall'accompagnamento dei violini secondi in arpeggio. Il ritmo circolare dei violini si arresta durante l'interludio corale, in cui evidentemente il filo del racconto si interrompe. Quella di Giorgio non è tuttavia una narrazione asettica di un semplice messaggero e, all'interno della regolarità ritmica delle prime due frasi, lascia trasparire la sua partecipazione nei punti in cui se ne discosta: come alle bb. 240-241, in cui la linea melodica accelera di colpo sulle parole «Poi grida, per amor», per poi indugiare su «tut-[ta tremante...]». Gli arpeggi riprendono con la terza strofa e, alla quarta, i violini primi – che fino a questo momento avevano raddoppiato frazioni della linea

<sup>46</sup> FABRIZIO DELLA SETA, "I Puritani" di Carlo Pepoli e Vincenzo Bellini. Il libretto e il dramma musicale, «Atti e memorie dell'Arcadia», vol. 3, 2014, pp. 341-359: 349-351.

<sup>47</sup> Oltre alla narrazione, Pagannone menziona: situazioni di stupore o di contrasto (tipicamente nei concerti); cori che esprimono sentimenti collettivi in quanto espressione di un gruppo; preparazione o contrasto; follia 'depressiva' (che distingue da quella 'liberatoria', caratterizzata da una grande libertà espressiva). Cfr. GIORGIO PAGANNONE, *Sui rapporti tra forme testuali e forme musicali in Bellini. Funzionalità drammatica dell'isoritmia*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario dalla nascita* cit., pp. 251-265.

melodica di Giorgio – si uniscono ai secondi. In quest'ultima strofa sono flauto e clarinetto soli a raddoppiare la parte di Giorgio, rendendone più scoperte le deviazioni dal modello ormai stabilito. Verso la fine della quarta frase (bb. 265-266) la continuità narrativa della linea melodica si frammenta nella descrizione dei gesti di Elvira, «gela... piange, s'affanna», che vengono scanditi individualmente, seguiti da una pausa con corona in cui l'orchestra tace e Giorgio sembra quasi non avere la forza di proseguire. Al contrario delle precedenti, che risolvono sulla tonica, la strofa termina su una triade diminuita su *la* naturale, dando avvio alla sezione conclusiva in cui Giorgio cede al coinvolgimento emotivo, punteggiato dal coro, alternando la narrazione isoritmica (in tempo) a una descrizione quasi mimetica («crescendo ed incalzando il tempo»). La reiterazione della frase, caratterizzata al suo interno da un andamento isoritmico, evidenzia per contrasto la partecipazione di Giorgio, mettendo a fuoco la natura del suo legame con Elvira (già emersi nel loro duetto nel primo atto) e preparando il terreno per la sua opera di persuasione nei confronti di Riccardo.



Fig. 14. Studio 3, III: schizzo preliminare sviluppato nell'aria del n. 6 Introduzione. Coro ed Aria di Sir Giorgio (bb. 218 sgg., cfr. tabella 2).



Es. 14. Studio 3, III (trascrizione).

#### 2.4. Alterazione della forma in funzione della destinazione drammatica

Si è già accennato alla metamorfosi formale cui erano quasi immancabilmente sottoposti gli abbozzi destinati a un canto nel trasferimento in partitura, come ad esempio quello del tempo d'attacco del duetto tra Elvira e Arturo nel n. 9. Talvolta le modifiche incidevano solo in maniera ridotta ma mirata, come nel caso dello studio 1, xv (Mi bemolle maggiore, 3/8, cfr. fig. 15 ed es. 15), utilizzato per la composizione della stretta «Ah, sento, o mio bell'angelo» del n. 10, che Bellini tagliò per la prima dell'opera.<sup>48</sup> L'abbozzo presenta la struttura di una piccola forma binaria  $a_4 a_4 b_4 c_{2+4}$ , laddove la ripetizione di  $a$  è prescritta dalle parentesi quadre. Nella sezione  $b$  si tocca la tonalità di Do minore, parallela della tonalità d'impianto, che viene ristabilita nelle battute conclusive di  $c$ . La linea melodica è a due voci, che procedono quasi sempre per terze, a eccezione delle prime battute di  $b$  (in cui proseguono per moto

<sup>48</sup> Per una descrizione del taglio e delle fonti cfr. BELLINI, *I Puritani* cit., *Commento critico*, *Note critiche 2.1*, nota 300-352, pp. 224-225.

contrario) e delle battute conclusive di *c*. La stretta, in Re maggiore,<sup>49</sup> segue una struttura analoga a quella dell'abbozzo, ma con la dilatazione della sezione *c* (*a*<sub>4</sub> *a*<sub>4</sub> *b*<sub>4</sub> *c*<sub>8</sub>) che posticipa la risoluzione sulla tonica, prolungando l'arco melodico. Le prime due battute di *b* spettano al solo Arturo («Benedirò le lacrime»), cui si ricongiunge Elvira immediatamente dopo e, a cavallo tra la fine di *b* e l'inizio di *c*, Bellini prevede tre semiminime accentate ribattute a sottolineare la parola «gemiti». L'ampliamento della sezione *c* concede inoltre a Elvira e Arturo un duplice indugio (a bb. 314-315 e 318-319), assente nell'abbozzo, sulla parola «voluttà», sottratta all'incedere veloce della melodia. In questo caso, dunque, pur mantenendo la forma più o meno invariata rispetto all'abbozzo, Bellini interviene prevalentemente sulla fisionomia della linea vocale in modo da rifunzionalizzarla in base al testo verbale.



Fig. 15. Studio 1, xv: abbozzo rielaborato nella stretta del n. 10 Finale del terzo Atto (bb. 218 sgg., cfr. tabella 2).



Es. 15. Studio 1, xv (trascrizione).

Diverso il caso dello studio 3, xvii, abbozzo della parte di Arturo nella sua cavatina nel primo atto (n. 4), «A te, o cara, amor talora». L'abbozzo è in Re maggiore (cfr. fig. 16 ed es. 16), come nella sezione corrispondente della partitura (bb. 238 sgg.). Bellini lo cancellò meticolosamente per segnalarne l'impiego in partitura, specificando anche: «Lar[go] p[er] la Cav[atina] di Gio[vanni]», con chiaro riferimento a Giovanni Battista Rubini, primo interprete di Arturo. Come nel caso dello studio 17, iii, confluito nell'Introduzione, dall'abbozzo alla partitura si passa da un tempo semplice di 4/4 a uno composto (in questo caso il cor-

<sup>49</sup> Nella versione per Napoli la stretta, in Si bemolle maggiore, è affidata alla sola Elvira, con contorno di pertichini e del coro.

rispettivo, 12/8). Al contrario dello schizzo riguardante l'Introduzione, il passaggio a un tempo composto non è qui una mera alterazione grafica. Se, infatti, l'abbozzo è in ritmo binario anche nelle suddivisioni, in partitura Bellini introdusse l'equivalente di un ritmo terzinato, che modifica in maniera sostanziale l'idea di partenza. L'abbozzo aderisce a una regolarissima piccola forma ternaria  $a_4 a'_4 b_4 a''_4$ , di cui Bellini impiegò, rielaborandole, solamente le prime otto battute. In una lettera a Florimo del 4 agosto 1834, Bellini lo informava di aver «fatto la cavatina di Tamburrini che è venuta bella: migliore quella di Rubini, la quale è d'un tempo solo con intreccio d'altri cantanti». <sup>50</sup> Qualche mese più tardi, il 18 novembre, gli avrebbe poi riportato il giudizio di Rossini all'ascolto di alcuni brani dei *Puritani*, tra cui la stessa cavatina di Arturo:

Ha trovato [...] strumentato con gran gusto e brillantissimo il coro che precede la sortita di Rubini: bella e ben condotta tale sortita, che è tirata tal quale come il primo tempo della cavatina della Norma della donna. <sup>51</sup>

Molti sono in effetti i punti di contatto con il cantabile «Casta Diva, che inargenti» della cavatina di Norma, ma non mancano anche differenze significative. Entrambi i pezzi, in forma strofica, sono introdotti da un coro che fa parte integrante del numero e prevedono «l'intreccio d'altri cantanti», nonché un'alternanza tra sezioni solistiche e corali o d'assieme, che segue tuttavia direttive distinte, funzionali ai diversi contesti drammatici.

«Casta Diva» è costituita da un'introduzione strumentale, in cui il flauto anticipa la linea vocale di Norma, e da due strofe – inframmezzate da una sezione di raccordo affidata al coro – che mettono in musica una quartina di ottonari ciascuna. <sup>52</sup> La sua struttura complessiva è dunque: A (strofa di Norma), B (coro, che ripropone lo stesso testo verbale lungo una linea melodica per terze dall'andamento sillabico, con interiezioni di Norma), A' (seconda strofa di Norma con interiezioni del coro), cadenza. La cavatina di Arturo è invece suddivisa in due macrosezioni A A' bipartite al loro interno, cui segue una coda di 14 battute. Come in «Casta Diva», la prima prevede una breve introduzione strumentale, in cui la melodia di Arturo è anticipata da due flauti e un clarinetto (sempre dalla famiglia dei legni, ma con due timbri diversi, come nel caso del tempo d'attacco del duetto tra Elvira e Arturo esaminato poc'anzi) ed è sorretta da un accompagnamento terzinato, che però non prevede la circolarità ipnotica degli arpeggi del cantabile di Norma. In entrambe – dunque non solo nella prima – alla

<sup>50</sup> Lettera di Bellini a Florimo del 4-5 agosto 1834, in BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 378-382: 381.

<sup>51</sup> Lettera di Bellini a Florimo del 18 novembre 1834, in BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 425-428: 427.

<sup>52</sup> In questo stesso numero del «Bollettino di studi belliniani» Vincenzo Caporaletti propone un'analisi formale e fraseologica di «Casta Diva» a partire dall'interpretazione di Maria Callas. Si vedano anche: NICHOLAS BARAGWANATH, *The Italian Traditions and Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Bloomington, Indiana University Press, 2011, pp. 126-131; PIERLUIGI PETROBELLI, «Casta Diva», in *Il verso cantato. Atti del seminario di studi (aprile-giugno 1998)*, a cura di Adelaide Pescatori, Paolo Bravi e Francesco Giannattasio, Roma, Università degli studi di Roma «La Sapienza», 1994, pp. 23-32; GIORGIO SANGUINETTI, «Casta Diva», o la soavità delle dissonanze, in *«Et facciam dolci canti...». Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdrone e Annunziato Pugliese, Lucca, LIM, 2003, pp. 1133-1148.

sezione solistica di Arturo segue una reazione del coro e degli altri solisti, con testi verbali distinti, ai quali nelle ultime due battute si intrecciano anche le voci di Arturo ed Elvira. Diverso è poi il rapporto tra parti solistiche e corali/d'assieme, nonché la forma della linea melodica principale. Quella delle due strofe di Norma descrive una *Barform* costituita da tre frasi ( $a_4 a'_4 b_4$ ), nell'ultima delle quali culmina l'apice melodico.<sup>53</sup> La linea melodica di Arturo si limita invece a nove battute, che rielaborano la sezione  $a a'$  dell'abbozzo, senza parti contrastanti. Nell'abbozzo,  $a'$  si conclude sulla dominante, dando così avvio alla parte contrastante  $b$ , cui segue la ripresa finale di  $a''$ , che si chiude sulla tonica. In partitura, dove rielabora le sole prime otto battute dell'abbozzo, Bellini predispone invece che  $a'$  termini direttamente sulla tonica. Il raggiungimento della tonica è reso ancor più assertivo dall'interpolazione di una battuta aggiuntiva ( $a_4 a'_4$ ) che dilata la sezione cadenzale consentendo un momento di sospensione prima della cadenza perfetta conclusiva.

All'assolo di Arturo segue una sezione di risposta  $b_{2+2} c_6$ ; in  $b$  la linea melodica è affidata al canto parallelo per terze di Giorgio e Walton, sorretto dal coro (le cui interiezioni ricordano quelle che sostengono la seconda strofa di Norma) e punteggiato da brevi interventi di Elvira e Arturo. Come nella sezione corale B di «Casta Diva», la linea melodica ha ritmo dattilico su un accompagnamento regolare. In  $c$ , la parte principale spetta invece a Elvira e Arturo, sorretti ancora dal coro, cui si uniscono Giorgio e Walton. La seconda strofa, che mette in musica una diversa quartina di ottonari, è formalmente identica alla prima, ma Bellini vi introduce diverse fioriture ornamentali (tra cui quella a fine frase sulla parola «contento» è tipica della sua scrittura<sup>54</sup>). La strofa è seguita dalla medesima sezione di risposta  $b c$ , sullo stesso testo verbale della prima occorrenza, che porta questa volta alla coda conclusiva.

L'alternanza tra sezioni solistiche e sezioni corali o d'assieme, che è parte costitutiva sia di «Casta Diva» sia di «A te, o cara», rivela l'analogia di funzione drammatica dei due pezzi. In entrambi i casi si assiste infatti a un rito che prevede una sorta di forma responsoriale. Nel caso di «Casta Diva» Norma, che è officiante, rivolge alla luna la sua preghiera, che è poi ripetuta in maniera quasi meccanica dal coro, soggiogato dal potere persuasivo della sua linea melodica magnetica. La parte corale è assorbita all'interno della stessa seconda strofa, ridotta a brevi interiezioni spezzate. Nella sua cavatina, Arturo reca invece a Elvira i suoi doni nuziali (compreso il velo che servirà a nascondere Enrichetta), pronunciando i propri voti. La risposta di Giorgio e Walton, sorretta dal coro, è una sorta di benedizione della promessa di Arturo, cui assistono assecondandola. La tensione insita nella linea melodica di Norma, costruita su dissonanze che le sono strutturali,<sup>55</sup> dipinge il contrasto tra il suo ruolo pubblico di sacerdotessa dei Druidi e quello, privato, di donna innamorata di un nemico che tenta di

<sup>53</sup> L'uso del termine *Barform*, inteso come equivalente dei più comuni *Satz* (tedesco) e *sentence* (inglese) è stato proposto da GIORGIO PAGANNONE, *Aspetti della melodia verdiana. Periodo e Barform a confronto*, «Studi verdiani», XII, 1997, pp. 48-66.

<sup>54</sup> In uno studio sulle revisioni delle parti vocali negli autografi belliniani, Damien Colas indica tra i procedimenti ricorrenti quello di rifinitura della linea vocale nelle sue parti terminali (nelle tre zone che definisce «predesinenza», «desinenza» e «cadenza»), prendendo in esame la fioritura sulla parola «contento» tra i casi di rimaneggiamento in zona di desinenza. Cfr. COLAS, *Le revisioni delle parti vocali negli autografi di Bellini*, in *Vincenzo Bellini verso l'edizione critica* cit., pp. 315-346.

<sup>55</sup> Cfr. SANGUINETTI, «Casta diva», o la soavità delle dissonanze cit.

proteggere per mezzo della sua preghiera. L'assertività priva di contrasti dell'assolo di Arturo ne sottolinea invece l'intento dichiarativo. Rispetto all'abbozzo, la forma della melodia perde la quadratura della piccola forma ternaria, per essere rifunzionalizzata entro una struttura più ampia, che deriva la propria articolazione dallo snodarsi dell'azione.



Fig. 16. Studio 3, XVII: abbozzo della parte di Arturo nel n. 4 Coro e Cavatina d'Arturo (bb. 238 sgg., cfr. tabella 2).

**And[an]te**

 A musical score transcription for Arturo's part in the 4th Act and Cavatina. The score is in G major and common time (C). It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "Lar[go] p[er] la Cav[atina] di Gio[vanni]". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like #3.

Es. 16. Studio 3, XVII (trascrizione).

Sul verso dello stesso foglio si distingue l'abbozzo di un passaggio solistico di Arturo («Non parlar di lei che adoro», bb. 67 sgg.) nel tempo d'attacco del suo duetto con Enrichetta che apre il n. 5, anch'esso strutturato secondo una piccola forma ternaria  $a_4 a'_4 b_4 a''_4$  (studio 4, XIII, cfr. fig. 17 ed es. 17). Lo studio è in Sol maggiore, mentre la sezione corrispondente in partitura è in La maggiore. Rispetto all'abbozzo, nel tempo d'attacco il tema rimane pressoché identico, ma è presentato con valori raddoppiati (sempre in 4/4) e rimodellato come una *Liedform* (A), cui segue una sorta di appendice (B):

$$\begin{array}{c|c} A & B \\ \hline a_8 b_8 a'_8 & c_5 d_5 c_5 d_5 \end{array}$$

Per quest'ultima sezione, che precede il ritorno in scena di Elvira, il libretto prevedrebbe due versi di ottonari per Arturo, una quartina di ottonari per Enrichetta e una per Arturo:

ARTURO

Non parlar di lei che adoro:  
di valor non mi spogliar!

ENRICHETTA

Sventurata prigioniera,  
il mio fato io seguirò:  
giunse a me l'estrema sera...  
per te l'alba incominciò!

ARTURO

Sarai salva, o sventurata,  
o la morte incontrerò...  
e la vergin mia adorata  
nel morire invocherò!<sup>56</sup>

Bellini non mette invece in musica la quartina di Enrichetta, relegando quest'ultima al ruolo di pertichino e focalizzando l'attenzione sullo stato d'animo di Arturo. A ogni coppia di versi di Arturo, riuniti in una sestina, corrisponde dunque una delle tre sezioni della *Liedform*. Nella sua forma più snella, il tema consente ad Arturo di ribadire concisamente alla regina la sua intenzione di trarla in salvo, al contempo pregandola di non nominargli ulteriormente la donna che ama, temendo di poter vacillare («di valor non mi spogliar!»). Nella sezione *b* (bb. 75 sgg.), Arturo prevede la possibilità di andare incontro alla morte, ma sembra placarsi nella ripresa di *a'* al pensiero della sua «vergine adorata», che invocherebbe morendo. Nella sezione d'appendice (B) Arturo continua a replicare incessantemente la sua preghiera, ripetizione che è giustificata dall'indicazione – assente nel libretto e nelle edizioni Ricordi precedenti quella critica – «Enrichetta come per parlare».<sup>57</sup> Alla sua frase risoluta, che sarebbe stata autosufficiente, segue dunque uno strascico dovuto all'insistenza di Enrichetta, che Arturo reprime sul nascere. L'insieme di A e B è ripetuto dopo sedici battute in cui Enrichetta fa un ultimo tentativo di fargli cambiare idea, ripetendo i propri versi precedenti, mentre Arturo la implora di tacere. Come chiarito nella già citata lettera a Florimo

<sup>56</sup> Si veda l'edizione del libretto pubblicata in BELLINI, *I Puritani* cit., p. LXIV.

<sup>57</sup> Cfr. BELLINI, *I Puritani* cit., *Commento critico, Note critiche 1*, nota 68-110, p. 117.

del 18 novembre 1834,<sup>58</sup> Bellini intendeva quest'intervento di Arturo all'interno del Finale I come una sorta di cabaletta tardiva di cui la sua cavatina era priva, il che spiega la ripetizione integrale dell'intera sezione (che tuttavia è spesso tagliata nelle esecuzioni contemporanee).<sup>59</sup> Anche in questo caso, dunque, la morfologia della sezione muta radicalmente in funzione del contesto drammatico.

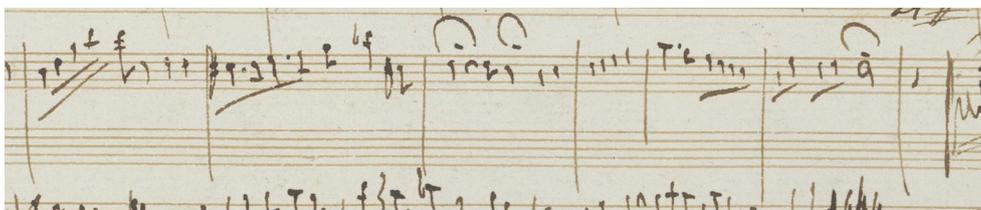
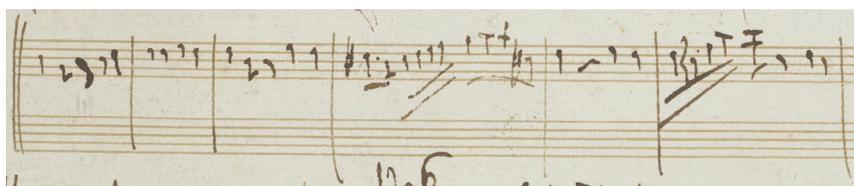


Fig. 17. Studio 4, XIII: abbozzo confluito nel tempo d'attacco del duetto tra Arturo ed Enrichetta nel n. 5 Finale dell'Atto primo (bb. 67 sgg., cfr. tabella 2).



Es. 17. Studio 4, XIII (trascrizione).<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Lettera di Bellini a Florimo del 18 novembre 1834, in BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 425-428: 427: «[...] non gli ho fatto cabaletta perché la situazione non lo vuole; ma se Duprez ne vuole una, io ho pensato di mandarti qualche motivo o se ho tempo farla qui io; ma la credo inutile, poiché subito dopo ha un duetto, ossia ha un'agitato con una seconda donna, ove egli ha tutto, e canta egli solo un canto ossia una cabaletta, e quella serve di pertichino».

<sup>59</sup> Per una discussione più dettagliata, si veda PHILIP GOSSETT, *Music at the Théâtre-Italien*, in *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, ed. by Peter Bloom, Stuyvesant, New York, Pendragon Press, 1987, pp. 327-364.

<sup>60</sup> Non sarebbe errato leggere la seconda croma di b. 16 – forse in origine *re*<sup>4</sup> – come *mi*<sup>4</sup>.

Una sorte simile spettò anche all'abbozzo del tempo d'attacco («Il rival salvar tu devi») con cui si apre il duetto tra Riccardo e Giorgio nel secondo atto (n. 8). La melodia (studio 9, v, Re maggiore, 4/4) ha forma  $a_4 a'_4 b_4 c_4 b_4$ , ove la sezione  $b$ , dopo aver gravitato nell'area della sottodominante, si conclude perentoriamente sulla tonica (cfr. fig. 18 ed es. 18). In partitura, dove la sezione è in Fa maggiore, l'abbozzo è rielaborato limitatamente alle sezioni  $a_4 a'_4 b_4$ . La concisione della forma fa sì che Bellini ne preveda quattro ripetizioni, strutturate come segue: dopo un'introduzione strumentale di sette battute, il corno in Fa espone la linea melodica nella sua interezza così come delineata nell'abbozzo, ma semplificata ritmicamente nelle zone di desinenza di  $a$  e  $a'$ , che divengono più imperiose, laddove il ritmo puntato che apre antecedente e conseguente delle singole semifrasi acquisisce maggiore enfasi; oltre a tenere conto dei requisiti tecnici dello strumento cui la melodia è affidata, la nuova fisionomia riflette in maniera più efficace la serietà del dialogo. La prima strofa è poi avviata da Giorgio, ma la linea melodica è continuamente interrotta dal suo interlocutore; Riccardo intona quindi risolutamente la seconda strofa su una sestina di ottonari; Giorgio riprende infine l'intera strofa su una nuova sestina, questa volta senza interruzioni.

La linea melodica della seconda e della terza strofa rispecchia abbastanza fedelmente quella fissata nell'abbozzo, ma prevede un tipico ampliamento della zona cadenzale nella sezione  $b$ , che diviene di cinque battute, risolvendo sul battere della sesta. Bellini sovrappone inoltre la fine della seconda strofa all'inizio della terza, cui manca il levare iniziale. Si distingue dalle altre la prima strofa, l'unica a distaccarsi dal profilo melodico della sezione  $b$ , che a questo punto del pezzo si è già ascoltata interamente, eseguita dal corno. Come le altre, anche la prima strofa aderisce a una *Barform*, il cui secondo membro ha però otto battute che mettono in musica nove ottonari (laddove la seconda e la terza ne prevedono sei):  $a_4 a'_4 d_{4+4}$ . La sezione  $d$  corrisponde ai versi in cui Giorgio allude alla corresponsabilità di Riccardo nella fuga di Arturo. L'accusa si snoda lungo una linea melodica ricca di cromatismi che, in un crescendo lirico, tocca Fa minore (variante della tonalità d'impianto), e La bemolle maggiore (parallela della variante), prima di tornare a Fa maggiore nella seconda strofa. La prima strofa è inoltre sottoposta a un raffinato gioco di spezzatura sin dalla sua terza battuta, per cui i versi (ottonari), così come la linea melodica, sono suddivisi tra Riccardo e Giorgio:<sup>61</sup>

GIORGIO

Il rival salvar tu devi,  
il rival salvar tu puoi.

RICCARDO

Io nol posso...

GIORGIO

Tu non vuoi?

RICCARDO

No!

GIORGIO

Tu il salva!

RICCARDO

Ei perirà...

<sup>61</sup> Bellini aveva impiegato la medesima tecnica nel duetto nel Finale del secondo atto di *Norma* («In mia man alfin tu sei»).

GIORGIO

Tu quell'ora ben rimembri  
che fuggì la prigioniera?

RICCARDO

Sì...

GIORGIO

D'Artur fu colpa intera?...

RICCARDO

Tua favella ormai... *(quasi sdegnandosi)*

GIORGIO

È vera! *(con dignità paterna)*

RICCARDO

Parla aperto!... *(come sopra)*

GIORGIO

Ho detto assai! *(come sopra)*<sup>62</sup>

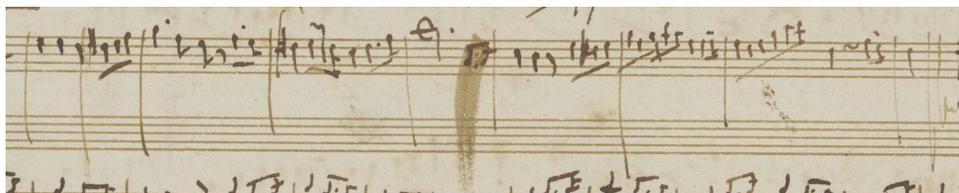
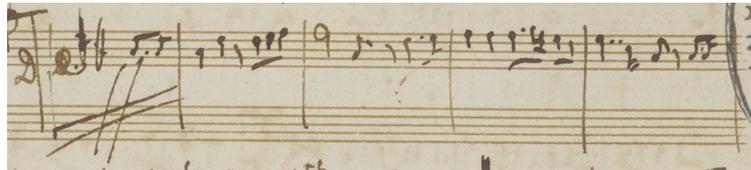


Fig. 18. Studio 9, v: abbozzo del tempo d'attacco del n. 8 Duetto Riccardo e Giorgio (cfr. tabella 2).

<sup>62</sup> Cfr. BELLINI, *I Puritani* cit., p. LXVII.



Es. 18. Studio 9, v (trascrizione).

Il ricorso a quest'espedito tecnico – per di più in una sezione come il tempo d'attacco di un duetto, in cui le due parti solitamente intonano strofe parallele in successione, per cui ci si aspetterebbe di ascoltare la strofa intonata interamente da Giorgio – coglie di sorpresa lo spettatore, dipingendo icasticamente lo scontro tra Riccardo e Giorgio e rendendone palpabile la tensione. Più convenzionale è invece la distribuzione delle strofe (Giorgio, Riccardo, 'a 2') nel cantabile dello stesso duetto, «Se tra il buio un fantasma vedrai» (bb. 86 sgg.). Nello studio 3, XVIII (Si minore, 3/4, cfr. fig. 19 ed es. 19) se ne riconosce il motivo iniziale, che rimane identico in partitura, dove la sezione è però in Fa minore.

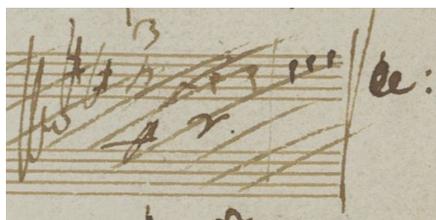


Fig. 19. Studio 3, XVIII: schizzo preliminare del cantabile del n. 8 Duetto Riccardo e Giorgio (bb. 8 sgg., cfr. tabella 2).

Es. 19. Studio 3, XVIII (trascrizione).<sup>63</sup>

<sup>63</sup> I segni sotto al pentagramma, di difficile interpretazione, potrebbero anche indicare: «p[er] r. [= Riccardo?]».

Di particolare interesse ai fini di una lettura più consapevole del metodo di lavoro di Bellini e del ruolo di Elvira sono infine due studi, individuati nei fogli parigini, che Bellini sviluppò nel n. 5 Finale dell'Atto primo. L'*incipit* del tema della 'polacca' di Elvira «Son vergin vezzosa» (bb. 174 sgg.) è fissato in uno schizzo preliminare di sole due battute (2, III, cfr. fig. 20 ed es. 20), che con la partitura condivide il tempo di 3/4 ma non la tonalità, che è Mi bemolle maggiore per il primo, Re maggiore per la seconda. Il motivo della 'polacca' è solo accennato e, alla fine delle due battute, Bellini annotò la tipica indicazione «ecc.». La linea melodica dello schizzo non presenta divergenze rispetto a quella della partitura, anche se nella prima battuta (così come nel levare che la precede) procede per terze. Qui, come altrove, sembra che, nel delineare un motivo o un tema da destinarsi a una parte vocale, Bellini abbia predisposto anche possibili anticipazioni strumentali della stessa melodia.



Fig. 20. Studio 2, III: schizzo preliminare della parte di Elvira nella 'polacca' del n. 5 Finale dell'atto I (bb. 174 sgg., cfr. tabella 2).



Es. 20. Studio 2, III (trascrizione).

Dell'assolo di Elvira («Oh vieni al tempio, fedele Arturo», bb. 904 sgg.) nel concertato del n. 5 sopravvive invece un abbozzo in Si bemolle maggiore, 4/4, che aderisce a una piccola forma binaria  $a_4 a'_5 b_3 c_6$  coda<sub>2</sub> (studio 8, VII, cfr. fig. 21 ed es. 21).<sup>64</sup> Oltre a fissare la linea melodica principale, Bellini ha esplicitato in diversi punti la notazione del basso (come alle bb. 14-17 dell'abbozzo) e quella delle parti intermedie, curandosi così di definire alcuni dettagli armonici caratteristici. In partitura, dove il pezzo è invece in Fa maggiore, 4/4, il tema è esposto una prima volta pressoché identico a come appare nello studio, ma limitatamente alle due ripetizioni di *a*, ricoprendo una quartina di quinari doppi in cui Elvira si crede all'altare insieme ad Arturo. Segue una sezione contrastante di sei battute alla parallela minore non presente nell'abbozzo, in cui pertichini e coro si succedono in canone. Alla fine di *b* si sovrappone la ripresa del tema sulla stessa quartina di quinari doppi da parte di Elvira – questa volta sorretta da incisi del coro – a chiudere la struttura di quella che diviene una piccola forma ternaria ( $a_4 a'_5 b_{3+3} a_4 a'_5$ ).

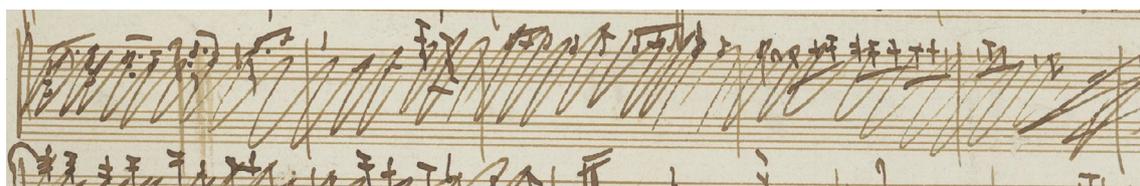
Nella seconda e ultima macrosezione del concertato, Elvira, sempre sostenuta dal coro e dai comprimari, introduce una nuova idea melodica che si basa sulla sezione *b* dell'abbozzo (qui *c*), cui segue una rielaborazione della sezione *c* dello studio (qui *d*), affidata a Riccardo

<sup>64</sup> La penultima battuta dello studio è tra parentesi quadre, che ne istruiscono la ripetizione.

e Giorgio.<sup>65</sup> Le due sezioni si ripetono, seguite da una coda di otto battute:  $c_4 d_6 c_4 d_4$  coda<sub>8</sub>. Complessivamente, la struttura del concertato rispecchia quindi una grande forma binaria, il cui primo membro è costituito da una piccola forma ternaria, laddove nel secondo si sviluppa il cosiddetto *groundswell*:

A <sub>9</sub>	B <sub>6</sub>	A <sub>9</sub>		C <sub>10</sub>	C' <sub>9</sub>	Coda <sub>8</sub>
$a_4 a'_5$	$b_{3+3}$	$a_4 a'_5$		$c_4 d_6$	$c_4 d_4$	coda <sub>8</sub>

L'abbozzo contiene, insomma, il materiale melodico fondamentale e, nel passaggio in partitura, subisce invece un processo di dilatazione a livello sia microformale, sia macroformale. Daniele Carnini individua in «Oh vieni al tempio, fedele Arturo» un esempio pre-verdiano di concertato con *groundswell*. Tale forma giustificherebbe una particolarità del testo poetico: dopo le quartine in quinari doppi, a Riccardo e a Giorgio spettano due quartine aggiuntive di decasillabi, frutto – sempre secondo Carnini – di un'esplicita richiesta di Bellini a Pepoli, connessa al *groundswell*. A questi versi Bellini assegna infatti un nuovo motivo melodico, teso ad accelerare il ritmo musicale verso il punto culminante. Carnini avanza infine l'ipotesi che tale motivo, il cui ritmo terzinato ben si poggia su versi decasillabi, preesistesse alla richiesta del compositore a Pepoli.<sup>66</sup> Lo studio 8, VII sembra confermare tale ipotesi, dal momento che il motivo di Riccardo e Giorgio deriva dalla sezione  $c_6$  dell'abbozzo. Se così fosse, lo studio non solo preesisterebbe ai versi, secondo un modo di procedere che pare ormai accertato, ma avrebbe anche influenzato la stesura o, più verosimilmente, la messa a punto del testo del libretto.



<sup>65</sup> Nel saggio già citato sulla funzionalità drammatica dell'isoritmia, Pagannone menziona l'assolo di Elvira come un esempio tipico di rappresentazione della 'follia depressiva' per mezzo di tale procedimento compositivo. Cfr. PAGANNONE, *Sui rapporti tra forme testuali e forme musicali in Bellini* cit. Qui occorre notare che la posticipazione delle sezioni *b* e *c* e la ripresa di *a a'* dopo la fraposizione di appena sei battute che, più che porsi in contrasto, consentono a coro e comprimari di unirsi al canto di Elvira, non fa che enfatizzare ulteriormente l'andamento isoritmico delle due strofe.

<sup>66</sup> Cfr. DANIELE CARNINI, *I concertati nelle opere di Verdi*, «Studi verdiani», XVII, 2003, pp. 70-109.



Fig. 21. Studio 8, VII: abbozzo della parte di Elvira nel concertato del n. 5 Finale dell'atto I (bb. 904 sgg., cfr. tabella 2).

**Maestoso**

Es. 21. Studio 8, VII (trascrizione).

### 3. Conclusioni

Al contrario dei materiali risalenti alle fasi intermedie del suo processo compositivo, gli 'studi giornalieri' di Bellini rivelano un metodo di lavoro che, stando alle fonti superstiti, non trova corrispettivi tra quelli dei suoi contemporanei operisti. Sebbene solo una piccola parte di essi (appena diciotto su 387) sia stata rielaborata nella partitura dei *Puritani*, gli studi parigini restituiscono una sorta di 'flusso di coscienza musicale' che prescinde da un legame funzionale con un lavoro specifico, raccogliendo materiali estremamente differenti tra loro per fisionomia e intento compositivo. Ai temi più o meno estesi si affiancano idee armoniche

e motivi d'accompagnamento, così come spunti melodici e loro rielaborazioni, esercitazioni compositive ed 'esercizi di stile' annotati apparentemente per diletto. A questi materiali che catalogava meticolosamente Bellini si sarebbe potuto rivolgere qualora ne avesse avuto bisogno, e una volta ricevuto il libretto di un'opera.

L'eterogeneità dei materiali raccolti indica come, già in questa primissima fase del suo processo creativo, Bellini si esercitasse trasversalmente su tutti gli elementi strettamente musicali di una composizione, immaginando parti vocali e orchestrali in diverse declinazioni e forme. Anche nell'atto di classificare le proprie idee Bellini aveva come riferimento funzionale la morfologia dei pezzi chiusi così come assestatisi all'inizio del secolo. Le sigle «cantato ed agito» che si trovano nel primo bifolio sembrano distinguere le parti di un numero dal carattere più espressamente lirico da quelle cosiddette cinetiche, che però non è detto fossero necessariamente considerate tra loro in contrapposizione. Una stessa idea avrebbe evidentemente potuto confluire nelle une o nelle altre, opportunamente adattata. Lo studio 1, XVIII, ad esempio, era stato destinato in un primo momento al tempo d'attacco del n. 3 Duetto Giorgio ed Elvira («Sai com'arde in petto mio», bb. 62 sgg.) – dunque a una sezione solitamente cinetica – per poi trovare la sua collocazione definitiva nella melodia intonata da Arturo («Se il destino a te m'invola», bb. 480 sgg.) nel Larghetto affettuoso del terzetto nel n. 5.

L'11 marzo 1834, giorno in cui informava Florimo di aver ripreso a lavorare, Bellini confessava di non aver ancora stabilito il soggetto dell'opera per Parigi e che solo la sera prima Carlo Pepoli gliene aveva proposti alcuni, di cui «Uno forse per Parigi poiché è di una Comedia francese»,<sup>67</sup> che potrebbe essere quello poi effettivamente prescelto.<sup>68</sup> Il lavoro agli 'studi giornalieri' sembra prescindere anche dalla scelta del soggetto dell'opera, come del resto sarebbe stato per i fogli annotati a partire dall'11 maggio 1835, quando ancora Bellini non aveva né scritture certe né argomenti drammatici specifici verso cui indirizzare il proprio lavoro preliminare. L'ideazione melodica, dunque, preesiste al testo poetico. Forse prima ancora di ricevere il libretto, ma avendone in mente le situazioni drammatiche, Bellini avrebbe potuto iniziare a individuare i possibili studi da impiegare. Si ricorda che, per *I Puritani*, sopravvivono due 'programmi' stesi insieme a Carlo Pepoli nella tarda primavera del 1834, che testimoniano la fase di fissazione delle situazioni drammatiche dell'opera precedente la stesura del libretto.<sup>69</sup> Una volta ricevuto il testo poetico, Bellini avrebbe potuto anche vagliare l'efficacia degli studi selezionati accostando ad essi versi specifici. Quel che appare certo è che anche gli studi più estesi erano articolati secondo strutture tendenzialmente provvisorie, la cui fisionomia avrebbe dovuto essere ridefinita una volta associata a una situazione drammatica specifica. Il rimodellamento delle strutture riguardava tanto le sezioni orchestrali, come nel caso dell'episodio strumentale che accompagna i soldati puritani in cerca di Arturo nel n. 9, quanto – e soprattutto – gli abbozzi pensati per le parti vocali. La gran parte degli abbozzi da destinarsi a un canto segue strutture di partenza regolari, spesso piccole forme ternarie o binarie, in cui Bellini talvolta predisponeva anche possibili anticipazioni strumen-

---

<sup>67</sup> Lettera di Bellini a Florimo del 11 marzo 1834, in BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 335-337: 336.

<sup>68</sup> Cfr. BELLINI, *I Puritani* cit., p. xv.

<sup>69</sup> Si vedano PETROBELLI, *Bellini e Paisiello* cit., e BELLINI, *I Puritani* cit., pp. xvi-xxi.

tali della stessa melodia. La loro struttura complessiva è quasi sempre stravolta in funzione della sezione morfologica di destinazione, in modo da poter assecondare lo snodarsi dell'azione: si pensi alla cavatina di Arturo nel n. 4 o al tempo d'attacco del duetto con Enrichetta nel numero seguente. Anche laddove non ritenesse necessario alterare la forma originaria in maniera significativa, era possibile che Bellini intervenisse solo su alcune sue zone, tra cui quelle di desinenza, così da protendere in avanti l'arco melodico, come ad esempio nel tempo d'attacco del duetto tra Giorgio e Riccardo o nella stretta del finale dell'opera. Pur partendo da strutture musicali regolari a livello sia microformale sia macroformale, insomma, Bellini le modificava al loro interno, rifunzionalizzandone la fisionomia.

Oltre che sulla struttura, Bellini interveniva anche sul profilo melodico degli studi, così come inizialmente delineato. Sebbene l'ideazione motivica non fosse ispirata direttamente da un testo poetico preciso, la fisionomia delle linee melodiche era infatti ridisegnata per assecondare i versi cui sarebbe stata associata: come nel racconto di Giorgio nel n. 6, in cui la melodia si discosta dal proprio andamento regolare per descrivere la disperazione di Elvira; o nella stretta del finale ultimo, dove gli indugi inattesi delle linee melodiche di Elvira e Arturo ne traducono i pensieri. L'insieme di questi interventi elaborativi faceva sì che la materia ancora inanimata annotata durante gli 'studi giornalieri' prendesse forma vitale e divenisse teatro musicale. Quel che «Occhi puri, che incantate» non era ancora e che, senza l'intervento di Bellini, non avrebbe potuto diventare.

---

ABSTRACT - This article investigates Vincenzo Bellini's so-called 'studi giornalieri' ('daily studies'), shedding light onto the first phases of the composer's creative process. After an introductory section discussing the extant sources, currently preserved at the Museo civico belliniano (Catania), the text focuses on the folios dating back to Bellini's Parisian months (1834-35), examining their most significant features. The final – and most extensive – part of the article addresses those sketches and drafts that he would develop in the score of *I Puritani*, tracing their metamorphosis towards their definitive layout, in view of the dramatic context in which they would merge.