

Bellini e i classici viennesi: una rivalutazione, con un'appendice chopiniana

Fabrizio Della Seta

Nello scorso numero del «Bollettino di studi belliniani» Giorgio Sanguinetti è tornato su un noto caso d'intertestualità: la derivazione del Coro «Tutti siam, sì... tutti uniti», composto per la versione riveduta di *Bianca e Fernando* (1828), poi ripreso con modifiche in *Zaira* (1829) e ancora in *Norma* (1831), dall'Adagio sostenuto della Sonata quasi una fantasia op. 27 n. 2 di Beethoven.¹ Egli riconduce la conoscenza che Bellini poté avere della 'Sonata al chiaro di luna' alla frequentazione milanese di Francesco Pollini – già allievo a Vienna di Mozart, poi a Milano di Zingarelli –, col quale, nonché con la moglie di questi Marianna Gasparini, era solito passare «più ore [...] ove si canta e si suona fra di noi soli».² Benché gli elementi di affinità tra il Coro e la Sonata fossero stati notati fin dal 1842 e spesso menzionati nella letteratura antica e recente, Sanguinetti ha ridiscusso tutta la questione alla luce di più aggiornati criteri teorici e analitici:

la recente ricerca musicologica sui modelli o schemi compositivi – *Satzmodelle*, schemi galanti, modelli di partimento – ha cambiato il concetto stesso di *borrowing* o addirittura di plagio per la musica del Sette e del primo Ottocento, mostrando che molti di quei casi che potevano essere considerati plagii erano invece dovuti all'impiego di modelli compositivi preesistenti; tuttavia, qui troppi sono gli elementi in comune tra i due brani per lasciare adito a dubbi: ci troviamo in presenza di un caso evidente di intertestualità.³

Vorrei ora allargare la prospettiva ripercorrendo l'insieme delle testimonianze e dei documenti relativi alla conoscenza che Bellini ebbe dei classici. Alcuni di essi sono ben noti, qualcuno lo è di meno o è addirittura sconosciuto, benché non fosse inaccessibile;⁴ rileggendoli tutti di seguito, vorrei fornire un contributo al tema, che ha suscitato e continua a suscitare tanto interesse, della ricezione della musica classica nell'Italia del primo Ottocento.⁵ Al

¹ GIORGIO SANGUINETTI, *Di una ricorrente reminiscenza beethoveniana in Bellini*, «Bollettino di studi belliniani», v, 2019, pp. 55-65. Per mera comodità espositiva userò d'ora in poi 'musica classica' e 'classici', senza virgolette, ben consapevole delle implicazioni ideologiche e delle difficoltà storiografiche connesse all'uso di questi termini.

² Lettera di Vincenzo Bellini a Francesco Florimo del 12 gennaio 1828, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, p. 86.

³ SANGUINETTI, *Di una ricorrente reminiscenza beethoveniana* cit., p. 55.

⁴ Nel presente scritto riprendo, approfondendoli sul piano analitico e documentario, idee e spunti che presento in forma sintetica in una monografia su Bellini in corso di pubblicazione.

⁵ Della letteratura in proposito possono essere utili i seguenti titoli: RENATO DI BENEDETTO, *Beethoven a Napoli nell'Ottocento*, I, «Nuova Rivista Musicale Italiana», v, 1971, pp. 3-21; GUGLIELMO BARBLAN, *Beethoven in Lombardia nell'Ottocento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», vi, 1972, pp. 3-63; PIERLUIGI PETROBELLI, *Don Gio-*

giorno d'oggi non è più necessario premettere le cautele che sarebbero state d'obbligo ancora vent'anni or sono: non si tratta di assumere i classici, secondo una mentalità per l'appunto classicistica, come un modello normativo rispetto al quale misurare la 'scienza' e il valore intrinseco di musiche nate in epoche e contesti diversi, tanto meno di fornire un certificato di garanzia al *pedigree* culturale di queste ultime;⁶ si tratta invece di ricostruire un tessuto interculturale fatto di rapporti diversi, ciascuno dei quali può aver contribuito alla formazione dello stile del compositore. L'esistenza di tali rapporti si può a volte documentare grazie all'identificazione di concreti canali di trasmissione, quali manoscritti ed edizioni, oppure attraverso il vaglio critico di testimonianze più o meno attendibili; in altri casi è possibile ipotizzarli attraverso l'esame analitico delle musiche stesse, da compiere con tutte le cautele del caso. Nessuno dei fatti, reali o ipotetici, presi in considerazione è di per sé decisivo, ma nell'insieme essi costituiscono una rete di indizi che ci consente di tracciare un quadro quanto meno plausibile.

Di carattere mitopoietico è quella che, benché risalente a molti anni dopo i fatti, si può considerare la più antica testimonianza relativa ai metodi didattici usati da Zingarelli con Bellini, e presumibilmente con gli altri allievi:

Lo Zingarelli [...] comprese tosto la bella disposizione del giovine Catanese, e cominciò con vero interesse ed amore paterno a coltivare quell'eletto ingegno, prima colla severità di buoni studi, e poi guidandolo e dirigendolo a considerare e meditare le opere dei classici e celebri maestri che tanto illustrarono l'arte. Tra gli stranieri, l'Haydn ed il Mozart fissarono la sua prima attenzione, ed occuparono gran parte del suo studio, poiché soleva passare molte ore del giorno a mettere in partitura i *quartetti* del primo ed i *quintetti* del secondo. Tra i sommi della Scuola napoletana, egli amava, più che altri, il Jommelli ed il melodico Paisiello; ma il Pergolesi era l'autore di sua predilezione, col quale il suo cuore simpatizzava compiutamente. Lo stile tenero, espressivo, pieno di profondi affetti dell'inimitabile autore dello *Stabat*, fece sì profonda impressione sul suo cuore, che egli riuscì in breve di saperne a memoria tutte le opere.⁷

È evidente la volontà di rivendicare la filiazione diretta di Bellini da quella scuola che si voleva matrice delle «tendenze melodiche» tipicamente italiane; in questo contesto, i nomi di Haydn e di Mozart servono a garantire che quella tradizione non era così provinciale

vanni' in Italia. *La fortuna dell'opera e il suo influsso*, in *Colloquium 'Mozart und Italien'*, Rom 1974, Köln, Volk, 1978 («Analecta Musicologica», XVIII), pp. 30-51; ROGER PARKER, 'Classical' Music in Milan during Verdi's Formative Years, «Studi Musicali», XIII, 1984, pp. 259-273; SIMONETTA RICCIARDI, *Gli oratorii di Haydn in Italia nell'Ottocento*, «Il Saggiatore Musicale», X, 2003, pp. 23-61; LUCA AVERSANO, *Die Wiener Klassik im Lande der Oper. Über die Verbreitung der deutsch-österreichischen Instrumentalmusik in Italien im frühen 19. Jahrhundert (1800-1830)*, Laaber, Laaber-Verlag, 2004 («Analecta musicologica», XXXIV); FEDERICO GON, *Scolaro sembra dell'Haydn. Il problema dell'influenza di Haydn su Rossini*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2014 («Tesi rossiniane», II).

⁶ Tale era l'intento di Scherillo quando, per smentire «quelli che pappagalleggiano sulla supina ignoranza del Catanese in riguardo alla musica classica», rilevava, accanto a quello dal 'Chiaro di luna', altri presunti 'imprestiti' presenti in *Norma*, da *Fidelio*, dalle *Nozze di Figaro* e dal Settimino di Beethoven (cfr. MICHELE SCHERILLO, *Vincenzo Bellini. Note aneddotiche e critiche*, Ancona, Morelli, 1882, pp. 96-97).

⁷ FRANCESCO FLORIMO, *Bellini. Memorie e lettere*, Firenze, Barbèra, 1882, pp. 5-6.

come voleva l'egemonia oltremontana che, all'epoca in cui Florimo scrive, ne aveva ormai scalzato il primato. Resta il fatto che Zingarelli era musicista di ampie esperienze europee e in particolare viennesi, anche se in vecchiaia la sua apertura aveva conosciuto una fisiologica involuzione. La notizia dello studio della musica da camera di Haydn e Mozart, che potrebbe sembrare creata ad arte per dimostrare che Bellini non era affatto ignorante, è in realtà fondata; benché non siano sopravvissute copie di mano di Bellini, un inventario di musiche da lui lasciate a Napoli, stilato da Florimo il 25 settembre 1836, comprende, oltre a opere teatrali di Rossini e di altri autori italiani e francesi, «volumi legati» contenenti «*Quintetti ed altra musica [...]; Quartetti – Autori diversi [...]; Sinfonia Mozart [...]; Quintetti e sinfonie [...]; Sinfonie Mozart*».⁸

Se l'intento di Florimo – nel passo citato sopra – era apologetico, i critici tedeschi tendevano piuttosto a sottolineare l'ignoranza che gli italiani avevano dei loro classici. Non è perciò sospetto di parzialità – semmai di parzialità opposta – il resoconto fornito alla fine del 1827 dall'anonimo corrispondente da Milano dell'«Allgemeine musikalische Zeitung»:

Il signor Bellini ha una particolare passione per la musica tedesca. Nei pochi incontri che ho avuto con lui ho sentito nominare spessissimo Haydn, Mozart e Beethoven; ho notato anche sparsi per la camera i volumi della edizione Breitkopf con le opere di Mozart. Egli mi ha assicurato inoltre di portare con sé un'intera cassa di spartiti di quegli autori e mi ha mostrato una delle suddette sinfonie che mi ha sorpreso nell'attività di un compositore siciliano.⁹

Pochi anni dopo, nel maggio del 1833, un altro corrispondente riprendeva l'argomento da Vienna, dove era appena stata rappresentata *Norma*:

Bellini conosce, apprezza e studia assiduamente i classici Mozart, Cherubini, Beethoven e Weber; possiede la maggior parte delle loro opere, continua a completare la grande collezione e progetta una riforma della musica teatrale del suo paese.¹⁰

In questo caso non si parla di conoscenza diretta; ciò fa pensare a un'opinione diffusa, di cui si avverte l'eco in una precoce e poco nota pagina di Schumann:

⁸ FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, p. 103.

⁹ Cit. in WERNER FRIEDRICH KÜMMEL, *Vincenzo Bellini nello specchio dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» di Lipsia, 1827-1836*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», VII, 1973, pp. 185-205: 189. Originale in «Allgemeine musikalische Zeitung» n. 51, dicembre 1827, col. 872: «In meinen wenige Umgänge mit ihm hörte ich in fast jedem Augenblick Mozart, Haydn, Beethoven aussprechen, sah auch in seinem Zimmer die Breitkopfschen Hefte von Mozart herumlegen; er versicherte noch überdiess, eine ganze Kiste Musik von jener Herren mit sich zu führen, zeigte mir auch eine seiner Symphonien, die mir in der That von einem Sizilianer überraschte [...]». Nel passo immediatamente precedente a quello citato, il giornalista aveva riportato un lungo elenco di composizioni di Bellini, comprendente molte di quelle conosciute ma anche altre, fra le quali «fünfzehn Symphonien (Ouverturen)» (le sinfonie note sono otto).

¹⁰ *Ivi*, p. 197. Originale in «Allgemeine musikalische Zeitung» n. 32, agosto 1833, coll. 530-531: «Bellini kennt, liebt, verehrt und studirt die classischen Mozart, Cherubini, Beethoven und Weber; er ist bereits in Besitze der Mehrzahl ihrer Werke, completirt noch fortwährend die reichhaltig Sammlung und beabsichtigt eine Reform seiner Vaterländischen Theater-Musik».

Se di Mozart si dice che è un fiore dallo stelo ben radicato in Germania la cui corolla si volge un po' verso il cielo siciliano, così qui forse si potrebbe presumere il contrario. È possibile e auspicabile che Bellini, se non permette alle luccicanti acclamazioni delle masse di distoglierlo da un serio studio dei maestri tedeschi, prima o poi ponga fine alla piatta e molle maniera musicale della nuova scuola italiana.¹¹

Senza dubbio Napoli e Milano furono i due centri in cui Bellini venne a contatto con la musica oltremontana e poté approfondirne la conoscenza, sviluppando un interesse che, come vedremo, si mantenne vivo per l'intera durata della sua breve carriera. Tale interesse fu favorito dalla situazione ambientale: la presenza in entrambe le città di importanti istituzioni formative, di biblioteche e di imprese editoriali e librerie,¹² dei più importanti teatri italiani con la connessa circolazione di musicisti, gli stessi rapporti politici e di parentela tra famiglie regnanti e aristocratiche. Il tutto, beninteso, in un contesto in cui il teatro d'opera rimaneva pur sempre il fulcro della vita musicale.

Ma che dire della città natale e della prima formazione di Bellini? In quello che fu fino al 1816 il Regno di Sicilia, Catania ambiva a distinguersi dalla capitale Palermo come centro culturale di prim'ordine, sede della più antica università siciliana, di secolari istituzioni religiose e di un ceto ecclesiastico tradizionalista, in gara per il monopolio della cultura con un'aristocrazia sensibile ai venti di rinnovamento intellettuale e politico che soffiavano dall'Europa, in particolare dalla Francia. Gli studi di Maria Rosa De Luca¹³ hanno mostrato come la stessa aristocrazia favorisse una vita musicale di una certa estensione, ma non troppo aperta: la produzione di musica sacra era assolutamente prevalente, e solo nel 1772 Ignazio Paternò Castello principe di Biscari, aristocratico intellettuale, inaugurò nel suo palazzo un teatro, nucleo originario di una vita operistica che dal 1776 si fece più intensa senza mai pervenire alla regolarità di una stagione; poco si sa delle attività musicali che si svolgevano all'interno dei palazzi nobiliari, in occasione di ricevimenti ma anche nella vita quotidiana, attività che tuttavia dovettero esistere in misura non mediocre. A questa vita musicale partecipò attivamente il nonno di Bellini, Vincenzo Tobia, che dal 1768 fu al servizio del principe come maestro di cappella e, anche dopo la sua morte, restò nella sfera d'influenza della potente famiglia. Fu, tra gli altri, suo allievo Roberto Paternò Castello (1790-1857),¹⁴ principe di Biscari dal 1844, di cui un *Elogio funebre* pubblicato subito dopo la morte asserisce:

Roberto non estinse in famiglia il gusto per la musica anzi lo accrebbe in maniera da potersi dire d'averlo introdotto il vero studio per la musica strumentale in Catania.

¹¹ R[OBERT] S[CHUMANN], *Bellini, Vincenz*, in *Damen-Conversations-Lexikon*, hrsg. von Carl Herloßson, Bd. 1, Leipzig, Boldmar, 1834, pp. 495-496, cit. in ANTONIO ROSTAGNO, *Schumann e Bellini (e Donizetti): "melodia e melodie"*, in *Robert Schumann. Dall'Italia*, a cura di Elisa Novara e Antonio Rostagno, Lucca, LIM, 2014, pp. 197-233: 200-201.

¹² Per la situazione delle due città si veda AVERSANO, *Die Wiener Klassik im Lande der Oper* cit., rispettivamente pp. 129-135 e 106-122.

¹³ MARIA ROSA DE LUCA, *Musica e cultura urbana nel Settecento a Catania*, Firenze, Olschki, 2012; EAD., *Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini*, Firenze, Olschki, 2020.

¹⁴ Notizie su di lui in DE LUCA, *Gli spazi del talento* cit., pp. 118-119, nota 28.

Nel declinare del secolo XVIII in cui Bellini il seniore e Giuseppe Geremia portavano in Catania i canti de' Cimarosa, Paisello, ed altri, e Roberto scriveva tre Sinfonie a grande orchestra, appo noi si coltivava la musica detta vocale non che quella introdotta dal celebre Rossini da Pesaro detta la musica nuova; la strumentale detta tedesca, perché i tedeschi ne sono i veri maestri, ignoravasi assolutamente; fu tal genere di musica, che divenne lo studio prediletto di Roberto, ed io per amore del vero sento che a lui solo se ne debba la introduzione. Ei la mercé di cataloghi mano mano arricchì la sua privata biblioteca di opere musicali tedesche, o meglio de' capolavori di Francesco-Giuseppe Hayden da Rubram, Wolfgang Amedeo Mozart da Salzburgo, Luigi-Von Boethoven da Bonn, ed altri, e queste opere tutto giorno da lui si eseguivano sul Piano-forte, in compagnia di valenti amatori di musica catanesi.¹⁵

La testimonianza è tarda e la cronologia dei fatti è assai vaga: il «declinare del secolo XVIII» implica un improbabile compositore di «sinfonie a grande orchestra» non più che decenne; allargando il periodo al decennio successivo, è verosimile che tali sinfonie potessero prendere a modello le più note e diffuse di Haydn e di Mozart, ma restano quanto mai incerti i tempi della formazione della biblioteca e delle esecuzioni casalinghe, nonché le occasioni di queste ultime, di cui il panegirista evidenzia il carattere eccezionale e isolato nel contesto catanese. Tanto meno possiamo sapere se Bellini ebbe modo di parteciparvi; se sì, fu solo marginalmente.

Di certo, le composizioni da lui sicuramente prodotte a Catania (musica sacra, arie con orchestra, una sinfonia) mostrano di rifarsi a modelli italiani tardosettecenteschi e niente in esse fa supporre la conoscenza di musiche forestiere, e neppure delle novità rossiniane.¹⁶ La più antica per le quali tale conoscenza è sicura è la Sonata [per pianoforte] a quattro mani, che Friedrich Lippmann, su suggerimento di Aldo Clementi, ha rivelato essere una trascrizione della Polacca dalla *Serenade* op. 8 per trio d'archi di Beethoven.¹⁷ La breve composizione è pubblicata e ampiamente commentata nel volume x dell'«Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», dedicato alla musica strumentale.¹⁸ Per quanto riguarda la fonte, il curatore Andrea Chegai la descrive così:

Il manoscritto è composto da due carte doppie dai margini netti, a 10 pentagrammi, annidate l'una nell'altra, rilegate con spago, che misurano cm 23 × 31. La filigrana mette in evidenza tre stelle in una ogiva, e non risulta impiegata nella restante parte della produzione strumentale di V[incenzo] B[ellini]. La grafia è decisamente immatura, ma

¹⁵ FRANCESCO TORNABENE, *Elogio funebre di Roberto Paternò Castello*, Catania, Tipografia dell'Accademia Gioenia, 1857, p. 24, cit. in DE LUCA, *Gli spazi del talento* cit., p. 134.

¹⁶ Tutte queste composizioni, dieci in tutto, sono oggetto di esame approfondito in DE LUCA, *Gli spazi del talento* cit.; si veda anche FRANCESCA CALCIOLARI, *La musica sacra di Vincenzo Bellini. Censimento delle fonti e proposte per una edizione critica*, tesi di dottorato in Filologia musicale, Università di Pavia, 2005-2006.

¹⁷ Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Belliniana II*, 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, 2003 («Chigiana», n.s. XXIV), p. 437.

¹⁸ VINCENZO BELLINI, *Composizioni strumentali*, a cura di Andrea Chegai, Milano, Ricordi («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», xv), 2008.

del tutto simile a quella della cavatina «Si per te Gran Nume Eterno», datata 1818. Questi indizi consentono di ricondurre con buona certezza la Sonata per pianoforte a quattro mani al periodo catanese.¹⁹

Nella sua rassegna della produzione catanese, De Luca ha ritenuto invece prudente escludere la Sonata dalle opere discusse. Varie considerazioni, che la studiosa ha condiviso con me, portano infatti a ritenere che il lavoro possa essere assegnato con maggior verosimiglianza ai primi tempi del soggiorno napoletano. La scrittura, benché non mostri ancora i caratteri del Bellini maturo, è evoluta e sicura; se è vero che è simile a quella di una composizione datata 1818, ciò non prova la contiguità immediata tra le due: Bellini non avrà certo cambiato la sua scrittura da un giorno all'altro arrivando a Napoli. In tutte le composizioni catanesi Bellini ha sempre usato carta di formato verticale rigata a mano in maniera abbastanza grossolana, con pentagrammi che attraversano quasi l'intera larghezza della pagina; la Sonata è invece su carta di formato oblungo, la tracciatura dei pentagrammi è assai netta, forse realizzata con un sistema meccanico, e lascia ampi margini a sinistra e a destra dello specchio di scrittura (tanto che in alcuni punti chi scrisse prolungò a mano i righe per inserire battute omesse).²⁰ La filigrana, essendo per il momento un *unicum* nel corpus belliniano,²¹ ci dice poco; si può aggiungere che essa identifica la cartiera di Valentino Galvani, con sede a Pordenone, un marchio molto diffuso in tutto il Nord Italia;²² qualche risma ne poteva essere arrivata a Catania come a Napoli, anche se nella capitale del Regno la circolazione era verosimilmente più ampia e vivace. Certo, non si può escludere che «l'op. 8 di Beethoven [...] circolasse nella Sicilia di primo Ottocento» come aspetto di «quella precoce recezione italice del Beethoven più salottiero ben nota agli storici e ampiamente documentata»;²³ questa rimane nel novero delle ipotesi ragionevoli, ma lo è altrettanto che una copia delle numerose edizioni circolanti all'epoca si trovasse a Napoli.²⁴

¹⁹ *Ivi*, *Apparati*, p. 8.

²⁰ Aggiungo che l'altezza totale dello specchio di scrittura è di cm 18. Ringrazio Cesare Corsi, bibliotecario del Conservatorio 'San Pietro a Majella' di Napoli, per aver controllato di nuovo le misure e avermi fornito una fotografia della filigrana.

²¹ Essa non corrisponde a nessuna di quelle, tutte di origine siciliana, rilevate nelle dieci composizioni sicuramente catanesi: cfr. DE LUCA, *Gli spazi del talento* cit., pp. 40-41, 44.

²² Devo questa e le successive informazioni sulle filigrane alla cortesia di Daniele Carnini e di Andrea Malnati, che stanno svolgendo un eccellente lavoro sull'argomento per l'edizione critica delle opere di Rossini.

²³ BELLINI, *Composizioni strumentali* cit., p. XXIII.

²⁴ L'ultima edizione del catalogo tematico delle opere di Beethoven elenca una cinquantina di edizioni e trascrizioni per organici vari (anche per pianoforte a quattro mani) apparse in molti paesi d'Europa e a New York tra il 1800 e il 1828, nessuna in Italia (cfr. *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, bearbeitet von Kurt Dorfmueller, Norbert Gertsch und Julia Ronge, unter Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn. Revidierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe des Verzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm, München, Henle, 2014, Bd. 1, pp. 40-43). Nella biblioteca del Conservatorio 'San Pietro a Majella' è conservata una copia dell'edizione stampata a Parigi da Antonio Pacini nel 1822 (cfr. *ivi*, p. 40), troppo tardi per la nostra ipotesi di datazione; ipotizzando una provenienza francese come più probabile, precedenti edizioni erano comparse a Parigi presso Pleyel (1804), Imbault (ca.

Torno ancora sulla grafia della Sonata per segnalare un fatto che era sfuggito nella preparazione dell'edizione critica: la Sonata è 'a quattro mani' non solo dal punto di vista esecutivo ma anche da quello della scrittura. Si osservino le prime battute delle due parti (fig. 1): è evidente che furono scritte da mani diverse, il 'Primo' sicuramente da Bellini, il 'Secondo' da un'altra persona.²⁵

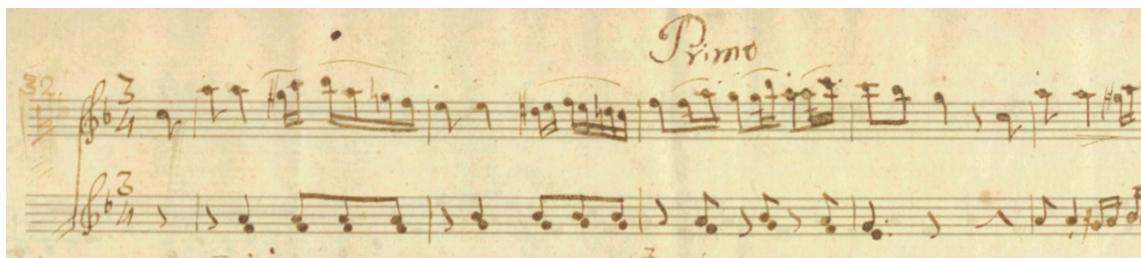


Fig. 1. VINCENZO BELLINI, Sonata [per pianoforte] a quattro mani, I-Nc, ms. Rari 4.3.2.
Sopra: c. 1r, particolare.
Sotto: c. 2r, particolare.

Si nota a prima vista il diverso modo di tracciare il segno metrico, le crome (con codetta angolata in due tratti quelle di Bellini, tondeggianti in un unico tratto col gambo le altre), le pause di ottavo (protese verso l'alto le prime, assai arcuate le seconde; anche le pause di quarto, qui non visibili, divergono in maniera coerente). Non si possono confrontare direttamente le chiavi, che compaiono solo in questo punto, tuttavia il giovane Bellini usava una chiave di Fa piuttosto piccola aperta a sinistra, non a destra come queste; poco dopo l'arrivo a Napoli la sua chiave di Fa assumerà l'aspetto maturo che ben conosciamo: aperta a destra, ma tagliata verticalmente da fitte linee parallele.²⁶ Nel corso del pezzo le due mani si alternano in maniera irregolare: i due amanuensi non si ripartirono il compito, per esempio realizzando uno interamente il Secondo, l'altro il Primo. È difficile spiegarsi il perché di questa situazione, tuttavia, escludendo che la seconda mano sia quella di Vincenzo Tobia o di Rosario Bellini, essa ha abbastanza senso in un contesto scolastico quale quello del Real Collegio di Musica, come lavoro realizzato in collaborazione da due condiscipoli (meno verosimilmente da maestro e allievo).

1810), Janet et Cotelle (dopo il 1812), Carli (ca. 1816), cfr. *ibidem*.

²⁵ Già LIPPMANN, *Belliniana II* cit., p. 437, aveva avanzato qualche dubbio: «Non mi pare del tutto sicuro che le note siano autografe».

²⁶ Per confronti si vedano ALICE TAVILLA, *Il manoscritto «Rari 4.3.2(2)» della Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli*, «Bollettino di studi belliniani», III, 2017, pp. 43-56: 53, DE LUCA, *Gli spazi del talento* cit., p. 192.

Benché non si possa datare con certezza, non vi sono dubbi sulla collocazione cronologica relativa del secondo esempio, assai meno noto. Nella sua monografia del 1969, Leslie Orrey fornì un'informazione che avrebbe dovuto interessare gli studiosi di Mozart non meno di quelli di Bellini, ma a cui nessuno sembra aver fatto caso: «A copy of *Davidde penitente* in Bellini's hand exists in Stanford University Library».²⁷ Benché la fonte non sia dichiarata, la notizia proviene dal catalogo a stampa dell'istituzione, che sotto il n. 52 elenca:

[Davidde penitente]

La cantata di Davide pentito [sic]—Tutte le mie speranze, terzetto del Sig: Maestro Amadeo Mozart's. Bellini.

Manuscript signed.

10 leaves (title-page, 18 pages) 28x21 cm.

This manuscript of Bellini's student years is a copy of No. 9 from Mozart's *Davidde penitente*, composed in Vienna in 1785. The composition is largely based on the great fragmentary *Missa in C-moll*, composed in Vienna in 1782-1783.

Kochel, 469, 427 (417a).²⁸

La riproduzione digitale del manoscritto non è ancora visibile nel sito di questa splendida collezione (è previsto che lo divenga). Non potendo al momento recarmi in California per esaminarlo di persona, il curatore, Dr. Ray Heigemeir, me ne ha con estrema gentilezza fornito un'ottima riproduzione provvisoria, aggiungendo informazioni supplementari a quelle fornite dal catalogo. La carta reca una filigrana rappresentante un toro in una cornice rotonda con sotto le lettere «P C», un tipo molto frequente in ambito napoletano e che si trova anche nell'autografo del Quartetto «L'intendo, sì, mio cor» (ca. 1824).²⁹ Le pagine sono rigate con sistemi di 10 pentagrammi, con un'altezza totale di cm 17,4 (dunque molto simili a quelli della Sonata). La prima facciata (c. [1r]) funge da frontespizio, dove si legge:

La cantata di Davide pentito
Tutte le mie speranze
Terzetto
Del Sig: Maestro Amadeo Mozart

P:[adro]^{nc} Bellini

Solo l'attestazione di proprietà è di Bellini, il resto è di altra mano. Le pagine successive, contenenti la musica, questa tutta di mano del compositore, sono numerate da 1 a 18 a partire da c. [1v]. L'ultima pagina (c. [10v]) fu lasciata bianca, e in essa si legge un'altra attestazione

²⁷ LESLIE ORREY, *Bellini*, London, Dent, 1969, p. 137. L'autore insiste spesso sull'influenza dello stile mozartiano su Bellini, vedi per es. *ivi*, p. 97.

²⁸ *A Memorial Library of Music at Stanford University*, Stanford, CA, 1950, p. 17, consultabile online a <http://library.stanford.edu/collections/memorial-library-music>.

²⁹ Cfr. VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, a cura di Carlida Steffan, Milano, Ricordi, 2012 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», XIV), pp. xxxiii e 181.

assai più tarda: «Proprietà del M.^o / Francesco Rondinella / Vice Bibliotecario del Real Collegio / di Musica / 15 Agosto 1886 ⇒», il manoscritto doveva dunque far parte delle carte di Florimo, che ne fece dono al suo fido assistente.

La cantata sacra di Mozart *Davide penitente* KV 469, del 1785, era assai nota. Fu pubblicata per la prima volta in riduzione per canto e pianoforte a Vienna da Artaria nel 1797, in partitura a Lipsia da Hoffmeister e Kühnel nel 1805,³⁰ ma ne esistono molte copie manoscritte, una delle quali nella biblioteca del Conservatorio di Napoli.³¹ Un confronto sommario suggerisce che quest'ultima non fu l'antigrafo di Bellini: stranamente la copia di questi è più vicina, per quanto riguarda legature e segni dinamici, all'autografo mozartiano (quale risulta dall'edizione della «Neue Mozart Ausgabe»), vale a dire che lo era il suo modello. Bellini copiò fedelmente il Terzetto in Mi minore «Tutte le mie speranze» (N. 9), per due soprani, tenore, due oboi, due fagotti e archi, scritto in stile imitativo severo; egli non poteva sapere che si tratta di una parodia del *Quoniam* dall'incompiuta Messa in Do minore KV 427 (1782-83), che fu pubblicata solo nel 1840. La copiatura di musica era pratica abituale nella didattica del contrappunto, e questa fu di certo l'origine del lavoro, compiuto alla scuola di Tritto se non già a quella di Zingarelli. Bellini lo realizzò con grande scrupolo, usando una grafia ormai pienamente matura; si notano poche sviste prontamente corrette, per esempio l'attacco del Soprano II a b. 22 scritto per errore sul rigo del Tenore, e l'entrata di quest'ultimo alle bb. 32-34 posticipata a bb. 33-35. Nel complesso, il documento costituisce una conferma indiretta, relativamente a un genere diverso, della notizia fornita da Florimo circa la copiatura di quartetti e quintetti.

Nella sfera dell'apprendistato rientra la serie delle otto sinfonie composte da Bellini tra circa il 1818 e il 1825, secondo un percorso che ora è possibile osservare per intero grazie all'edizione critica.³² Nell'Introduzione Andrea Chegai ha fornito un'accurata disamina dei loro «Profili formali»,³³ a cui si rimanda senz'altro. Qui basti dire che, escluse la n. 1, la catanese Sinfonia in Re maggiore, e la n. 2, il Capriccio ossia Sinfonia per studio in Do minore, esempio di una «tradizione polifonica locale che dette adito al sottogenere della sinfonia fugata»,³⁴ le restanti sinfonie si possono dividere in due gruppi: nella maggior parte di esse (nn. 3, 4, 5 e 8) l'Allegro riflette il modello rossiniano bipartito (esposizione + ricapitolazione e

³⁰ Cfr. WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Davide penitente* , vorgelegt von Monika Holl, Kassel, Bärenreiter, 1987 («Neue Ausgabe sämtlicher Werke», Serie 1, *Geistliche Gesangswerke* , Werkgruppe 4, Bd. 3), *Kritischer Bericht* (1994), p. 18-40 («Sekundäres Quellenmaterial»).

³¹ I-Nc, ms. 21.4.7, consultabile al seguente link: <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0152865&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>.

Secondo la descrizione del catalogo Opac-SBN questo manoscritto, non presente tra quelli elencati nell'edizione di cui alla nota precedente, ha una filigrana rappresentante un «Quadrupede in campo cerchiato», dunque simile a quella della copia di Bellini.

³² BELLINI, *Composizioni strumentali* cit. Delle sinfonie è disponibile anche un'incisione completa basata sull'edizione critica: *8 Symphonies for Orchestra* , Orchestra del Teatro Massimo di Palermo, dir. Diego Dini Ciacci, Sony Music, 2009.

³³ *Ivi* , pp. XVII-XXIII.

³⁴ *Ivi* , p. XVII.

coda), basato sull'alternanza di due temi principali ben distinti e seguiti dal caratteristico crescendo alla fine di ciascuna sezione; le altre (nn. 6 e 7), sono più vicine a modelli haydniani, con Allegro tripartito (esposizione + sviluppo + ricapitolazione e coda) caratterizzato da un intenso processo di elaborazione dei motivi e da una scrittura agilmente polifonica. Il vertice della serie è costituito dalla Sinfonia in Re (n. 7), il cui Allegro monotematico è inconcepibile senza uno studio approfondito delle ultime sinfonie di Haydn.

Il discorso diviene più problematico quando dai lavori scolastici si passa alle primizie operistiche di Bellini. Sia *Adelson e Salvini* (1825) sia *Bianca e Gernando* (nella sua versione originaria del 1826) dimostrano una compiuta assimilazione del linguaggio che, a questa altezza cronologica, si può già definire 'post-rossiniano', e al tempo stesso rivelano, in molte pagine, tratti dello stile personale e inconfondibile del musicista. In questa situazione è difficile identificare riferimenti a modelli formali o di scrittura estranei alla tradizione italiana, se non quelli che erano già stati assimilati nel ventennio precedente. Occorre quindi limitarsi alla ricerca di somiglianze, citazioni, reminiscenze, con tutte le cautele che questo tipo di collegamenti analogici obbligatoriamente richiede.³⁵

È facile, per esempio, cedere alla tentazione di avvertire un'atmosfera beethoveniana nella tempestosa stretta del Finale I di *Bianca*, «(Lieto apparve in questo giorno», un Allegro assai con fuoco in Do minore (il riferimento vale soprattutto per la prima versione, in cui la tonalità minore viene prolungata fin quasi alla brevissima coda orchestrale; nella revisione del 1828 Bellini anticipò il passaggio al modo maggiore, indebolendone l'effetto travolgente). Tale associazione potrebbe essere agevolmente spiegata pensando ad autori quali Salieri, Cherubini e Spontini, le cui opere erano almeno in parte conosciute in Italia e le cui novità linguistiche erano già state assimilate da Paer, da Mayr e dallo stesso Rossini.

A proposito di *Bianca e Gernando*, Michele Scherillo riporta un divertente racconto fattogli da Florimo: Bellini, alla ricerca di un'idea per la cabaletta della «cavatina di Bianca», dopo aver ascoltato un'esecuzione della Sinfonia in Sol minore (KV 550) di Mozart avrebbe detto: «La cabaletta è fatta: ora vado a scriverla».³⁶ La cabaletta in questione, non nominata, è «Go-drà l'alma dolce calma»:³⁷

Allegro
Bianca

Go - drà l'al - ma dol - ce cal - ma, con tal pro - de a me con - sor - te;

Es. 1. VINCENZO BELLINI, *Bianca e Gernando*, Cavatina di Bianca nel Finale I, partitura autografa incompleta, I-Nc, ms. Rari 4.3.1(1), c. 39r-v.

³⁵ Si vedano in particolare: PETER J. BURKHOLDER, *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field*, «Notes», I, 1993/94, p. 8; ANTHONY NEWCOMB, *La caccia alle reminiscenze*, «Il Saggiatore Musicale», x, 2003, pp. 63-88; CHRISTOPHER A. REYNOLDS, *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music*, Cambridge, Mass. - London, Harvard University Press, 2003; PETER J. BURKHOLDER, *Musical Borrowing or Curious Coincidence?: Testing the Evidence*, «The Journal of Musicology», 2018, pp. 223-266.

³⁶ MICHELE SCHERILLO, *Belliniana. Nuove note*, Milano, Ricordi, 1885, p. 60.

³⁷ Nella seconda e più diffusa versione dell'opera (*Bianca e Fernando*, 1828), Bellini sostituì questa cabaletta con un'altra, «Contenta appien quest'alma», che a sua volta divenne poi la cabaletta della Cavatina di Norma, «Ah! bello a me ritorna».

Si deve ammettere che la prima battuta, compreso il levare, ricorda la versione in maggiore del celeberrimo tema iniziale della Sinfonia, ma anche che il motivo è, nell'insieme, diverso (per di più modellato sul metro ottonario, mentre il tema mozartiano si adatta perfettamente a un decasillabo). La spiegazione più facile è che Florimo, suggestionato a posteriori dall'analogia, abbia inventato di sana pianta l'episodio, ciò che per lui non sarebbe certo una novità; sappiamo però che quasi sempre egli costruiva le proprie falsificazioni a partire da qualche dato reale, e val la pena fare qualche ipotesi su quanto potrebbe esserci di vero in questo caso.

Nella già ricordata stretta del Finale I (n. 4, in cui la Cavatina è incorporata), dopo il primo 'tutti' Bianca intona un motivo che, per l'analogia ritmico-melodica della prima battuta rafforzata dal modo minore, può anch'esso essere associato al tema mozartiano.

Allegro assai con foco

Bianca

Ro - de, e la - ce - ra il mio pet - - - to quel suo

det - to, quel fu - ro - re;

Es. 2. VINCENZO BELLINI, *Bianca e Gerlando*, stretta del Finale I, partitura autografa incompleta, I-Nc, ms. Rari 4.3.1(1), cc. 68^v-69^r.

Questo motivo era già stato usato nel Capriccio ossia Sinfonia per studio,³⁸ e quindi la possibile ispirazione mozartiana risalirebbe alla composizione di quest'ultimo. Come che sia, si direbbe che l'ombra di Mozart aleggi su tutto il Finale senza mai manifestarsi. Possiamo perciò immaginare uno scenario che salverebbe il nucleo di verità del racconto: ascoltando la Sinfonia di Mozart, Bellini potrebbe aver raccolto uno spunto utile per la cabaletta di Bianca (dopotutto «La cabaletta è fatta: ora vado a scriverla» non significa esattamente la stessa cosa di «Ho trovato il motivo per la cabaletta»); indi, seguendo il filo delle analogie, potrebbe essersi sovvenuto del proprio Capriccio e aver deciso di usarne il motivo per la stretta del Finale.

Ancor più problematico è un altro collegamento, di cui, complice la scarsa notorietà di *Bianca e Gerlando*, nessuno sembra essersi accorto. Nel recitativo che precede la Romanza a due «Sorgi o padre, la figlia rimira», subito prima delle parole «Di tua vendetta, o padre» si nota un passaggio degli archi il cui profilo melodico è identico a quello di una frase del primo Lied del ciclo *An die ferne Geliebte* op. 98 (1816) di Beethoven.

³⁸ BELLINI, *Composizioni strumentali* cit., p. 21, b. 43 sgg. La partitura autografa del Capriccio è controfirmata da Tritto, e non risale a oltre il 1822 (*ivi*, p. xv).

nach den fer - nen Trif - ten se - hend,

Es. 3a. LUDWIG VAN BEETHOVEN, *An die ferne Geliebte*, 1, bb. 5-7, in *Sämtliche Lieder für ein Singstimme und Klavier*, hrsg. von Helga Lühning, Bd. 2, München, Henle, 1990, p. 151.

Primo tempo

Vni I-II
 Vle-Vc.
 Cb.

pp

Es. 3b. VINCENZO BELLINI, *Bianca e Gernando*, I-CATm, ms. MM-1/159-7, p. 248.³⁹

Fra tutti i possibili sottotesti beethoveniani, si tratta di quello per il quale è più difficile ipotizzare una discendenza diretta o indiretta. È vero che l'identità melodica è totale, quella armonica parziale ma non irrilevante, né si può dire che si tratti di una successione stereotipa, di cui si possono addurre molti altri esempi simili; dopo tutto l'analogia non è più dubbia di quella celebre, e assai discussa, tra l'attacco dell'ultimo Lied del ciclo beethoveniano e la frase che percorre il primo movimento della *Fantasia* op. 17 di Schumann.⁴⁰ Vi è però una differenza capitale: non solo l'allusione di Schumann è del tutto coerente col programma poetico soggiacente alla *Fantasia* (separazione da Clara, contributo al monumento a Beethoven), ma non v'è dubbio che il musicista di Zwickau conoscesse, e bene, *An die ferne Geliebte*. Invece, al contrario della musica da camera, il Lied non circolava in Italia, né esistevano edizioni italiane o francesi del ciclo verso il 1825. Se l'analogia non è illusoria, bisogna pensare a una convergenza indipendente di necessità espressive.

Eppure vi è un labile indizio del fatto che la filiazione, per quanto non dimostrabile e neppure probabile, non sia da escludersi del tutto. Orrey riporta una voce secondo cui Bellini

³⁹ Questa copia è l'unica, a mia conoscenza, a riportare l'introduzione strumentale e il recitativo nella versione del 1826; tutte le altre fonti da me esaminate, nessuna delle quali autografa, riportano la versione del 1828 in cui, a parte minime differenze dei segni di articolazione, il *do*³ del primo accordo ha il segno di bemolle.

⁴⁰ Cfr. NICHOLAS MARSTON, *Schumann: Fantasia*, op. 17, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 34-42; decisamente più dubbioso il parere di NEWCOMB, *La caccia alle reminiscenze* cit., pp. 81-82.

«is also reputed to have met the German composer Dessauer, who was in Milan in 1829, and who showed him examples of the German *Lied*, including some by Schubert».⁴¹ La notizia risale a Hiller, che in realtà scrive:

Già quand'era a Milano Joseph Dessauer, uno dei migliori compositori viennesi di *Lieder*, lo aveva introdotto alle meraviglie della musica strumentale tedesca, e Bellini aveva non solo osservato con sguardo gioioso gli alberi della conoscenza che vi trovava, ma se n'era anche appropriato con mano audace di qualche frutto.⁴²

Joseph Dessauer (1798-1876),⁴³ praghese di nascita e vissuto prevalentemente a Vienna, avrebbe dunque mostrato a Bellini esempi di musica strumentale, non di *Lieder*, genere di cui era però specialista. Ciò sarebbe avvenuto a Milano, dove nel 1831 fu presente alla prima di *Norma*; egli rivide Bellini a Parigi nel 1835, anno in cui Chopin gli dedicò le due Polacche op. 26. Tuttavia Dessauer aveva visitato l'Italia, compresa Napoli, tra il 1822 e il 1825, non è quindi impossibile, benché non documentato, che il primo incontro risalisse agli anni di studio e che già allora egli avesse mostrato al quasi coetaneo Bellini qualche esempio del genere più tipicamente tedesco di musica vocale da camera.

Possiamo ora trasferirci a Milano all'indomani del *Pirata*, all'epoca delle serate musicali con Pollini e dell'incontro col giornalista dell'«Allgemeine musikalische Zeitung». Del prodotto più audace di questo periodo, *La Straniera*, Marco Uvietta, curatore della recentissima edizione critica, ha scritto:

Lippmann ha osservato che con *La Straniera* Bellini esperisce il massimo avvicinamento all'opera romantica tedesca; tuttavia, proprio in questi anni della maturazione stilistica belliniana, è documentata anche una frequentazione attenta della musica strumentale dei classici viennesi. Prove oggettive ne sono le citazioni riconoscibili nell'atto primo: nel Cantabile del n. 3 [«Ah! se tu vuoi fuggir»] il Quintetto in Sol minore K 516 di Mozart (primo tema del I movimento); nel n. 4 Coro (nella seconda sezione «Qui non visti, qui segreti») la Sinfonia n. 5 di Beethoven (secondo tema del I movimento); e, in modo più allusivo, nell'Allegro animato del n. 5 Terzetto («Cedo, cedo, a te m'involò») l'Aria di Papageno «Der Vogelfänger bin ich ja» della *Zauberflöte*. In nessuna di queste citazioni è ravvisabile un valore simbolico (oltre tutto i contesti e i climi espressivi sono molto diversi da quelli originari); piuttosto è possibile riconoscere la traccia dell'assimilazione di procedimenti tecnici che in quel momento dovevano rappresentare per Bellini riferimenti ideali molto importanti, tali da meritare omaggi ideali neppure troppo nascosti.⁴⁴

⁴¹ ORREY, *Bellini* cit., p. 137.

⁴² «Schon in Mailand hatte ihn Jos. Dessauer, einer der besten wiener Lieder-Componisten, eingeführt in die Wundergänge deutscher Instrumentalmusik, und Bellini hatte die Bäume der Erkenntniß, die er da fand, nicht allein mit freudigen Blicken betrachtet, sondern sich auch mit kühner Hand gar manche Frucht zugeeignet» (FERDINAND HILLER, *Vincenzo Bellini*, in ID., *Künstlerleben*, Köln, DuMont-Schauberg, 1880, pp. 144-159: 146).

⁴³ Le notizie su di lui sono tratte da PETER REVERS, voce *Dessauer, Josef* [*Joseph*], in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* [...], zweite, neuarbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 5, Kassel-Basel, Bärenreiter, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2001, coll. 907-908.

⁴⁴ MARCO UVIETTA, 'La Straniera': un saggio di 'avanguardia post-rossiniana', in *La Straniera di Vincenzo Bellini*, Tea-

Fra queste ‘citazioni’, o piuttosto allusioni, mi convince particolarmente la prima. L’analogia tra la melodia di Bellini e il tema mozartiano risulta tanto più evidente nella prima stesura del passo, poi corretta nell’autografo.

Vno I **Allegro**

p

Arturo **Primo tempo**

tenuta

Ah! se tu vuoi fug - gir il mon - do e il suo splen - dor, io

ti sa - rò se - guir in un de - ser - to an - cor.

Es. 4.

Sopra: WOLFGANG AMADEUS MOZART, Quintetto per archi KV 516, I movimento, bb. 1-4, in ID., *Streichquintette*, vorgelegt von Ernst Hess und Ernst Fritz Schmid («Neue Ausgabe sämtlicher Werke», Serie VIII, *Kammermusik*, Werkgruppe 19, Abt. 1), Kassel, Bärenreiter, 1967, p. 63.

Sotto: VINCENZO BELLINI, *La Straniera*, n. 3 [Scena,] Romanza [di Alaïde e Duetto Alaïde - Arturo], bb. 247-251, ed. cit., pp. 133-134; la variante (in corpo minore) in *ivi*, *Apparati*, p. 75, nota 247.

Poiché la conoscenza dei quintetti di Mozart da parte di Bellini pare certa, e fra essi quello in Sol minore era senza dubbio fra i più noti, è più che condivisibile la congettura di Uvietta che la modifica possa essere stata apportata proprio per rendere la derivazione meno ovvia.⁴⁵

Dagli anni della conquista del successo e della piena maturità non risultano altre tracce di riferimenti ai classici, se non la reiterata riproposizione del coro di derivazione beethoveniana da cui abbiamo preso le mosse. Tuttavia tali tracce riemergono negli ‘anni di pellegrinaggio’ (1833-1835), a testimonianza di un interesse mai spento e ricorrente.

tro Massimo «Bellini» di Catania, stagione lirica e di balletto 2017, Catania, 2017, pp. 11-17: 16-17, ripreso in VINCENZO BELLINI, *La Straniera*, a cura di Marco Uvietta, Milano, Ricordi, 2019 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», IV), p. XXI, nota 139 (il rinvio è a FRIEDRICH LIPPMANN, *Su “La Straniera” di Bellini*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», IV, 1971, pp. 565-605).

⁴⁵ Mi corre l’obbligo di precisare che tale congettura era stata formulata da Uvietta nel commento critico, e che, pur condividendola, è stata mia la responsabilità di suggerire non essere quello il luogo opportuno per presentarla. Sono quindi lieto di rendergli ora quanto a lui dovuto.

Già a Londra, pur distratto da mille impegni e divertimenti, Bellini si premurò di assistere a una rappresentazione di *Fidelio*,⁴⁶ diretto al King's Theatre da Hippolyte-André-Baptiste Chélaré. È inutile ripetere qui, giacché è assai noto, il racconto fatto da Hiller delle 'nuove' esperienze fatte a Parigi (che poi forse del tutto nuove non erano): l'ascolto delle sinfonie di Beethoven nei concerti del Conservatoire, il giudizio sulla *Pastorale*.⁴⁷ Benché le lettere di Bellini non ne parlino, si può supporre che egli abbia partecipato ad almeno alcuni dei numerosi eventi, pubblici o privati, che animavano la vita musicale parigina.

Di particolare interesse è un concerto annunciato con grande risalto in un articolo che si riproduce fedelmente, compresi i numerosi errori:

Les efforts de M. Jules Janin, en faveur de ses pauvres compatriotes, les inondés de Saint-Etienne, ont été couronnés du plus grand succès. Tous les grands noms artistes de Paris, mademoiselle Taglioni à leur tête, se sont fait inscrire sur cette liste de bienfaisance. Voici enfin qu'aujourd'hui M. Stœpel annonce un concert pour mercredi prochain, 5 novembre, pour lequel le Théâtre Italien soutenu de l'Opéra, ont payé leur contingent, et dont la recette est destinée à soulager les grandes infortunés. C'est Rossini lui-même qui a arrangé et disposé le programme de ce concert que nous donnons les premiers tel qu'il a été définitivement arrêté. 1° Ouverture d'Oberon pour cinq pianos à quatre mains, par les jeunes élèves de M. Stœpel: 2° duo de Bellini, chanté par *Tamburini* et mademoiselle *Bougart*, son élève; 3° quintetto de Mozart, exécuté par MM. *Baillot*, *Vidal*, *Urban Mialle* et *Norblin*; 4° Air de Donzineti, chanté par madame *Damoreau*; – 5° Duo de *Moïse*, chanté par MM. Rubini et Tamburini; 6° La *Clochette*, grande fantaisie pour piano, composée et exécutée par M. *Litz*;

7° Air varié pour le violon composé et exécuté par M. *Baillot*; 8° *Adélaïde* de Beethoven, chanté par Rubini; 9° Air de la *Cenerentola*, chanté par madame Dègly-Antony; 10 Duo de *Zoraïde*, chanté par madame *Damoreau* et *Rubini*; 11° Duo de *Moschester*, pour le piano, exécuté par M. *Litz* et mademoiselle *Lambert*, 12° Romanças de mademoiselle Puget, (*Indiana* et *la Somnambula*), chantées par madame *Damoreau*.

Comme on voit, ce sera là une admirable soirée pour le dilettante. C'est la première fois que Rubini chantera à Paris, l'*Adélaïde de Beethoven*; aussi le public, à la seule annonce de ce beau concert, s'est-il empressé de se faire inscrire. Déjà une grande partie de l'élégante aristocratie parisienne a fait retenir une place pour ce soir-là, le roi, la reine et le prince royal n'ont pas été des derniers à encourager le noble désintéressement de tant de grands artistes. Le concert aura lieu mercredi 5 novembre, à l'institution musicale de M. *Stœpel*, rue Monsigny, n° 6.

On distribue encore des billets chez M. Stœpel, rue Monsigny, n° 6; chez M. Jules Janin, rue de Tournon, n° 8; et chez Maurice Schlesinger, n° 97, rue de Richelieu.

Le prix du billet est de Dix francs.⁴⁸

⁴⁶ Bellini a Hippolyte-André-Baptiste Chélaré, [giugno] 1833, in BELLINI, *Carteggi* cit., p. 306.

⁴⁷ HILLER, *Vincenzo Bellini* cit., pp. 146-147.

⁴⁸ «Gazette musicale de Paris», I, n. 44, 2 novembre 1834, pp. 356-357; ringrazio Francesco Fontanelli per avermi segnalato questo articolo e i successivi, tutti anonimi. «Zoraïde» è *Ricciardo e Zoraïde* di Rossini. Dei personaggi citati, si identificano: il critico e pianista François Stœpel (1794-1836); il contralto Clementina Degli Antoni (1802-1862); la compositrice Loïsa Puget (1810-1889); il giornalista e drammaturgo Jules Janin (1804-1874); i componenti del quartetto di Pierre Baillot (1771-1842) – il violino Jean-Joseph Vidal (1789-1867), la viola Chrétien Urhan (1790-1845), il violoncello Louis-Pierre-Martin Norblin (1781-1854) – cui

Un altro articolo,⁴⁹ di pochi giorni prima, preannuncia un programma un po' diverso, ma chiarisce alcuni punti incerti o deformati della notizia precedente: 1) il «Duetto» di Bellini cantato da Tamburini e dalla sua allieva, il cui nome è riferito come «Boniald», era «Io la vidi», dalla *Straniera*; 2) all'inizio della seconda parte erano previsti: «Quintetto, de la *Cenerentola*, et quintetto, de *Bianca e Faliero*, chantés par MM. Rubini, Tamburini, etc.»; 3) il «Duo» di «Moscherdes» era in realtà, come prevedibile, di Ignaz Moscheles, e doveva essere eseguito «par madame Lambert, MM. Choprin [*sic*], Liszt et Ferdinand Liller [*sic*]» (è possibile fosse ancora incerto chi avrebbe suonato effettivamente); 4) subito dopo questo, il programma prevedeva un «Air, de Rubini, chanté par madame Degli Antoni».

Pochi giorni dopo, lo stesso giornale annunciava modifiche al programma:

Quelques modifications considérables ont été ajoutées au programme de l'admirable concert pour les pauvres de Saint- Etienne, que nous avons donné les premiers. Madame Damoreau et Rubini chanteront le beau duo de la *Dame blanche*, touchant hommage au génie de Boïeldieu, qui n'aura jamais été si bien chanté. A peine M. Baillot a-t-il annoncé qu'il voulait jouer le *quintetto* de Mozart, que les plus excellens violons de Paris ont sollicité l'honneur de le jouer avec lui. Ainsi tout se prépare à merveille pour cette solennité.⁵⁰

Del concerto abbiamo anche un resoconto a posteriori,⁵¹ tanto letterario nello stile quanto confuso nella descrizione dei fatti, da cui si ricavano ulteriori informazioni (e contraddizioni). Tanto per cominciare, apprendiamo che l'ouverture di Weber (non nominata), «à quatre mains sûr quatre pianos, exécutée par huit jolies petites filles, toutes blanches et toutes timides, a commencé dignement le concert. C'est M. Stœpel, le maître de la maison, qui est le professeur de ces petites élèves. On reconnaît tout de suite le grand maître, à cette précision, à cette harmonie, à ce style». Né Bellini né la *Straniera* sono nominati, ma del brano prescelto si dice che «un beau duo de Tamburini avec une de ces élèves a bien préparé l'admirable chant qui devait suivre. Cette belle voix de Tamburini, si grave et si pleine, remplissait les moindres recoins de ce vaste appartement». Del brano di Moscheles, e quindi dei suoi interpreti, non si fa cenno, né di Liszt; si direbbe anzi che il virtuoso ungherese abbia dato forfait, l'anonimo cronista afferma infatti che «la première partie du concert s'est terminée par le duo de *Mosè* entre Rubini et Tamburini. Vous jugez de cette lutte où personne n'est vaincu, où chacun est vainqueur!».⁵²

si aggiunge la viola Simon Mialle (n. 1786). «Mademoiselle Lambert» dovrebbe essere la figlia del pianista, compositore e didatta Charles Lambert (n. 1793). Su «Moschester» si veda oltre. Sull'attività concertistica e sul repertorio di Baillot si veda JOËL-MARIE FAUQUET, *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1986, pp. 42-79.

⁴⁹ «La Romance», I, n. 43, 25 ottobre 1834, p. 172.

⁵⁰ «La Romance», I, n. 44, 1° novembre 1834, p. 176.

⁵¹ «L'Artiste, Journal de la Littérature et des Beaux-Arts», 1^e Série, Tome 8 (senza data), p. 168, «Concert au bénéfice des inondés de Saint-Étienne».

⁵² Altre notizie apparse nei giorni successivi al concerto danno informazioni ancor più confuse e contraddittorie. «Le Constitutionnel» n. 510, 7 novembre 1834, p. [3], riferisce che «M. Baillot, avec ses amis a exécuté un quatuor de Mozart; M. Litz [*sic*] une fantaisie à la Paganini»; «La National de 1834», 10 novembre 1834,

In generale, nel commento ai brani vocali l'esaltazione degli interpreti è di gran lunga prevalente su quella per le musiche eseguite. Diversamente vanno le cose quando si passa alla musica da camera. Scopriamo intanto che il quintetto di Mozart avrebbe lasciato il posto a un «Quatuor» di Beethoven, affidato però a cinque esecutori (è possibile che si trattasse invece del Quintetto op. 29). Ma ora l'esecutore si mette umilmente al servizio del genio:

Silence! prêtez l'oreille au quatuor: il est de Beethoven; il est joué par ce grand et modeste Baillot, Baillot, envers qui Paris a été si injuste le jour où il s'est précipité sur les pas de l'Italien Paganini, l'homme au froid sourire, qui n'a pas un coup d'archet pour le pauvre!⁵³ Ce quatuor de Beethoven est un chef-d'œuvre. Tour à tour grave et plaisant, triste et gai, passant du chant sublime à la contredanse. M. Baillot l'a joué comme seul au monde il peut jouer Beethoven; il était soutenu vigoureusement par quatre violons d'élite: MM. Urban, Mialle, Norblin et Vidal. Pendant ce quatuor, un homme à l'œil noir, à l'air modeste, caché dans un coin, versait des larmes silencieuses: cet homme, c'était M. Ingres! il est le seul qui n'ait pas applaudi.

Il clou della serata fu il trionfo dell'arte compositiva tedesca e del canto italiano uniti in un abbraccio indissolubile:

Quand M. Baillot a eu fini [la sua improvvisazione sulla Preghiera del *Moïse*], il est allé se placer modestement dans un coin, il a mis son violon sous la chaise, puis il a attendu..... ce que nous attendions tous!

Ce qu'attendait Baillot, ce que nous attendions tous, c'était l'*Adélaïde* de Beethoven, chantée par Rubini. C'est là un chef-d'œuvre que Paris ignore. L'élegie musicale n'a jamais été plus loin. Quel chant! quelle passion! quelle douleur! L'âme de Beethoven est là tout entière! Vous dire l'effet de ce chef-d'œuvre ainsi chanté par Rubini, cet autre chef-d'œuvre, c'est impossible. Figurez-vous un grand silence: pas une exclamation, pas un cri, si bien qu'à la fin du morceau, personne n'a eu la force d'applaudir! On ne chante comme cela que dans le ciel!

Nessun documento attesta che Bellini abbia assistito al concerto; di certo questo è il primo caso documentato in cui la sua musica fu ascoltata insieme a quella di Mozart e/o di Beethoven. Benché in quel momento egli fosse sopraffatto dal completamento dei *Puritani*, compreso l'adattamento destinato a Napoli, è difficile immaginare che, se non altro per motivi di pubbliche relazioni, egli potesse mancare a questo evento organizzato da Rossini e dal Théâtre-Italien, in cui si eseguiva anche musica sua e a cui dovevano prender parte due dei principali interpreti dell'opera in gestazione; non si può dubitare che egli ne abbia avuto perlomeno notizia. Inoltre egli avrà avuto altre occasioni di ascoltare Rubini cantare, almeno in privato, il più italianizzante dei Lieder di Beethoven,⁵⁴ e chissà che non ne abbia avute

p. [2], sostiene che «on a entendu notre grand violoniste Baillot, Mme Damoreau, Rubini, Tamburini, Rossini, Mozart et Beethoven»; infine, secondo il «Figaro», IX, n. 312, 8 novembre 1834, p. [3], «il s'agissait d'entendre le quatuor de Mozart exécuté par quatre grands, violons, Baillot a leur tête». Si ha l'impressione che questi brevi trafiletti, non accompagnati da alcuna valutazione, siano stati redatti sulla base dei programmi annunciati, senza partecipazione diretta di chi li scrisse.

⁵³ Questa critica sembra insinuare che Paganini avesse rifiutato di partecipare alla serata di beneficenza.

⁵⁴ Ad *Adelaide* fu dedicato un breve saggio critico, a firma «H.W.», nella «Revue des Deux Mondes», 3ª serie, IV,

di ascoltare qualche sonata eseguita da Liszt, che proprio in quel momento cominciava ad accoglierne un numero limitato nel proprio repertorio.⁵⁵

Torniamo al resoconto di Hiller, soffermandoci in particolare su questa notazione: «Gli interessava enormemente anche ascoltare musica pianistica, anche quando non si trattava di uno Chopin che suonava sé stesso».⁵⁶ Dunque in quegli incontri si suonavano, e discutevano, musiche di altri autori; fra questi v'era sicuramente Mozart, prediletto da entrambi, ma forse anche Beethoven.⁵⁷ Un riscontro indiretto ma concreto di questa ipotesi ci viene dalle carte di lavoro degli ultimi mesi di vita di Bellini, note come 'studi giornalieri', di cui parla in questo stesso numero Candida Mantica.⁵⁸ Grande fu la sorpresa, durante il lavoro di ricognizione di queste carte contenenti per la maggior parte idee musicali non utilizzate, d'imbattersi in tre frammenti di sonate classiche.⁵⁹ Il primo è tratto dal secondo movimento della Sonata op. 109 di Beethoven:

1 ottobre 1834, pp. 479-481, da cui risulta che Rubini cantava il Lied in italiano. Dopo aver osservato che «Adélaïde est une inspiration toute allemande, et c'est pourquoi les paroles du traducteur ont si de mauvaise grâce. La langue italienne, arrêtée et sonnante, ne s'accommode nullement au caractère mélancolique de cette rêverie», lo scrittore aggiunge: «Rubini rend la pensée de Beethoven avec un sentiment admirable; il y met toute sa voix, toute sa passion, toutes ses larmes. L'idéal serait atteint, s'il pouvait un jour la chanter dans la langue de Beethoven» (*ivi*, pp. 480-481).

⁵⁵ «There seems to be no record of a performance of a Beethoven sonata by Liszt before April 1834, when he played only the second and third movements of the "Moonlight" Sonata; the first movement was played in an orchestral arrangement by Girard. According to Lenz, only op. 26 in A \flat , the "Moonlight," and the "Appassionata" were known or played in Paris during those years. [...] It was in Vienna, during the remaining years of that decade, that Liszt's performances of Beethoven's music began to increase in seriousness and variety. For his concerts in 1838, he still stuck to the "Moonlight" and A \flat Sonatas. But in his series in 1839-40, he played a work of Beethoven on almost every program» (ALLAN KEILER, *Liszt and Beethoven: The Creation of a Personal Myth*, «19th-Century Music», XII, No. 2, Autumn 1988, «Special Liszt Issue», pp. 116-131: 130. Inoltre a partire dal 1837 Liszt presentò la serie dei trii con Urhan al violino e Batta al violoncello (*ivi*). Sull'argomento si vedano anche: WILLIAM S. NEWMANN, *Liszt's Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas*, «The Musical Quarterly», LVIII, 1972, pp. 185-209; CHARLES SUTTONI, *Young Liszt, Beethoven and Madame Montgolfier*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», XXVIII, 1986, pp. 21-34. Sui concerti parigini di Liszt: GERALDINE KEELING, *Liszt's Appearances in Parisian Concerts, 1824 - 1844*, «The Liszt Society Journal», XI, 1986, «Centenary Issue», pp. 22-34, XII, 1987, pp. 8-22; EAD., *Concert Announcements, Programs and Reviews as Evidence for First or Early Performances by Liszt of His Keyboard Works to 1847*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», XXXIV, 1992, pp. 397-404.

⁵⁶ «Auch Claviermusik zu hören, interessirte ihn ungemain, wenn, es auch nicht ein Chopin war, der sich spielte» (HILLER, *Vincenzo Bellini* cit., p. 146).

⁵⁷ È noto che nei confronti di Beethoven Chopin ebbe un atteggiamento oscillante tra ammirazione e ripulsa: si veda in proposito WAYNE C. PETTY, *Chopin and the Ghost of Beethoven*, «19th-Century Music», XXII, No. 3, Spring, 1999, pp. 281-299.

⁵⁸ Si veda CANDIDA BILLIE MANTICA, *Gli 'studi giornalieri' di Bellini «sviluppati con effetto» nei "Puritani"*, in questo numero, pp. 29-73. Si tratta del gruppo di fogli conservati a I-CATm, ms. MM-7/164-6.1; già descritti da FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit., pp. 586-595, sono stati studiati in dettaglio da 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. Ai dieci fogli noti da tempo se n'è aggiunto recentemente un undicesimo comparso nel mercato antiquario.

⁵⁹ Sono discussi alle pp. 55-59 della tesi citata alla nota precedente e trascritti rispettivamente alle pp. 244, 275 e 276. Le numerazioni (pagina e numero d'ordine all'interno della stessa) sono quelle stabilite da Mantica. Le pagine sono riprodotte fotograficamente alla fine della tesi.

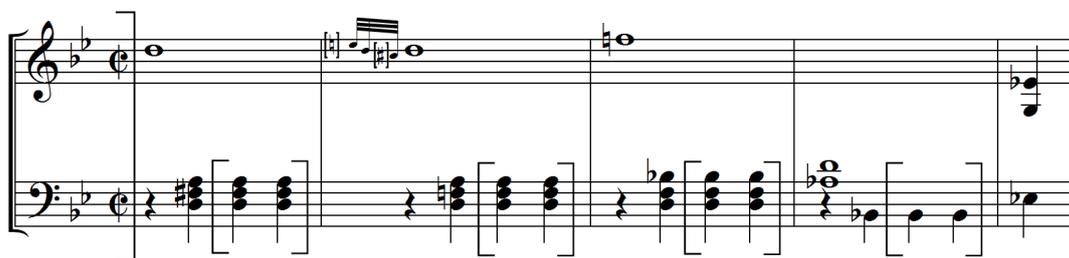
Es. 5. I-CATm, ms. MM-7/164.3, p. 14, xvii: LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Sonata per pianoforte op. 109*, II movimento (Prestissimo), bb. 25-28.

Più che di una semplice trascrizione, si tratta di una piccola elaborazione personale: l'idea motivica secondaria, alla tonica minore, è riprodotta tale e quale (senza il raddoppio all'ottava inferiore), indi, invece di essere elaborata in imitazione per condurre all'area della dominante minore, viene ripetuta all'ottava superiore con armonizzazione a tre voci, restando sospesa sul v grado.

Pure beethoveniano è il secondo frammento, ripreso invece fedelmente dalla Sonata op. 10 n. 1; si tratta della transizione che, modulando dalla tonica (Do minore) alla relativa maggiore (Mi bemolle), conduce dal primo al secondo gruppo tematico della forma sonata:

Es. 6. I-CATm, ms. MM-7/164.3, p. 18, xxi: LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Sonata per pianoforte op. 10 n. 1*, I movimento (Allegro molto e con brio), bb. 48-56.

Il terzo frammento proviene dal rondò della Sonata in Si bemolle maggiore KV 333 di Mozart; è il passaggio modulante che, partendo dalla dominante della relativa minore (Re), conduce all'episodio centrale, alla sottodominante:



Es. 7. I-CATm, ms. MM-7/164.3, p. 18, xxvii: WOLFGANG AMADEUS MOZART, Sonata per pianoforte KV 333, III movimento (Allegretto grazioso), bb. 72-76.

Se la copiatura di passaggi da una sonata di Mozart e da una giovanile di Beethoven non sorprenderebbe neppure se fosse riconducibile al periodo napoletano o a quello milanese, l'interesse per uno dei più complessi prodotti del 'terzo stile' beethoveniano non può che essere il frutto delle esperienze parigine. Ancor più interessante è il fatto che in tutti e tre i frammenti Bellini non copiò i motivi principali dei rispettivi movimenti, ma passaggi di transizione: più che all'idea musicale in sé, egli sembra interessato alla funzione formale. Come scrive Mantica, la natura dei tre frammenti è spiegata dalla loro collocazione nelle rispettive pagine:

Il primo [...] si trova a pagina 14, contrassegnata dalla sigla che abbiamo sciolto in «Cori, marce e motivi per ripieno». [...] Ciò che egli fa [...] è di isolare l'idea motivica, decurtandola del successivo sviluppo. È forse possibile ipotizzare che Bellini l'abbia trascritta per avere un punto di riferimento in un momento in cui, come ci accorgiamo osservando gli altri schizzi vicini, si stava dedicando all'ideazione di motivi di ripieno. Gli altri due frammenti si trovano inseriti, a breve distanza l'uno dall'altro, all'interno di [...] una pagina in cui [...] prevalgono delle successioni accordali modulanti. Rispetto all'ideazione di una melodia, si tratta ovviamente di schizzi in cui l'ispirazione compositiva passa in secondo piano. Ecco allora che Bellini ricorre a Mozart e Beethoven, ritagliando dalle rispettive composizioni dei passaggi modulanti che sembrano così avere anche in questo caso funzione di modello.⁶⁰

Del rapporto tra Bellini e Chopin si è scritto molto, quasi sempre sulla base delle testimonianze contemporanee – in primo luogo quella di Hiller – e di riscontri musicali basati più che altro su suggestioni.⁶¹ Solo di recente è affiorata qualche traccia concreta, isolata sì

⁶⁰ MANTICA, *Gli 'studi giornalieri' di Vincenzo Bellini* cit., pp. 57-58.

⁶¹ Fra i titoli più utili ricordiamo: JEAN-JACQUES EIGELDINGER, *Chopin, Bellini et le Théâtre-Italien. Autour de l'album de M^{me} d'Est*, in *D'un opéra à l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, textes réunis par Jean Gribenski, Marie-Claire-Mussat et Herbert Schneider, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1996, pp. 347-369; JULIAN BUDDEN, *Aspetti del rapporto tra Bellini e Chopin*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 605-610; ARTUR SZKLENER, *Chopin e Bellini*, in *Chopin e l'Italia*, a cura di Jerzy

ma significativa. Una è costituita dalla trascrizione-adattamento per pianoforte che Chopin realizzò della Cavatina di Norma, «Casta Diva, che inargenti». ⁶² Un'altra in direzione opposta, benché meno sicura, è emersa ancora una volta dall'esame degli 'studi giornalieri':

Alcuni schizzi [...] presentano una scrittura chiaramente pianistica. Sembra quasi che Bellini si dedicasse talvolta a 'esercizi di stile', che probabilmente non erano composti per un eventuale impiego successivo, ma per puro diletto. Alcuni schizzi [...] ricordano molto le mazurke di Chopin. ⁶³

Fra essi, è particolarmente suggestivo quello identificato come xvi di p. 12, che, per mezzo di un segno di rimando, continua e si conclude come n. xv (le ultime tre battute, scritte su una porzione restata vuota dell'accollatura soprastante): ⁶⁴

p

Es. 8. I-CATm, ms. MM-7/164.3, p. 12, xvi-xv.

Non vi sono dubbi sul carattere di mazurka della melodia (meno pertinente è la formula di accompagnamento appena accennata), ma occorre essere molto cauti: «The dance had become popular in Parisian high society some time before Chopin arrived. In his examples the

Miziolek in collaborazione con Wojchich Bońkowski e Leonardo Masi, Varsavia, The Fryderyk Chopin Institute, 2015, pp. 127-142.

⁶² Cfr. WOJCIECH NOWIK, *Chopin e Bellini. Casta diva, manoscritto di F. Chopin*, «Quadrivium», prima serie, xvii, 1976, pp. 139-155.

⁶³ MANTICA, *Gli 'studi giornalieri' di Vincenzo Bellini* cit., p. 58.

⁶⁴ Trascrizione *ivi*, pp. 231 e 230.

dance became a highly artistic, stylized piece for the fashionable salon of the 19th century, as well as a symbol of his native country». ⁶⁵ Eppure il ‘profumo’ chopiniano è innegabile: si vedano in particolare l’armonia ‘napoletana’ implicita delle bb. 6 e 15 e il sensuale scivolamento cromatico delle terze alle bb. 10 e 12. Poiché il frammento non ha riscontro tra le mazurke chopiniane conosciute, si possono fare tre ipotesi in quello che ritengo un ordine crescente di probabilità:

1. Bellini tentò di produrre un piccolo saggio della danza di moda nei salotti parigini;
2. fissò su carta, a memoria, qualche improvvisazione di Chopin che non dette poi esito in un’opera pubblicata;
3. cercò di riprodurre alcuni tratti salienti dello stile dell’amico.

Per tirare le fila di un itinerario che è stato anche troppo erratico, credo si possa almeno concludere che il soggiorno parigino non rappresentò per Bellini la rivelazione di un mondo sconosciuto, ma un’ulteriore occasione per saziare una curiosità, riconoscibile in tutta la sua vita adulta, che lo portava ad assimilare esperienze sempre nuove; che egli seppe far reagire tali esperienze tra di loro e con le basi linguistiche apprese negli anni della formazione. Di questo percorso *I Puritani*, la cui novità linguistica fu ben colta dai contemporanei, fu una tappa importante, che solo una fatale contingenza fece diventare un punto di arrivo. Si resta coll’interrogativo, storicamente fallace ma inaggirabile, di quali frutti avrebbe potuto produrre la carriera internazionale di Bellini se non fosse stata inaspettatamente interrotta, e di quali conseguenze essi avrebbero avuto per l’intera storia dell’opera italiana ed europea.

ABSTRACT - The article reviews the evidence relating to Bellini’s knowledge of Viennese classical music, from the years of his training to his last stay in Paris. The material examined includes documents that are already known and others that are little or not known. Among these, the transcription, made in Naples around 1824, of a piece from Mozart’s cantata *Davide pentito* , and the fragments of Mozart’s and Beethoven’s sonatas found in the Bellini’s working papers (‘studi giornalieri’) used in Paris in 1834-35. A further piece sheds possible new light on the relationship between Bellini and Chopin. In light of the facts examined, the article concludes that the stay in Paris was an opportunity for Bellini to enrich a path of knowledge characterized by constant curiosity towards new experiences.

⁶⁵ Cfr. STEPHEN DOWNES, *Mazurka*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18193>.