

## Un ritratto di Bellini: Johann Christian Lobe contro i pregiudizi germanici

Anna Ficarella

Si offre qui la prima traduzione italiana del primo esteso saggio critico su Bellini, opera di uno dei più influenti teorici e didatti tedeschi dell'Ottocento, Johann Christian Lobe (1797-1881). L'articolo, apparso nel 1855,<sup>1</sup> è rimasto a lungo sconosciuto anche agli studiosi specialisti, prima che Hans-Klaus Metzger lo riproponesse nel 1985,<sup>2</sup> e non è stato oggetto di attenzione particolare neppure dopo questa data.

Il saggio comparve nel primo volume della rivista fondata a Lipsia da Lobe, unico autore dei contributi; stampata dalla Baumgärtner Buchhandlung dal 1855 al 1857 (anche se la sua esistenza è documentata sin dal 1853), mirava a «sostenere e diffondere la conoscenza delle fonti e delle soluzioni ai problemi nella musica, portando la comprensione della musica a un vasto pubblico».<sup>3</sup>

Lobe era un musicista autodidatta, attivo come violista nella Cappella di Corte di Weimar, nonché come flautista e compositore, prima di dedicarsi a tempo pieno alla scrittura e alla riflessione sulla musica. Proprio come critico musicale, teorico e didatta della musica raggiunse una notevole fama tra i suoi contemporanei; la sua influenza nel mondo musicale germanico è attestata anche dalle conversazioni con importanti compositori del tempo, quali Weber, Mendelssohn, Lortzing, Hummel e Zelter, rielaborate in forma di brevi saggi. Di particolare rilievo è l'interesse pionieristico di Lobe per la *Skizzenforschung* e lo studio del processo compositivo, in particolare quello di Mozart, ritenuto da lui fondamentale per comprendere a pieno il contenuto delle creazioni musicali. Con il trasferimento a Lipsia nel 1846, città dalla vocazione culturale borghese più adatta alle aspirazioni professionali di Lobe rispetto all'aristocratica Weimar, egli intensificò la sua attività di scrittore, non solo come teorico e didatta della musica (si ricordi il suo famoso *Lehrbuch der Komposition* in quattro volumi, del 1850-1867),<sup>4</sup> ma anche come critico musicale e pubblicista. In questo contesto furono fondate le «Fliegende Blätter», nate dopo la conclusione dell'esperienza redazionale di Lobe per la rinomata «Allgemeine musikalische Zeitung», durata dal 1846 al 1848. La nuova

---

<sup>1</sup> JOHANN CHRISTIAN LOBE, *Bellini*, in «Fliegende Blätter. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler», 1/5, 1855, pp. 262-280. Si può leggere al seguente indirizzo: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4375514> (consultato il 2.11.2020).

<sup>2</sup> *Vincenzo Bellini*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, «Musik-Konzepte», n. 46, November 1985, pp. 47-63.

<sup>3</sup> JOHANN CHRISTIAN LOBE, *Programm*, in «Fliegende Blätter. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler», 1/1, 1855, p. 1. La rivista era pubblicata in fascicoli (otto per ciascuna annata) poi raccolti in tre volumi, datati 1855-1857.

<sup>4</sup> *Id.*, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, 4 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1850-1867. Del vol. iv, dedicato alla composizione operistica, fu pubblicata una nuova edizione a cura di Hermann Kretzschmar nel 1887.

rivista si inserisce, dunque, nel già ricco dibattito culturale ed estetico intorno alla musica in auge in quegli anni proprio nelle vivaci testate lipsiensi,<sup>5</sup> e lo arricchisce con articoli scritti tutti in prima persona e con uno stile colloquiale, che enfatizza il carattere soggettivo della prospettiva di Lobe e il tono fortemente divulgativo dei testi, rivolti a lettori colti ma profani in campo musicale.

Gli argomenti affrontati nel giornale spaziano dalla storia della musica a ritratti di musicisti contemporanei e a temi di estetica, sino a riflessioni pedagogiche e didattiche. Grazie a un linguaggio relativamente asciutto e piano, specie se confrontato con quello dei suoi contemporanei, arricchito da metafore e similitudini didascaliche, il ‘profano’ sarebbe stato in grado di comprendere questioni anche complesse di tecnica compositiva (ad esempio i costrutti della musica strumentale) o di ordine estetico, quali le ragioni degli effetti della musica, il destino della sinfonia, la ‘tecnica ed estetica del dramma musicale’. Il *focus* specifico, come sempre nelle riflessioni di Lobe, è sulla produzione e fruizione musicale, che devono essere messe in un circolo virtuoso, in nome della verità dell’espressione e del godimento artistico.<sup>6</sup> In questo contesto, ampio spazio trovano le questioni di drammaturgia musicale, che Lobe aveva affrontato non solo nella pubblicistica, attraverso articoli, epistole, conversazioni con i compositori, ma anche dal punto di vista pedagogico e didattico, dedicando un intero volume del *Lehrbuch* proprio alla composizione operistica. Qui trovano una presentazione sistematica le riflessioni sparse su una efficace drammaturgia musicale che Lobe aveva elaborato negli scritti pubblicati sulle riviste. Non è questa la sede per approfondire i contenuti del *Lehrbuch*, che meriterebbe una trattazione a parte, tuttavia non si possono non sottolineare i sostanziosi riferimenti a Bellini (in particolare alla *Sonnambula*), unico autore italiano analizzato a fondo.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Lipsia era un centro musicale di rango nell’area tedesca, anche per il dibattito culturale che si svolgeva nelle sue riviste: si pensi, oltre alla «Allgemeine musikalische Zeitung» (1798-1848, d’ora in poi AMZ), che pubblicava in quegli anni gli scritti, fra gli altri, di Nottebohm e di E.T.A. Hoffmann, alla «Neue Zeitschrift für Musik» (d’ora in poi NZM), fondata da Schumann nel 1834 e da lui diretta sino 1845, quando la direzione passò a Franz Brendel sino al 1868. Interessante l’immagine dell’opera italiana nelle testate lipsiensi: cfr. MICHAEL WITTMANN, *Das Bild der italienischen Oper im Spiegel der Kritik der «Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung»*, in *Le parole della musica*, vol. II, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1995, pp. 195-226. Per la recezione di Bellini nella AMZ, farò costantemente riferimento allo studio di WERNER FRIEDRICH KÜMMEL, *Vincenzo Bellini nello specchio della «A. M. Z.» di Lipsia, 1827-1846*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», VII/2, aprile/giugno 1973, pp. 185-205.

<sup>6</sup> Sugli scritti e sugli orientamenti estetici di Lobe, si rimanda alla dissertazione di TORSTEN BRANDT, *Johann Christian Lobe (1798-1881). Studien zu Biographie und musik-schriftstellerischem Werk*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002 (in particolare il capitolo 2 ‘Empfinden’ und ‘Verstehen’). Per alcuni riferimenti alla sua teoria della forma, cfr. GIANMARIO BORIO, *Forma come sintassi o come energia: la morfologia musicale dopo Beethoven*, in *Storia dei concetti musicali*, vol. II, *Espressione, forma, opera*, a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, pp. 191-211: 196-198. Sulla recezione della *Compositions-Lehre* di Lobe, cfr. CHRISTOPH VON BLUMRÖDER, *Die Kategorie des Gedankens in der Musiktheorie*, «Archiv für Musikwissenschaft», XLVIII/4, 1991, pp. 282-299.

<sup>7</sup> LOBE, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, vol. IV cit., in particolare pp. 25-27, 84-85. Ovviamente sono citate opere di Rossini, modello ineguagliato anche in area germanica, di Donizetti, di Verdi e di altri, ma a nessuno l’autore dedica uno spazio analogo a quello riservato a Bellini.

Molti dei nodi concettuali e delle questioni di pratica compositiva operistica che Lobe sviluppa nel *Lehrbuch* sono di fatto anticipati in sintesi nel ritratto di Bellini pubblicato nelle «Fliegende Blätter». Qui Lobe, in un registro linguistico colloquiale e quasi confidenziale, analizza con lucidità i caratteri delle composizioni belliniane, smontando sistematicamente i tipici pregiudizi (non solo ‘germanici’) su Bellini, sopravvissuti a lungo,<sup>8</sup> e al contempo criticando le scelte inadeguate dei compositori d’opera tedeschi. Prima di entrare nel merito dell’analisi di Lobe, è opportuno ricordare che nel suo discorso non deve trarre in inganno l’occasionale esaltazione della superiorità germanica nell’arte: si tratta di formule retoriche che riflettono luoghi comuni radicati nella mentalità dell’epoca, che emergono, con ben maggiore evidenza, anche negli scritti di Weber e Schumann sino a Wagner e oltre. Nello scritto su Bellini prevale un discorso analitico di notevole lucidità e coerenza in cui Lobe non esita, piuttosto, a criticare i propri compatrioti che si dedicano alla composizione operistica, con risultati a suo dire inadeguati e destinati a scarso successo.

L’articolo delle «Fliegende Blätter», dal tono colloquiale, definito dall’autore una sorta di ‘lettera’ rivolta al pubblico e ai compositori tedeschi, è organizzato in due parti principali: una iniziale più analitica, in cui è presentato un ritratto del compositore catanese attraverso una descrizione di sorprendente precisione delle caratteristiche della sua scrittura operistica, dal trattamento della voce alle peculiarità della melodia e dell’orchestrazione nei recitativi e nelle arie. Nella seconda parte, più polemica e ideologica, Lobe si rivolge ai detrattori di Bellini, amanti della dottrina o dell’innovazione a tutti i costi, inquadrando dal punto di vista estetico la funzionalità delle scelte formali del compositore, rispondenti alle leggi fondamentali del genere operistico in cui gli affetti e le passioni regolano il percorso drammatico e musicale. Soprattutto, osserva Lobe, tali scelte sono ampiamente ‘comprensibili’ da parte del pubblico medio, messo in grado di riconoscerne i modelli e di immedesimarsi nei contenuti sentimentali. L’articolo si chiude con una ‘coda’ fortemente polemica contro l’incapacità dei compositori tedeschi di valorizzare la voce e il canto, motivo per cui nessun cantante di successo canterà mai le loro opere. In altri scritti, Lobe aveva parlato esplicitamente di ‘decadenza’ dell’opera romantica tedesca, troppo astrusa e contraria all’espansione della vocalità: queste posizioni estreme lo porteranno a un allontanamento dalla cerchia di Schumann e della «Neue Zeitschrift für Musik», cui si sentiva ideologicamente estraneo.<sup>9</sup>

Colpisce, nel ritratto di Bellini, non solo il riconoscimento da parte di Lobe della solida formazione musicale del catanese, della sua competenza contrappuntistica e del suo interesse per le musiche strumentali dei compositori tedeschi, inusuale nell’ambito di esperienza di un

<sup>8</sup> Ad esempio, Lobe osserva che Bellini non era affatto istintivo e superficiale, come a lungo si è creduto, nell’atto dello schizzare le sue melodie. Al riguardo, scrive Graziella Seminara che «la sua “malinconica musa” era tutt’altro che istintiva e presupponeva al contrario un saldo impegno di elaborazione concettuale» (GRAZIELLA SEMINARA, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, pp. 1-55: 39).

<sup>9</sup> In particolare, Schumann rifiutò proprio l’articolo di Lobe *Über den Verfall der deutschen Oper und die Mittel, ihr wieder aufzuhelfen*, dedicato alla ‘decadenza’ dell’opera romantica tedesca (cfr. BRANDT, *Johann Christian Lobe* cit., p. 84). Negli anni successivi, la NZM sotto la direzione di Franz Brendel identificherà apertamente Lobe come ‘filisteo’ e conservatore. Pur in un’ottica critica, Lobe nel suo *Lehrbuch* ammorbidirà i toni polemici, disapprovando dal suo punto di vista soprattutto la mancanza di verità psicologica e di aderenza alla natura di molte opere romantiche (in particolare quelle appartenenti al genere *Zauberoper*) che ricorrono a intrecci basati su magia e incantesimi (cfr. LOBE, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, vol. IV cit., p. 84).

compositore italiano del tempo.<sup>10</sup> Nel lodare Bellini per l'efficacia del suo stile compositivo, essenziale e privo di qualunque ostentazione, Lobe, non incline all'esaltazione a priori del germanesimo, affonda un colpo impietoso alla inutile 'pesantezza' e ansia di innovazione del teatro d'opera dei compositori tedeschi coevi. Senza citarli esplicitamente, probabilmente allude ai seguaci della *Zauberoper* romantica, lui che considerava Mozart come modello ideale per verità psicologica ed efficacia del linguaggio operistico e che avrebbe voluto rilanciare la fortuna di un Dittersdorf.<sup>11</sup> Ma soprattutto, è implicita l'insofferenza per le idee rivoluzionarie sul dramma di Wagner,<sup>12</sup> con i cui scritti Lobe si confronta proprio negli anni Cinquanta, accusando i seguaci dell'opera d'arte dell'avvenire di essere preoccupati più di impressionare i posteri che di soddisfare le esigenze attuali del pubblico, anche a costo di «morire di fame».<sup>13</sup> Queste considerazioni sono affidate a parole dello stesso Bellini, che Lobe sostiene di aver conosciuto attraverso interlocutori diretti del compositore catanese.<sup>14</sup> Si tratta probabilmente solo di un espediente retorico, che serve a Lobe per accentuare, ai fini delle proprie argomentazioni, l'atteggiamento certamente pragmatico di Bellini; da uomo di teatro, questi non prescindeva dall'«effetto» dell'opera sul pubblico e teneva conto dell'orizzonte d'attesa dei fruitori, si direbbe oggi, ma di sicuro non era fossilizzato sull'*hic et nunc* del successo immediato.<sup>15</sup> Inoltre, è implicita la polemica nei confronti dell'idea

<sup>10</sup> Sul rapporto di Bellini con i classici, con la relativa documentazione, si veda il saggio di Fabrizio Della Seta pubblicato in questo stesso numero del «Bollettino di studi belliniani». La consuetudine di Bellini con i classici viennesi è testimoniata anche dalle carte di lavoro dei suoi ultimi mesi di vita, note come 'studi giornalieri' (cfr. 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; al riguardo, si rimanda al saggio di Mantica compreso in questo numero del «Bollettino»).

<sup>11</sup> Mozart è il modello per eccellenza di drammaturgia musicale, su cui Lobe imposta anche la propria visione pedagogica nel quarto volume, dedicato all'opera, del *Lehrbuch der musikalischen Komposition*. Come già detto, anche nel *Lehrbuch* Lobe critica l'artificialità della drammaturgia dell'opera magica tedesca, fatte salve le soluzioni ammirevoli presenti nelle opere di Weber e di Marschner (LOBE, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, vol. IV cit., pp. 227-236, 391-404). A proposito dell'interesse per Dittersdorf, si rimanda a BRANDT, *Johann Christian Lobe* cit., p. 16.

<sup>12</sup> Di Wagner Lobe apprezzava tuttavia *Lohengrin* e *Tannhäuser* (*ivi*, pp. 228-232).

<sup>13</sup> Lobe scrive così: «[wir] bleiben arme Teufel und müssen hungern» (LOBE, *Bellini* cit., p. 266).

<sup>14</sup> Lobe poté ricavare informazioni dall'articolo comparso nella «Allgemeine musikalische Zeitung» del 1827, il cui autore è probabile fosse Peter Lichtenthal (cfr. OLE HASS, *Allgemeine musikalische Zeitung (1798-1848)*, in *Répertoire international de la presse musicale*, 2009; la descrizione è disponibile online sul sito [www.ripm.org](http://www.ripm.org)) e da colloqui con Ferdinand Hiller, cui Lobe era legato da amicizia sin dagli anni Venti, e che successivamente riportò molte notizie nel suo ritratto di Bellini (FERDINAND HILLER, *Künstlerleben*, Köln, DuMont Schauberg, 1880, pp. 144-159: 146).

<sup>15</sup> Il carattere di Bellini, pragmatico ma rigoroso e non incline a compromessi sul piano artistico, è ben delineato dal suo carteggio: al riguardo cfr. SEMINARA, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit. Del resto, ricorda Della Seta a proposito di Verdi, in tempi molto più recenti, in importanti studi musicologici si diceva che lasciare un segno per la posterità e innovare la forma dell'opera italiana o mirare alla 'profondità filosofica' non era negli interessi fondamentali di un compositore d'opera italiano e neppure di Verdi (FABRIZIO DELLA SETA, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 136-137; il riferi-

di un'opera d'arte dell'avvenire, che Wagner teorizzava proprio negli anni Cinquanta, inconcepibile dal punto di vista dell'estetica classicista di Lobe.

Nell'esaltare la chiarezza e l'economia dei mezzi compositivi di Bellini, Lobe non esita a inferire sarcasticamente sulla pesantezza e incomprensibilità dei 'profondi' compositori tedeschi. Costoro, sostiene con veemenza, intendono innovare a ogni costo, o mostrare artificiosamente tutta la propria dottrina compositiva,<sup>16</sup> mortificando spesso proprio il canto e fustigando la capacità recettiva del pubblico medio. Gli strali di Lobe sono ideologicamente condizionati dalla sua visione estetica classicista, in cui la *Fasslichkeit* (comprensibilità), è il principio cardine.<sup>17</sup> Essa è assicurata solo dall'uso di forme che permettano al pubblico di orientarsi tra modelli consueti e ben introiettati. Le artificiose 'nuove vie' che i tedeschi, non solo nell'opera, intendono perseguire a ogni costo (ancora riecheggia l'articolo profetico di Schumann su Brahms,<sup>18</sup> pubblicato appena un anno prima dello scritto di Lobe su Bellini), rischiano solo di impedire ciò che per Lobe è lo scopo principale della fruizione della musica: quel godimento di matrice schilleriana che non è puro svago sensoriale, ma *edles Vergnügen* (nobile piacere), meditata elevazione estetica.<sup>19</sup>

Nel definire il piacere che deriva da una fruizione consapevole, Lobe si rifà ad una categoria estetica fondamentale della dottrina dell'imitazione, secondo la quale «l'arte è a servizio della natura e fatta per la sua imitazione».<sup>20</sup> Pertanto il piacere del pubblico deriva dal riconoscere la somiglianza tra modello reale in natura e sua imitazione artistica: la verità artistica deriva proprio dal grado di similitudine tra modello reale e riproduzione musicale. Da qui nasce l'ammirazione di Lobe per Bellini, che ha saputo utilizzare al meglio le forme «stereotipate» del melodramma, quelle convenzioni (la 'solita forma') che permettono ai cantanti di esibire la propria vocalità, al compositore di esprimere le passioni e gli affetti che producono l'effetto 'giusto', al pubblico di godere di quella rappresentazione simbolica della fenomeno-

---

mento è al libro di JAMES ARNOLD HEPOKOSKI, *Giuseppe Verdi: "Falstaff"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 54). Dietro alle parole attribuite a Bellini, specie nel riferimento alla rinuncia all'aspirazione a lasciare un'eredità artistica duratura, si nasconde probabilmente la disillusione di Lobe, che da tempo aveva abdicato a qualunque pretesa di immortalità attraverso la composizione, rendendosi conto del suo talento limitato (cfr. la lettera del 25 ottobre 1829 a Friedrich Kind, cit. in BRANDT, *Johann Christian Lobe* cit., p. 75).

<sup>16</sup> Nel *Lehrbuch* Lobe rimprovera ad esempio a Spohr un uso eccessivo di modulazioni enarmoniche (LOBE, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, vol. IV cit., p. 1).

<sup>17</sup> Sulla categoria della *Fasslichkeit* in Lobe, cfr. BRANDT, *Johann Christian Lobe* cit., pp. 222-232.

<sup>18</sup> Com'è noto, l'articolo di Schumann, *Neue Bahnen*, fu pubblicato sul fascicolo n. 18 del 1853 della «Neue Zeitschrift für Musik», la rivista progressista ideologicamente antagonista al classicismo di Lobe che, come detto, aveva intrattenuto rapporti intellettuali molto stretti con Schumann negli anni in cui scriveva ancora per la «Neue Zeitschrift für Musik» (1843-1846). A questa amicizia si deve ad esempio l'interesse di Lobe per Berlioz.

<sup>19</sup> Il riferimento è all'articolo di Schiller *Über den Grund des Vergnügens an tragischen*, che Lobe cita nei suoi scritti nelle «Fliegende Blätter» (al riguardo, e più in generale sulla recezione di Schiller da parte di Lobe, si rimanda a BRANDT, *Johann Christian Lobe* cit., pp. 207-208 e 284-290).

<sup>20</sup> L'espressione risale a Mattheson: «die Kunst [ist] Dienerin der Natur und zu ihrer Nachahmung bestellt» (JOHANN MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, hrsg. von Margarethe Reimann [«Documenta Musicologica», Reihe I, Bd. 5], Kassel - Basel, Bärenreiter, 1954, p. 222 [p. 135 dell'ed. originale]).



logia del sentimento e dell'affetto,<sup>21</sup> che risponde alla verità naturale e artistica.

Soprattutto egli riconosce in Bellini delle qualità che nei paesi di cultura tedesca sono state riconosciute solo in tempi molto recenti: come ricorda Kümmel, autore di uno dei rari studi sulla recezione tedesca ottocentesca di Bellini nell'Ottocento, si deve agli studi pionieristici di Lippmann<sup>22</sup> se qualità come «la penetrazione drammatica del recitativo e dell'aria, la grande flessibilità della melodia, il taglio drammatico delle scene, l'osservanza del testo, la coerenza sonora, l'accresciuta espressività»<sup>23</sup> furono pienamente comprese. Nel panorama europeo ottocentesco, soprattutto tedesco, della recezione da parte della critica delle opere di Bellini, la dettagliata analisi di Lobe si staglia per equilibrio e oggettività. Gran parte della critica al di fuori dell'Italia non fu mai del tutto convinta del successo di pubblico che Bellini riscuoteva non solo in Italia, ma anche nei paesi germanici e soprattutto a Parigi e a Londra.<sup>24</sup> L'accoglienza altalenante da parte della critica specializzata tedesca (ma anche francese e inglese) verso il teatro d'opera italiano contemporaneo era caratterizzata dai tipici pregiudizi culturali di quel tempo: Bellini, come tutti gli Italiani, proponeva un'arte priva di profondità, 'facile' e asservita ai cantanti. Ben noti sono gli ondivaghi giudizi di Wagner e di Schumann nei confronti di Bellini. Il primo nel 1834 e poi nel 1837 dichiarava il suo incondizionato entusiasmo per la semplice e nobile bellezza del canto e della limpida melodia che aveva tanto impressionato l'«addottrinata Germania», consigliando ai compositori tedeschi, come farà Lobe nel suo scritto, di dare spazio al canto.<sup>25</sup> L'entusiasmo di Wagner, com'è noto, in seguito scemò drasticamente, anche se non divenne mai giudizio negativo, mentre Schumann mantenne un giudizio fondamentalmente critico nei confronti della leggerezza e 'semplicità' della musica di Bellini.<sup>26</sup>

<sup>21</sup> Affetto e sentimento in Lobe sono termini equivalenti.

<sup>22</sup> Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit: Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln - Graz, Böhlau, 1969; nuova edizione italiana: *Vincenzo Bellini e l'opera seria del suo tempo. Studi sul libretto, la forma delle arie e la melodia*, in MARIA ROSARIA ADAMO, FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Roma, ERI, 1981, pp. 313-555. Com'è noto, a partire dal 1967 fino al primo decennio del nuovo secolo Lippmann produsse una nutrita serie di scritti su Bellini, tuttora di riferimento per gli studi belliniani.

<sup>23</sup> KÜMMEL, *Vincenzo Bellini nello specchio della «A. M. Z.» di Lipsia* cit., p. 205.

<sup>24</sup> Per la recezione critica di Bellini a Londra, cfr. DANIELA MACCHIONE, *Dal 'Pirata' ai 'Puritani': la recezione critica di Bellini a Londra (1830-1835)*, «Bollettino di studi belliniani», 1, 2015, pp. 47-65.

<sup>25</sup> Così scriveva Wagner: «Canto, canto, e ancora canto, o tedeschi!» [RICHARD WAGNER, *Bellini* († 1835). *Ein Wort zu seiner Zeit*, «Der Zuschauer» (Riga), n. 4621, 7-19 dicembre 1837; ristampato in «Bayreuther Blätter», 8, 1885, pp. 363-364: 363; edizione italiana: ID., *Bellini. Un cenno al tempo giusto* (1837), a cura di Friedrich Lippmann, trad. di Lorenzo Bianconi, in *Wagner in Italia*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1982, pp. 432-433: 432.]

<sup>26</sup> Sul rapporto tra Wagner con la musica italiana e con Bellini in particolare, cfr. LUCA ZOPPELLI, *Richard Wagners Bellini-Bild*, in *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, hrsg. von Sebastian Werr, Daniel Brandeburg, Münster, Lit-Verlag, 2004, pp. 170-176; inoltre, cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Wagner e l'Italia*, in *Wagner in Italia* cit., pp. 247-286 (edizione originale *Wagner und Italien*, «Analecta Musicologica», XI, 1972, pp. 200-249). Su Schumann e Bellini, cfr. 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 (in particolare, per la riflessione sulla categoria della 'semplicità' considerata un difetto estetico nella visione anticlassicista

Per quanto attiene alla pubblicistica più diffusa in Germania (quella rappresentata, ad esempio, dagli articoli dei corrispondenti della AMZ), i giudizi espressi erano spesso dettati da una diffidenza di base, non suffragati da analisi e argomentazioni più precise. Quando il risultato appariva più convincente alle orecchie dei critici tedeschi, era perché Bellini era riuscito per qualche aspetto a essere un po' 'tedesco' ('filosofico', avrebbero detto gli italiani), avvicinandosi ai modelli ineguagliati di Mozart, di Gluck, dei romantici tedeschi (Weber e Spohr), con l'unica eccezione di Rossini, da sempre trionfante anche in Germania. Come ricorda Kümmel, il concetto di 'tedesco' o 'filosofico' indicava «il pathos drammatico sentito come qualcosa di assolutamente nuovo, lo stretto rapporto tra il melos e il testo».<sup>27</sup>

Lobe, al contrario, si sofferma ad analizzare le caratteristiche 'autentiche' dello stile belliniano, il suo 'marchio di fabbrica', per scoprirne i motivi del gradimento da parte del pubblico e per invitare i dotti compositori tedeschi ad appropriarsi di qualche elemento utile a suscitare godimento nei fruitori e apprezzamento da parte dei cantanti più dotati e quotati.

Nell'analizzare l'efficacia delle soluzioni belliniane, dal trattamento della voce al rapporto costruttivo tra compositore e librettista che lavorano per lo stesso scopo alla struttura del dramma, ben organizzato in forme stereotipate, all'orchestrazione affatto banale ma funzionale al canto, Lobe sottolinea la naturalezza del risultato, ovvero del cosiddetto 'effetto', come anche Bellini lo definiva. Gli aspetti formali e tecnici belliniani sono ricondotti all'universo culturale dell'opera italiana, che di per sé costituisce una sorta di struttura archetipica che permette a tutti di riconoscere e riconoscersi negli affetti espressi: questo è il senso profondo dell'effetto teatrale. Del tutto naturale sembra a Lobe che, per la legge formale del genere operistico, l'intreccio (*Fabel* o anche *Geschichtserzählung*) sia un mezzo per motivare le situazioni 'musicali', ovvero quelle che agiscono sull'animo del pubblico che vi riconosce sentimenti e passioni. La drammaturgia musicale non può che derivare dall'affetto: se la trama è troppo astratta o arida o cruda o del tutto innaturale ('magica') non vi può essere un affetto riconoscibile, e dunque le situazioni rappresentate non sarebbero musicali.<sup>28</sup> La verità del dramma musicale sarebbe data, pertanto, dalla molteplicità e varietà (*Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit*) delle situazioni patetiche, che devono essere accostate in maniera fortemente contrastante. Lobe sembra preferire la dialettica degli affetti belliniana all'esposizione razionale del conflitto di tanti drammi moderni.

Sia nell'articolo pubblicato nelle «Fliegende Blätter» sia nel successivo quarto volume del *Lehrbuch*, Lobe analizza in particolare *La sonnambula*, per lui modello esemplare di intreccio funzionale alla presentazione di situazioni musicali variegata e contrastante,<sup>29</sup> nonché di adeguatezza nell'impiego delle forme prestabilite e di valorizzazione del canto che viene 'trasfigurato' in funzione espressiva. La vocalità piena, in tutte le sue sfumature, è protago-

---

di Schumann, p. 198).

<sup>27</sup> KÜMMEL, *Vincenzo Bellini nello specchio della «A. M. Z.» di Lipsia* cit., p. 191 (il riferimento è in particolare a *La Straniera*).

<sup>28</sup> La definizione di *musikalische Situation* si trova nel *Lehrbuch* (LOBE, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, vol. IV cit., p. 20).

<sup>29</sup> Nel *Lehrbuch* Lobe analizza come situazioni musicali, in particolare, il ruolo di Amina (ne individua sette), verificando nei momenti della trama in cui è coinvolta la presenza della necessaria varietà e pluralità di passioni e sentimenti, presentati con una sapiente *Steigerung* (intensificazione), dalla gioia incontenibile, all'indignazione, alla disperazione, alla prostrazione inconsolabile, sino alla gioia e al diletto riconquistati (*ivi*, pp. 25-27).

nista assoluta dell'opera belliniana ed è questo che la rende gradita ai cantanti e al pubblico.<sup>30</sup> Nella *Sonnambula*, esemplare sembra a Lobe – a differenza di altri critici tedeschi<sup>31</sup> – l'impiego del recitativo, con cui spesso i ruoli principali esordiscono: nel caso di Amina («Care compagne, e voi, | teneri amici», atto I, scena 3) e di Elvino («Perdona o mia diletta, | il breve indugio», atto I, scena 5) il recitativo belliniano offrirebbe la migliore possibilità di mostrare al pubblico tutta la ricchezza sonora delle voci degli interpreti più importanti.

Oggetto di analisi ammirata è l'arioso melodico, che Bellini inserisce spesso nei recitativi dei ruoli principali delle sue opere. Lobe ne individua due tipi: nel primo, presente nel già citato recitativo di esordio di Elvino, la melodia è sostenuta da un accompagnamento semplicissimo dell'orchestra; nell'altro, esemplificato nel recitativo di sortita di Giulietta («Ardo, una vampa un foco | tutta mi strugge») ne *I Capuleti e i Montecchi*, l'orchestra ha una sua propria idea melodica e ritmica che conferisce il suo carattere espressivo alla situazione e sulla quale si inserisce in condotta polifonica il declamato melodico del cantante.<sup>32</sup> Infine, il discorso di Lobe si concentra sull'aria belliniana, considerata da molti in maniera spregiativa un «cavallo da parata».<sup>33</sup> All'opposto Lobe, analizzando l'aria di sortita di Amina, ne loda la semplicità morfologica e l'economia dei mezzi nel Cantabile sostenuto in *Mi bemolle maggiore* («Come per me sereno»). Soprattutto, egli evidenzia l'abilità di Bellini nel valorizzare la voce sia all'apparizione della melodia, dopo la breve tensione creata dall'accompagnamento orchestrale, sia nel contrasto con il coro, come avviene con l'intervento del Tutti dopo il Solo. La difesa appassionata dell'efficacia della scrittura operistica di Bellini si concentra infine sull'uso delle colorature nella cabaletta («Sovra il sen la man mi posa»). Lobe considera quei virtuosismi per null'affatto manierati, bensì del tutto funzionali all'espressione del fuoco che divampa nel cuore di una fanciulla italiana per il suo amato che, a suo dire, mai nessuna cantante tedesca riuscirà a interpretare con autentico slancio passionale. La vocalità belliniana, dunque, colta nella sua verità espressiva e drammatica, ma anche nelle sue caratteristiche 'materiche' di pura bellezza sonora, è ciò che Lobe difende dagli ingiusti pregiudizi e dalle accuse, persino di trivialità, che hanno a lungo accompagnato la recezione di Bellini da parte dei critici nell'area germanica. Tale atteggiamento 'tiepido' nei confronti del carattere popolare del melodramma italiano ottocentesco non sorprende, se si pensa che, come ricorda Fabrizio Della Seta, esso divenne oggetto di interesse musicologico non prima degli anni Settanta del Novecento.<sup>34</sup> Tanto più è degno di nota l'apprezzamento di Lobe per Bellini, presentato in maniera chiara e coerente con la sua visione del teatro musicale, come godimento estetico elevato.

<sup>30</sup> In tutta Europa il pubblico, libero dalle gabbie ideologiche dei critici musicali, fu sempre entusiasta di Bellini, anche se nei paesi di lingua tedesca non raggiunse mai il successo ottenuto a Parigi e soprattutto a Londra. Sulla immediata popolarità de *La sonnambula*, con i suoi diversi 'focolai' di diffusione, cfr. VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*, a cura di Alessandro Roccatagliati e Luca Zoppelli, Milano, Ricordi, 2008 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. VII), in particolare le pagine dell'*Introduzione* dedicate a *La storia*, pp. XI-XLI.

<sup>31</sup> Cfr. KÜMMEL, *Vincenzo Bellini nello specchio della «A. M. Z.» di Lipsia* cit., p. 199.

<sup>32</sup> I due tipi di arioso sono analizzati con gli stessi esempi musicali, ma in maniera più approfondita, anche nel *Lehrbuch* (LOBE, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, vol. IV cit., pp. 84-85).

<sup>33</sup> La definizione *Paradenpferd* si trova nel *Lehrbuch* (*ivi*, p. 27).

<sup>34</sup> Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Difficoltà della storiografia dell'opera italiana*, in ID. «...non senza pazzia» cit., pp. 135-148.



Johann Christian Lobe

## Bellini

Wo ich große Wirkungen sehe, pflege ich  
auch große Ursachen vorzusetzen.  
Goethe<sup>35</sup>

Was zwanzig Jahre sich erhält und die  
Neigung des Volkes hat, das muß schon  
etwas sein.  
Derselbe<sup>36</sup>

In short you are determined enjoy every  
thing without alloy?  
Precisely; and those who do otherwise  
lose much pleasure, I suspect!  
*Cyrilla*<sup>37</sup>

In Berlioz ho preso in considerazione un compositore che attualmente ha forse la cerchia più ristretta di autentici ammiratori. In Bellini ne vediamo invece uno che gode del pubblico più numeroso, non solo nella sua terra, ma in tutti i paesi sensibili alla musica.

Egli viene trattato col più evidente disprezzo dai critici e dai compositori tedeschi. Non è stato mai considerato degno di uno studio puntuale. Non appena si parla di lui, viene subito liquidato con alcuni luoghi comuni sprezzanti, quali ‘musica italiana dozzinale’ e simili.

Nella totale mancanza di considerazione per talenti del calibro di un Bellini va ricercata una concausa del fatto che – dopo un simulacro di vitalità alimentata da recensioni giornalistiche mendaci – certe illusorie velleità germogliate dalle concezioni artistiche anguste, erronee e unilaterali covate da operisti tedeschi le cui opere non giungono affatto ai palcoscenici o, se sì, non arrivano a un secondo allestimento, cadono in sempiterno oblio.

Invece di disprezzarle, a questi compositori non farebbe male un confronto approfondito con opere che vanno in scena da noi e all'estero e che vi restano per più decenni, in modo da scoprirne la forza di attrazione e i mezzi con cui suscitano un gradimento così duraturo nella maggior parte delle persone. Ciò potrebbe salvaguardarli dal comporre lavori che non

<sup>35</sup> La citazione è tratta da JOHANN PETER ECKERMAN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1836), colloquio del 21 ottobre 1823, che nella versione italiana si può leggere in: ID., *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, a cura di Enrico Ganni, trad. di Ada Vigliani, Torino, Einaudi, 2008, p. 41: «Dove vedo grandi effetti, – ha detto Goethe – sono solito presupporre anche grandi cause».

<sup>36</sup> *Ivi*, colloquio del 25 ottobre 1823, p. 43: «In ciò che regge per vent'anni, – ha detto – e gode del favore del pubblico, deve pur esserci qualcosa».

<sup>37</sup> La citazione si legge nel romanzo della scrittrice irlandese baronessa Jemima von Tautphoeus, nata Montgomery (1807-1893), *Cyrilla, or, the Mysterious Engagement. A Charming Story*, London, Bentley, 1853, e Leipzig, Tauchnitz, 1853, nuova ed., Philadelphia, Turner & Co, 1870, p. 81: «“Dunque – disse il Conte Glancek – voi siete deciso a godere di qualunque cosa senza svalutarla?” “Proprio così, e sospetto che coloro che fanno altrimenti perdano molto piacere”».

riescono a piacere a nessuno. Qualcheduno degli artisti tedeschi crede di disonorare il proprio alto ideale nel caso in cui prenda in considerazione, sia pur minimamente, le esigenze e la cultura del suo tempo. E tuttavia nessun artista è diventato grande mettendo tale riguardo completamente da parte.

Nella musica italiana in generale, e in quella di Bellini in particolare, vi è molto che mi disgusta, per cui sono ben lungi dal considerare Bellini come un modello di riferimento per noi. Ma qualcosa nelle sue opere mi piace, suscita il mio godimento, anche se non in quella maniera elevata e completa come nelle opere degli stimati maestri tedeschi. Questo non mi ha tuttavia trattenuto dall'esaminare attentamente i suoi lavori, per chiarirmi il loro senso generale.

La vicenda biografica di questo Maestro è breve: nacque, risplendette e morì. Vide la luce a Catania in Sicilia il 3 novembre 1802 [sic], divenne poi allievo del Conservatorio di Napoli, dove, sotto la guida dei suoi insegnanti Tritto e Zingarelli, compose una gran quantità di pezzi, brani da concerto per diversi strumenti, una cantata, quindici [sic] ouvertures e sinfonie, molte composizioni sacre, eccetera. Nel 1824, all'età di ventidue anni, compose la sua prima opera: *Adelson e Salvina* [sic]; due anni più tardi per il San Carlo *Bianca e Fernando* e successivamente *Il Pirata*, *La Straniera*, *Romeo e Giulietta* [*I Capuleti e i Montecchi*], *La Sonnambula*, *Norma*, *Beatrice di Tenda*, *I Puritani*, questi ultimi per Parigi. Tranne la penultima, tutte le sue opere fecero furore. Il 30 [sic] settembre 1835 morì a Parigi, a soli trentatré anni.<sup>38</sup> In nove anni egli ha scritto altrettante opere: invero non molte per gli italiani, così frivoli e lesti; parecchie per uno che, come lui, avesse preso il proprio lavoro più seriamente dei suoi colleghi; tantissime per i compositori tedeschi, perlopiù immuni da una tale fertilità [feracità] e da un così irrefrenabile vigore produttivo.

Oggi in Germania si desidera che librettista e compositore siano riuniti in una sola persona: questa esigenza si fonda nella percezione che, quanto a capacità e a principi, vi sia tra i librettisti e i compositori di casa nostra una distanza tale da non poterli condurre a una profonda comunione d'intenti, rivolta al raggiungimento di una stessa mèta. Se per una volta si ottiene un risultato, non rientra certo tra quelli inauditi, fatto che provoca di nuovo una mancanza di intesa con il pubblico e dunque rende vano il lavoro svolto in comune.

In Italia, una tale pretesa non può proprio reggere, poiché è la causa a non sussistere affatto. Poeta e compositore sono sempre uniti, agiscono come un'unica persona al servizio del pubblico, i cui ordini devono essere realizzati. Il compositore sa di cosa ha bisogno il compositore per poter creare una musica gradita al suo padrone, il pubblico, perciò si adegua ai suoi bisogni. Il compositore sa quale tipo di musica i suoi cantanti e il suo pubblico desiderano e non aspira ad altro che a realizzare questi desideri nel miglior modo possibile. Pertanto, al librettista e al compositore italiano occorrono solo le capacità di soddisfare i gusti espressi dal proprio paese con chiarezza e semplicità: in questo modo il felice esito dell'opera è assicurato.

<sup>38</sup> Le date indicate da Lobe sono imprecise, a partire dall'anno di nascita (1801) e dal giorno della morte (23 settembre 1835). La prima versione di *Adelson e Salvini* andò in scena nel febbraio del 1825; fra le opere Lobe non cita *Zaira*, scomparsa dalla circolazione dopo l'insuccesso della prima rappresentazione (Parma, 16 maggio 1829). Quanto alle sinfonie non operistiche, se ne conoscono otto (pubblicate in VINCENZO BELLINI, *Composizioni strumentali*, a cura di Andrea Chegai, Milano, Ricordi, 2008, «Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. xv): la fonte di informazione per Lobe è probabilmente l'articolo di Peter Lichtenhal, corrispondente da Milano per la «Allgemeine musikalische Zeitung», pubblicato nel n. 51 della rivista, dicembre 1827, col. 872.

Com'è diverso in Germania! Qui il compositore deve spesso combattere con un poeta recalcitrante, il quale vuol dare ascolto solo alle sue idee e a nessun altro; il poeta a sua volta con un compositore testardo che intende obbedire solo al proprio ideale; quest'ultimo di nuovo con i cantanti, che vogliono siano esaudite tutte le loro richieste, infine questi ultimi con le migliaia di diverse pretese delle tante teste del pubblico!

Come possono nascere un'azione e un risultato unitari da questa contrapposizione di tutti contro tutti?

Diamo uno sguardo ai testi dell'opera italiana. Il poeta italiano *deve* poter contare per il suo pezzo su due o tre cantanti principali. Questi cantanti *devono* esibirsi in situazioni molto variegata e diverse tra loro, che offrono la possibilità di dare sfogo ai più vari sentimenti e passioni. Queste diverse situazioni *devono* essere collocate e distribuite nelle forme di aria, duetto, terzetto, pezzo d'assieme e finale. Fra questi *devono* essere inserite scene corali secondarie con personaggi minori per preparare l'entrata delle figure principali. Seguendo queste esigenze, il librettista italiano attinge il suo intreccio [*Fabel*] dalla storia o lo escogita di testa sua; dato che la musica deve descrivere i sentimenti, deve essere una trama da cui scaturiscono nella maniera più naturale possibile le diverse situazioni e passioni.

Dato che presso gli italiani questi principi non vengono sottoposti ad alcun cambiamento e a nessuno viene in mente di affidare la fortuna del proprio lavoro alla ricerca di forme nuove – anzi, si cerca di utilizzare quelle già disponibili e definite nella maniera più vantaggiosa ed efficace possibile –, è per questo che ogni opera italiana riuscita può valere come un esempio della messa in pratica di quei precetti immutabili. Se si analizza uno qualunque dei libretti messi in musica da Bellini, si vede che sia l'intreccio sia l'ossatura [*Plan*, la distribuzione dei pezzi] sono stati trattati dal poeta secondo le condizioni appena menzionate. I cantanti principali hanno ruoli nei quali possono presentarsi nella maniera più conveniente, nelle più variegata e contrastanti disposizioni d'animo. Dall'entrata sino alla fine, vi è sempre l'uno o l'altro momento significativo offerto da un'aria o da un duetto e così via, in cui il cantante da solo o insieme ad altri può dispiegare il suo canto in maniera brillante. Che si tratti fondamentalmente della rappresentazione della passione e che la caratterizzazione dei personaggi venga considerata necessaria solo al fine di rendere naturali le situazioni dei personaggi e l'espressione delle loro emozioni, questo è scontato nell'opera italiana.

Al poeta, dopo aver adempiuto con l'intreccio e con l'ossatura i propri doveri verso il compositore, i cantanti e il pubblico, nella realizzazione non resta null'altro da fare se non aggiungere brevemente nei recitativi i motivi dell'azione, conseguire in maniera naturale le manifestazioni dei sentimenti e delle passioni che si concentrano nelle arie, nei duetti, eccetera, sui quali indugiare nella loro espressione, e tratteggiare questi pezzi in brevi strofe con parole poetiche e cantabili. La condizione fondamentale per ottenere ciò è: *versi e strofe simmetrici ovunque*, in modo che il compositore possa costruirvi melodie simmetriche e collegarle in una forma compiuta, semplice e chiara. A questa legge fondamentale i librettisti d'opera italiani si sono sempre attenuti. Il librettista di oggi costruisce ancora versi e strofe così come li costruiva Metastasio e a nessuno salta in mente, e neppure osa, concepire nuove forme artistiche che si allontanino da quel modello o addirittura creazioni artificiali prive di forma, solo per essere strombazzati come spiriti poetici originali, precursori di più libere vie nuove. Il desiderio e la possibilità di essere valorizzati attraverso i giornali, contro le convinzioni e le tendenze del pubblico, in Italia non esiste affatto. Il pubblico non si interessa dei giornali o per lo meno non si lascia rifilare dalla stampa nulla che vada contro le proprie inclinazioni.

Passiamo al compositore.

Le due leggi fondamentali che egli non si permette mai di perdere di vista sono: sempre la *forma* in assoluto più semplice e di più facile comprensione, e sempre un *canto* melodico e brillante. A ciò si unisce naturalmente un'espressione vivace dei sentimenti e della situazione. Gli italiani non puntano a una caratterizzazione approfondita, all'individuazione di ciascun personaggio che osserviamo in Mozart, Weber e pochi altri operisti tedeschi, non sussistendo una pretesa del genere da parte del pubblico italiano dell'opera.

Noi tedeschi, precisi e profondi, attribuiamo di solito agli studi e alle superficiali nozioni musicali dei compositori italiani tutto quello che nella musica italiana ci sembra trasandato, frivolo e superficiale. Si dice che essi non abbiano imparato nulla come si deve; non hanno fatto la dura scuola; la loro formazione musicale, dal punto di vista tecnico ed estetico, non è evoluta. Può essere che in alcuni casi sia così; dire questo per altri e in particolare per Bellini è ingiusto. Un musicista che l'ha conosciuto di persona, e col quale si è intrattenuto spesso sull'arte, mi ha riferito che Bellini ha compiuto studi musicali seri e approfonditi ed è capace di scrivere una fuga secondo tutte le regole meglio di alcuni compositori tedeschi. Ma, come talvolta accade che un tedesco si sforzi di mostrare la sua erudizione musicale per mezzo di una breve fuga, così Bellini si sforza in tutti i modi, a quanto afferma, di nascondere la propria erudizione. È noto che egli conosca molto bene i lavori dei migliori maestri tedeschi, li abbia amati e studiati. E che questo studio non sia rimasto senza influenza su di lui, è stato ampiamente osservato.<sup>39</sup>

«Ma, – disse egli una volta a quel musicista – ciò che il vostro pubblico *forse* vi consente di fare – e, aggiunse – qualcosa di ciò si dovrebbe poter pretendere dal pubblico, questo a noi non è concesso e pertanto non lo vogliamo. Sappiamo benissimo che le nostre opere non sono votate all'immortalità, e perciò rinunziamo di buon grado a una così nobile speranza. Se non siamo graditi ai nostri contemporanei, saremo disdegnati e ignorati da loro, resteremo dei poveri diavoli morti di fame. A cosa mi serve che le mie opere piacciono solo dopo la mia morte e procurino denaro ai nostri eredi? Non vogliamo diventare martiri della nostra arte. Noi godiamo finché siamo in vita. Ciò che succede dopo di noi riguarda gli altri, non noi. E soprattutto, – aggiunse sorridendo ironicamente – i vostri fondamenti non sono poi da prendere così tanto sul serio per il futuro. In fondo voi tutti desiderate raccogliere il vostro pubblico attorno alle vostre opere. Solo, se non funziona, allora tirate fuori quella nobilissima consolazione.<sup>40</sup> I vostri più grandi maestri non hanno disprezzato il loro pubblico. Il vostro grande, immortale Mozart, che io amo ardentemente, ha talvolta cercato di conquistare il favore dei suoi cantanti e del suo pubblico con notevole solerzia».

Tutto ciò che si manifesta nella musica, dall'insieme sino al più piccolo dettaglio, ha il suo scopo o dovrebbe comunque averne uno. Qualunque fenomeno prendiamo in considerazione nell'opera deve avere uno scopo effettivo. Altrimenti, se così non fosse, sarebbe inutile e vano. Non possiamo assolutamente rinfacciare agli italiani, pragmatici per come sono, che si valgano di questo o quel mezzo, di questa o quella risorsa senza essere ben consci dell'effetto cui essi puntano. Se si affronta con questa convinzione una qualunque delle opere belliniane, poniamo la *Sonnambula*, si potranno facilmente scoprire ed enunciare tutti i precetti da lui seguiti, e le motivazioni ad essi connessi.

Consideriamo dapprima il trattamento dei recitativi.

---

<sup>39</sup> Anche questo riferimento corrisponde a quanto sostiene Lichtenthal nell'articolo cit.

<sup>40</sup> Per le considerazioni su questo passaggio si rimanda al commento (in particolare alla nota 15).

Essi sono in genere molto semplici, senza coinvolgimento significativo dell'orchestra. Essa si limita ad accennare all'accordo su cui si basa la melodia; più rare sono le armonie tenute.

Il cantante deve poter far ascoltare la sua voce limpida, non perturbata da qualsivoglia impertinente sonorità orchestrale. Ciò giova a lui e al pubblico. Un tal dimesso trattamento dei recitativi serve nel contempo a dare un po' di riposo all'orecchio dell'ascoltatore, dopo le protratte, poderose e articolate masse sonore somministrate dalle arie e dai pezzi d'assieme, che più coinvolgono l'attenzione e il sentimento. A questi pezzi, i recitativi fanno da contrasto in maniera netta ed efficace.

I personaggi secondari Bellini li fa semplicemente cantare *parlando* nei recitativi, invece ai ruoli principali dà frasi più melodiose, mediante le quali essi risaltano più nettamente in quanto personaggi drammatici, e in quanto cantanti possono sfoggiare con maggior splendore e grazia il fascino delle loro voci.

AMINE.

Ca-re com-pagne e vo-i te-ne-ri a - mi-ci, che alla gioja

PIANOFORTE. (Recit.)

mi-a tanta par-te pren-de te ah come dol-ci scendon d'Amina al

co-re i canti che v'in-spira il — — vostro a - more.

[Esempio 1]

Il fatto che solitamente esordiscano con un recitativo offre la migliore possibilità di mostrare al pubblico tutta la dovizia sonora della loro voce, che altrimenti, con l'accompagnamento dell'orchestra, non sarebbe possibile disvelare così patentemente.

Si consideri da questo punto di vista la sortita di Amina [esempio 1]. Si veda più avanti come si presenta la prima volta Elvino [esempio 2].



ELWIN.  
Per - do - na o mia di letta, il breve in - dugio.

PIANOFORTE.  
*f* (Recit.)

[Esempio 2]

Tra un recitativo e l'altro dei cantanti principali vengono inseriti, nei punti appropriati, brevi ariosi estremamente melodici, che contrastano nuovamente in maniera molto piacevole con il recitativo semplice.

Questi ariosi vengono trattati sempre secondo due tipologie. Nella prima, la melodia viene sostenuta e contrastata dal più semplice degli accompagnamenti. [Esempio 3]

ELWIN.  
sui nostri no-di d'un an - ge - lo fa - vor prostrato al  
marmo dall'e - stinta dell'e - stin - ta mia madre u. f. w.

PIANOFORTE.  
(Recit.)

*Andante (in Tempo).*

[Esempio 3]

Nel secondo tipo, l'orchestra ha una sua propria idea melodica e anche ritmica, sulla quale il cantante intona una seconda melodia, ritmicamente e melodicamente differente. [Esempio 4]

The image shows a musical score for a vocal piece. The top system is for the voice, labeled 'GIULETTA.', and the bottom system is for the piano, labeled 'PIANOFORTE.'. The tempo is marked 'Andante.'. The lyrics are: 'Ar-do u-na vampa un fo-co tut-ta mi strugge u. f. w.'. The score consists of two systems of music. The first system shows the vocal line with a few notes and rests, and the piano accompaniment with a steady rhythmic pattern. The second system continues the vocal line with more notes and rests, and the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. The piano part features a consistent accompaniment of chords and moving lines in both hands.

[Esempio 4]

Anche attraverso brevi intermezzi melodici dell'orchestra il recitativo semplice viene reso piacevole per l'ascoltatore e pratico per il cantante, il quale vi trova momenti di quiete per la voce e la possibilità di prendere fiato pienamente e con tranquillità.

Osserviamo ora l'aria belliniana, profondamente amata da tutti i cantanti e dalla gran parte del pubblico in tutti i paesi musicali. Il principio dominante di Bellini è la *trasfigurazione del canto*, al quale devono essere subordinati e resi funzionali ogni altra esigenza, ogni elemento musicale e purtroppo, se non è possibile altrimenti, anche la stessa verità espressiva.

Per quanto concerne la vocalità stessa, in Bellini vi è la fusione della cantabilità con il virtuosismo. Tuttavia, egli ha cercato di nobilitare quest'ultimo tratto, avvicinandolo a un'autentica espressione di sentimenti. Infatti, che non *ogni* passo d'agilità, coloratura, melisma sia contrario all'espressione della passione, ma che persino tali figure, disprezzate e rigettate dagli asceti musicali, possano rappresentare musicalmente in maniera del tutto naturale lo sprizzare della gioia viva o delle fiamme dell'ira, lo ha già riconosciuto il severo Rousseau, avverso a tutto a ciò che è innaturale, falso e artificioso, e i grandi compositori lo hanno confermato nell'applicazione pratica.

Così, ad esempio, la gioia d'amore di Amina, *che ella a stento riesce a controllare*, se ci si immagina la sensibilità di una fanciulla italiana piena di fuoco, riesce a trovare la sua espressione del tutto naturale nel divampare di codesta coloratura [Esempio 5]:

*Moderato.*

ah non ha for - - - za a so - ste -  
 ner - - a so - ste - ner ah nò ah  
 nò ah nò nò u. f. w.

[Esempio 5]

Ciò soprattutto se la si ascolta da un'autentica cantante *italiana*, dato che anche le migliori artiste tedesche non riescono a immedesimarsi in quella sensibilità così *traboccante* del Sud e a riprodurla. Per veder riflettere davanti a noi codesta trasfigurazione del canto e del cantante, prendiamo in considerazione l'intera prima aria di Amina.

Dopo il recitativo inizia la cavatina, un Cantabile sostenuto in 4/4. Vale la pena notare e riflettere sul fatto che quasi tutte le arie, i duetti e in generale tutti i pezzi per i cantanti siano scritti in tempi moderati e metri di battuta ampi, la maggior parte in 4/4. Il motivo di ciò sta nella piena cantabilità delle melodie. Il cantante deve avere note sulle quali possa far vibrare e risuonare pienamente la sua voce. Nelle misure brevi con tempi veloci e note fuggevoli il cantante non può sfoggiare appieno tutto il suo potenziale vocale; in questi casi, anche quando l'accompagnamento è sommerso, si sente solo metà della sua voce. Se poi l'orchestra interviene con figurazioni proprie a pieno volume, si perde spesso completamente il fascino della voce. L'insuperabile espressività dell'aria dello *champagne* in *Don Giovanni* (Allegro, 2/4), con le sue note veloci, può servire da esempio. Se il cantante non ha una voce gigantesca e, insieme, una straordinaria scioltezza, il canto scivola via e sguscia come un'ombra. Mozart lo sapeva bene, e per questo ha affidato la melodia quasi continuamente anche all'orchestra.

Il Cantabile sostenuto, in Mi bemolle maggiore, 4/4, è lungo solo ventidue battute; è costituito da tre piccoli periodi, resta assolutamente nella stessa tonalità e ha come sostegno gli accordi di accompagnamento più comuni. Eppure, che pienezza di canto dolce e radioso vi si ritrova! Il più idealista dei compositori tedeschi, che disprezzerebbe tutto ciò dal suo elevato punto di vista, considererebbe questo piccolo brano in maniera completamente diversa se la natura lo trasformasse improvvisamente in un cantante musicalmente educato con una voce piena: lo eseguirebbe molto volentieri e non avrebbe il minimo dubbio che esso procuri a lui e ai suoi ascoltatori un piacevole godimento.

L'accompagnamento del primo periodo cosa dice, cosa rappresenta? Nulla in particolare, è assolutamente comune. [Esempio 6]



[Esempio 6]

Così l'orchestra apre questa battuta, suonando da sola. Si può mai iniziare in una maniera più asciutta, comune e priva di fantasia? Tuttavia, questo accompagnamento arido e privo di fantasia è la base disadorna sulla quale una dolce melodia si dischiude all'orecchio. Parlo a nome di tutti gli italiani, dei loro cantanti e del loro pubblico. [Esempio 7]

AMINE.

Co-me per me se-re - no

PIANOFORTE.

og - gi ri - na - cque il di! u. f. w.

[Esempio 7]

Ho sentito che direttori d'orchestra tedeschi di grande cultura *hanno cancellato* queste battute iniziali perché *frenano* il canto!

Allora con lo stesso diritto si sarebbe autorizzati a cancellare ogni appoggiatura, poiché ritarda l'entrata della nota dell'accordo attesa. Invece, una piccola esitazione di ciò che è previsto *intensifica l'aspettativa*, e proprio questo tipo di lieve tensione verso la comparsa della melodia in Bellini è il *primo motivo* dell'entrata anticipata dell'accompagnamento. Il secondo motivo è quello di conferire maggiore risalto al canto. Dopo il Tutti dell'orchestra l'orecchio

dovrebbe potersi riposare e, grazie al lieve accompagnamento, poter percepire per contrasto l'entrata della melodia vocale. Si tratta di un'attenta rimozione di tutto ciò che è accessorio, che permette di eliminare il superfluo, in modo che l'entrata della tanto attesa figura musicale possa avvenire in piena gloria e senza alcun offuscamento.

Queste sono le massime di Bellini per la trasfigurazione del canto nel corso del preludio, l'accompagnamento e l'armonia all'inizio di questa cavatina.

Il secondo periodo fa parte di quelle strutture che ho segnalato parlando dei piccoli ariosi distribuiti tra i recitativi, ovvero là dove l'orchestra ha una parte per sé, il canto un'altra ritmicamente contrastante. Vogliate osservare da soli questo e il terzo periodo, nella partitura o nella riduzione per canto e pianoforte. A questo Cantabile sostenuto segue un breve coro fragoroso; esso ha lo stesso scopo del Tutti dopo il primo Solo di un concerto, mettendo in contrasto la seconda apparizione del canto, poiché il godimento generale è possibile solo attraverso l'alternanza.

A questo segue ora il brano principale di questa scena, la vera e propria aria o cavatina<sup>41</sup> con la grande, ampia melodia principale [«Sovra il sen la man mi posa»] in La bemolle maggiore, 4/4, Moderato. Questa melodia *deve restare impressa nella memoria* dell'ascoltatore per sempre. Per questo deve essere costruita in maniera molto semplice ed essere ripetuta davvero molto spesso.

Bellini ha pensato le prime quattro battute in maniera eccellente e adeguata allo scopo. Esse costituiscono dapprima il preludio, poi sono ripetute dalla voce due volte nel primo periodo, segue poi un nuovo periodo, e dopo viene ripetuto ancora il primo periodo; così, alla fine di questa sezione, il pubblico ha ascoltato quelle quattro battute principali per ben *cinque volte*.

Questo primo gruppo di battute costituisce anche il contenuto principale dell'intera aria. Segue un Tutti di coro e orchestra. Il cantante ripete poi la prima melodia ancora una volta; quindi, entra di nuovo un Tutti, cui si unisce la stretta, intessuta del più brillante Solo conclusivo del cantante. Un breve, infuocato postludio orchestrale suscita irresistibilmente l'applauso.

Questa è la semplice forma dell'aria che si presenta più di frequente nelle sue opere, sottoposta solo a minime e irrilevanti modifiche; Bellini non l'ha inventata, ma l'ha ripresa dai suoi predecessori, tutti i giovani italiani in generale si attengono ad essa.

«Così insopportabile per noi, così meccanico che ci disgusta!», proclamano i compositori e i critici tedeschi; ma non i cantanti e il pubblico.

«Ma noi artisti tedeschi riceviamo le leggi non dai cantanti e dal pubblico, ce le diamo noi stessi. Noi eleviamo il pubblico a noi, non ci facciamo abbassare ad esso».

Molto bene. Cerchiamo di non infervorarci. Cercherò di mostrare *come* fanno gli Italiani e *perché* fanno così. Niente di più. E così intendo continuare a raccontare quali motivi spingano Bellini e i suoi colleghi a utilizzare queste semplici forme stereotipate.

In primo luogo, nell'opera i sensuali italiani non vogliono affatto pensare, vogliono solo ascoltare e provare emozioni. Comprendere più cose significative allo stesso tempo, e lasciarle agire su se stessi in maniera armonica, presuppone attività cognitive esercitate e complete che in un pubblico dalla formazione molto variegata non si riscontrano ancora, al momento, da nessuna parte e molto probabilmente non si troveranno mai. Persino della tanto cele-

---

<sup>41</sup> Lobe utilizza impropriamente i termini 'aria' e 'cavatina', riferendosi invece alla cabaletta.



brata educazione greca all'arte mi azzardo a dubitare un pochino, riguardo a una profonda comprensione e a un giudizio solido. Rammento solo la rozzezza del ciabattino: *Nec sutor ultra crepidam!* Il pubblico tedesco in alcune delle sue opere deve ascoltare le più meravigliose armonie e le modulazioni sempre cangianti, gli effetti strumentali sorprendenti, le più dotte e artificiose combinazioni di molte voci, tutte significative, che si esprimono allo stesso tempo; dovrebbe essere in grado di valutare carattere e situazione e contemporaneamente percepirne i sentimenti; dovrebbe inoltre ricavare l'elemento simbolico dall'azione, seguire l'idea, osservare lo spettacolo della rappresentazione e in più anche percepire qualcosa del canto. E per rendere l'opera perfetta, la musica deve essere proposta in forme sempre nuove, sconosciute e non comuni.

I compositori italiani si rendono conto che *questo* è fin troppo per il loro pubblico. L'ininterrotto sforzo di attenzione su una tale quantità di cose difficili, presentate contemporaneamente, non sarebbe sopportabile per i loro spettatori nemmeno per una mezz'ora; solo con la violenza della baionetta li si potrebbe costringere a resistere sino alla fine, ma dopo essi, invece di provare godimento, finirebbero nella più profonda afflizione, e piuttosto pugnalebbero il compositore che ha inflitto loro una tale tortura invece di ricompensarlo.

Gli italiani si attengono alle forme conosciute, *proprio perché esse sono conosciute dal loro pubblico*. In questo modo, infatti, il pubblico non ha bisogno di rivolgere la propria attenzione alle nuove relazioni, *bensì solo a ciò che gli viene proposto nella forma nota*: alla melodia, al canto e all'espressione delle passioni.

Che accade dunque con una nuova forma? Ciò che è innovativo, diventa vecchio se si ascolta il brano più volte. Abbiamo il piacere della nuova forma per uno qualunque dei pezzi di *Don Giovanni*? Oppure per una delle buone opere che vengono rappresentate di frequente? Conosciamo già a memoria tutte le idee che vi sono, potremmo continuare a cantare da soli ogni brano, se venisse interrotto; che ne è dunque dell'effetto della *novità* della forma?

Ammettiamo pure che sia possibile una forza visiva umana tale da poter penetrare attraverso la pelle, la carne e le ossa, per rendere visibili tutti i percorsi segreti, i contorcimenti e gli intrichi di una sensazione *invisibile* e così rendere possibile osservarne la conformazione fisica. Ammettiamo ancora che questa capacità di percezione soprannaturale fosse concessa al compositore: nel pubblico la metto decisamente in dubbio. E però questa capacità visionaria del compositore non aiuta per niente il pubblico. Poiché, se questo deve riconoscere la verità di una copia deve dapprima conoscere il suo modello per poterli confrontare tra loro. Senza confronto non vi è riconoscimento delle somiglianze. Pertanto, se anche ogni forma musicale, ogni aria, ogni duetto fosse la copia più fedele possibile di come è fatto il sentimento interiore, si tratti pure della raffigurazione più fedele possibile, il pubblico non potrebbe riconoscerlo. E si indichi anche una sola aria di Mozart, ad esempio da *Don Giovanni*, o dal *Fidelio* di Beethoven, la cui forma risuonerebbe conforme a natura in senso stretto nell'anima della persona raffigurata, ovvero precisamente nella stessa durata, con questo preciso ritmo, questo salire e scendere dei suoni, questo colore strumentale, questo accompagnamento. Si potrebbe poi dimostrare la stessa natura incondizionata in un pezzo d'assieme, in cui tre, quattro, compreso il coro trenta, quaranta persone esprimono contemporaneamente i loro diversi sentimenti.

Non è possibile alcuna verità della forma musicale tale che essa possa essere una riproduzione assolutamente fedele della forma dei fenomeni interiori. Gli uomini possono conoscere l'essenza dei loro sentimenti e delle loro passioni solo in termini generali.

Questi caratteri generali possono pure scorrere nell'animo umano in modi molto più sottili, muoversi in ogni singolo caso secondo determinate regole, svilupparsi separatamente secondo un ordine assoluto, tuttavia il nostro spirito terreno dovrà sempre accontentarsi della percezione delle caratteristiche più appariscenti e rilevanti. Quando queste gli sono mostrate in maniera chiara, attraverso l'imitazione artistica, il nostro spirito ne è appagato. Esso ne riceve tutto il godimento di cui è capace.

Di nessun brano musicale del mondo possiamo credere che sia l'espressione assolutamente fedele del sentimento o di un sentimento determinato, rappresentandolo con esattezza in ogni singolo moto e nel medesimo ordine naturale. Noi possiamo al massimo percepire che si tratta di un'imitazione approssimativa, in cui non ritroviamo nulla di contraddittorio, di non pertinente e dunque di fastidioso. Che cosa dipinge la grande ouverture in Do maggiore del *Fidelio* di Beethoven? Un quadro approssimativo dei momenti principali dell'azione, che noi riconosciamo, ma non possiamo certo pensare che la successione di questi momenti, dunque la forma dell'ouverture, sia l'unica possibile e autentica in senso assoluto. Persino un genio del calibro di Beethoven avrebbe potuto raffigurarci lo stesso oggetto in maniera autentica, eppure non gli avrebbe certo dato quella stessa forma.

Se si deve dunque ammettere che la forma musicale non viene in assoluto costruita a partire dalla forma interiore del sentimento, bensì viene plasmata dall'artista secondo caratteri generali, di modo che l'ascoltatore la percepisca e vi riconosca una somiglianza approssimativa con quella, allora bisogna anche ammettere che la costruzione della forma è in certa misura frutto dell'arbitrio dell'artista. Questa certa misura è la *comprensibilità*. Se egli si spinge oltre, magari può pensare di essersi avvicinato al lato misterioso della realtà naturale: noi non possiamo obiettarci nulla, perché non lo conosciamo e non lo vediamo. Tuttavia, così non abbiamo più un punto di riferimento per un confronto e quindi viene meno anche quell'effetto che scaturisce in noi solo dalla possibilità di comparare.

Il chiaro riconoscimento della somiglianza, non della forma esteriore con quella interiore nel senso stretto della natura, bensì del contenuto, dei tratti fondamentali e delle caratteristiche della correlata manifestazione del sentimento, produce il godimento del brano musicale. Pretendiamo forse per ogni sentimento di un uomo e per ogni situazione in cui egli si trovi un corpo umano di nuova costruzione, come se non ve ne fosse già uno? Il corpo ci appare sempre nella medesima fattezze esteriore, cioè nella stessa forma; e in tale forma può essere per noi sempre nuovo e interessante grazie al suo contenuto e alla sua essenza spirituale, quando vi appare. Anche sul piano esteriore, sarà forse una forma, una figura completamente nuova e costruita diversamente a renderci una fanciulla brutta, l'altra bella? Non ha forse il bel viso di fanciulla capelli, fronte, orecchie, occhi, naso, bocca, guance, mento, come tutte le fanciulle da sempre? I tratti e le proporzioni fondamentali sono gli stessi, come nel caso di un brutto viso di fanciulla, è la stessa forma stereotipata; le differenze, che tuttavia si manifestano chiaramente alla prima occhiata, ci creerebbero grande imbarazzo se dovessimo analizzarle con precisione. Come si vede, non è nella forma stereotipata che risiede il gradimento o l'avversione verso una persona, bensì in ciò che vi si trova di compiuto oppure in ciò che manca. La conferma di questa verità la possiamo trovare anche nelle forme poetiche. Una poesia strofica può non piacere perché disponibile mille volte e del tutto conosciuta? Dovrebbe forse un metro o un tipo di strofa che non richiama alcuna forma usata per questo piacere di più, anche se il contenuto delle idee fosse misero e pietoso? Il sonetto presenta la

forma più artificiosa nella poesia, è però ben conosciuto e altamente simmetrico, è uno stereotipo poetico. Ci provoca imbarazzo, quando i pensieri ivi espressi appaiono significativi e spontanei?

Il motivo per cui il grande creatore del mondo ha mantenuto le sue forme una volta per tutte in ogni genere e tipo delle sue creature è lo stesso per cui anche il ri-creatore poetico ha mantenuto le forme, i piedi, i versi e le strofe decise una volta per tutte; per quello stesso motivo i compositori italiani conservano le loro forme stereotipate di aria, duetto, pezzo d'assieme e finale. Per lo meno al loro pubblico vanno bene così. Infatti, esso non va all'opera per ascoltare nuove forme e confrontarsi faticosamente con la loro comprensione, bensì per recepire e godere, nel contenitore conosciuto, di un contenuto interessante ed emozionante di melodie e sentimenti; allo stesso modo, il lettore non prende in mano un libro di poesie per scovarvi relazioni mai esistite prima e strane combinazioni di piedi, versi e strofe, bensì per trovare interessanti rappresentazioni di cui godere nelle forme consuete e conosciute. Ben lungi dal disturbare il piacere, queste forme stereotipate lo intensificano maggiormente. Le forme, quando sono conosciute, comuni, ordinate in maniera semplice e comprensibile, non assorbono l'attenzione, che può dunque rivolgersi interamente al contenuto e goderne senza impedimenti.

Poiché Bellini non sa operare né con la novità della forma né con combinazioni orchestrali originali, bensì principalmente attraverso il canto e la melodia, egli così rivolge comprensibilmente tutta la forza del suo talento su questi ultimi due fattori. È un grosso errore credere che egli abbia schizzato le sue melodie facilmente e in maniera superficiale. Grazie a una mia fonte d'informazione tedesca, so che Bellini era molto accurato nel creare le sue melodie, lavorava lentamente e spesso le modificava prima di annotarle complete e ben riuscite nella sua partitura. Questo era naturalmente quasi il suo unico impegno, che egli svolgeva diligentemente e con pazienza, perché egli era l'unico che poteva giungere alla soluzione migliore alla maniera italiana. Allorché aveva costruito felicemente in non più di trentadue battute la melodia principale – la sola cosa necessaria in ogni aria e in generale in quasi ogni pezzo – il più era fatto. Tutti gli altri ingredienti, quali il coro, i pezzi d'assieme, l'accompagnamento e la strumentazione venivano quasi da sé, secondo le sue semplici regole di base.

In alcune opere tedesche recenti vi sono moltissimi luoghi che conducono a un misero risultato se sottoposti al seguente esame della parte vocale: se si toglie il canto e si ascolta solo l'orchestra, quasi non si avverte che qualcosa manca; la musica parla esattamente come prima, con chiarezza o confusamente. Se si sottrae invece l'orchestra e si ascolta solo il canto, spesso ne risulta una declamazione arida, fatta di brandelli, spezzati, miseri e insignificanti.

Gli italiani non hanno una musica strumentale autonoma; ascoltano sin da giovani l'orchestra quasi solo come accompagnamento e a servizio del canto. Per le sinfonie e i quartetti hanno poca sensibilità. Non appena devono scrivere per orchestra sola, si nota subito in essi la poca dimestichezza e la mancanza di predisposizione. Di qui la pochezza delle ouvertures di Bellini e di tutti gli italiani dal punto di vista della forma e della strumentazione. Uno solo di loro, Rossini, si è tirato fuori da questa carenza con la sua ouverture del *Tell*. Rossini ha superato nella strumentazione tutti i suoi predecessori, contemporanei e successori, e neanche Bellini ha raggiunto il suo livello. Riguardo alla strumentazione di Bellini, si tratta di una sonorità debole, che mette in risalto la voce, ma, in seconda istanza, è anche una sonorità amabile. Poiché a parte il pianoforte, che nell'opera non si usa, rispetto alla voce non

vi è nulla di così contrastante come gli strumenti ad arco, egli affida continuamente ad essi l'accompagnamento principale. Ovviamente non vi è alcuna varietà o innovazione. Come le sue figure di accompagnamento, anche le sonorità che ne scaturiscono sono quasi sempre le stesse. Semplici arpeggi dei violini, con l'attacco del basso sull'accento principale, legato o pizzicato. Il timbro degli strumenti a fiato come riempitivo sonoro viene impiegato di rado, quasi sempre affidato alle delicate sfumature dei corni e dei fagotti. Di solito il compositore, però, sostituisce questi ultimi con bicordi delle viole, una strumentazione molto piacevole che si sente raramente, ma che in Bellini diventa monotona a causa del suo continuo impiego ripetitivo.

Se è vero che non è un artista della strumentazione in confronto ai nostri eroi, e che con la strumentazione si limita alle più comuni consuetudini nei momenti in cui canta la voce, di sicuro non gli mancano gli effetti timbrici più vivaci nelle introduzioni, negli episodi intermedi affidati al Tutti nei pezzi d'assieme e nei finali. In particolare, riesce a creare con maestria ed efficacia i contrasti marcati, sui quali gli italiani puntano molto. Sa come impiegare in maniera calcolata le più potenti masse orchestrali così come quelle più ridotte, fino all'impiego di singoli strumenti, e sa misurarne l'utilizzo in modo che le une non finiscano in un confuso rumore, le altre non risultino troppo secche ed esigue. Le sue partiture non sono inferiori, per formato e numero di pentagrammi, alle più potenti tra le francesi e tedesche. Anche il suo *forte* nelle grandi masse strumentali penetra nell'orecchio, ma in colonne più semplici e ordinate. Non vi entrano come una furia sei o più diverse masse di voci orchestrali, ognuna con un ritmo diverso, bensì compaiono e agiscono due, al massimo tre parti diverse, che non bisticciano tra di loro ma si allacciano le une alle altre con semplicità, sino a un chiaro effetto culminante. E questi disegni più massicci irrompono dove il canto solistico tace e l'orchestra può dire qualcosa da sola, oppure dove vi sono da accompagnare le masse corali. Finché il cantante esprime la sua passione, sia pure la più furiosa, la più disperata, la più irata, l'orchestra si infuria, si dispera e si adira insieme, ma nell'ombra profonda del piano. Il suo tuonare non si riversa sulla testa del cantante e non inghiotte la sua voce. Questo tuonare brontola solo da lontano; poiché anche in questi casi Bellini non abbandona mai la sicurezza della sua legge fondamentale: *canto prima di tutto!*

Come si possa con l'orchestra accompagnare e dipingere insieme tutte le passioni, anche quelle più potenti, violente e furiose, in modo tale che il cantante con la sua voce si liberi sempre come dominatore e interprete principale di esse, questo lo si può vedere ben dosato nelle partiture di Bellini, e da queste impararlo.

Ci sono anche momenti, nelle opere belliniane, in cui la voce viene sommersa dall'orchestra, soprattutto nelle conclusioni. Questo succede però solo nel caso di una frase che è stata già ripetuta spesso, e che, riascoltandola, subito prosegue da sé nella mente. È come quando si vede una persona che passa davanti a noi alla luce, e quindi risulta poi ben chiara nella nostra capacità immaginativa quando si trasforma nella lontananza e nell'ombra.

Bellini aspira più di ogni altro italiano anche al colorito caratteristico della situazione, stimolato dalla conoscenza dei capolavori tedeschi. Nell'ultimo atto dei *Capuleti e Montecchi* si percepisce chiaramente un tono generale di lutto e una cupa aria funebre; in *Norma* il colore strumentale corrisponde spesso alle tragiche situazioni nel tetro boschetto di querce.

Un'altra legge fondamentale di Bellini è la determinatezza delle idee.

Nessun ascoltatore di un'opera belliniana avrà mai dubbi su che cosa debba esprimere un brano nel suo insieme e in ogni singola idea. Quest'aria dipinge la tenerezza e teneri sono tutti i singoli pensieri; un'altra è malinconica nel complesso e nel dettaglio; in questo duetto l'amante è geloso, l'amata dolcemente conciliante nella sua innocenza; in un altro due nemici esprimono i loro sentimenti di vendetta reciproca, eccetera. Questa determinazione espressiva non è da prendersi in senso rigidamente tedesco. La verità drammatica rappresentata da Mozart, Beethoven, C.M. von Weber, non è solo il sentimento, bensì la particolarità del modo di esprimerlo da parte di un particolare carattere e in una particolare situazione; questo non lo troviamo in Bellini, oppure lo troviamo molto raramente. Egli rappresenta i sentimenti di una persona nel carattere fondamentale della sua nazione. Un personaggio assetato di vendetta è un assetato di vendetta italiano, una fanciulla innamorata è una fanciulla innamorata italiana. Se romano, scita, campagnola, principessa, ragazzo di campagna o comandante, questo per lui non fa differenza.

Ma nell'espressione generica dei sentimenti egli è più autentico e definito degli altri nuovi italiani. Se in lui non possiamo di sicuro determinare quale *particolare* carattere abbia ciascuno dei suoi personaggi, non possiamo invece non riconoscere ciò che questi prova. A Bellini non sarebbe mai venuto in mente di scrivere in maniera nebulosa, o di formulare un pensiero che fosse ambiguo, che desse luogo a diverse interpretazioni e soprattutto che venisse presentato in una forma complicata e incomprensibile. Con immediata chiarezza e comprensibilità tutte le idee scorrono nell'orecchio. Qualunque cosa gli si voglia rimproverare, di sicuro non verrebbe in mente a nessuno di criticarlo per mancanza di chiarezza e di comprensibilità. Mai nessun profano, anche dopo la sola prima rappresentazione di un'opera di Bellini, potrebbe dire: «ancora non riesco a capire la musica, bisogna ascoltarla molte volte per imparare a comprenderla».

A questa comprensibilità contribuiscono anche le sue semplici modulazioni. Non che egli sia impacciato nei collegamenti armonici intriganti, ne sa creare di davvero interessanti, non comuni e sorprendenti, ma li impiega raramente, di solito nei recitativi e nei pezzi più brevi, nei quali non vi è ancora l'espressione di un particolare sentimento. Una volta che questo si è condensato, allora il compositore fissa una determinata tonalità principale con armonie appartenenti alla scala, tra le quali inserisce solo piccole deviazioni che non possono cancellare la tonalità fondamentale. In questo modo, anche rispetto alle modulazioni, viene resa percepibile l'unità del sentimento, cosa che non è possibile se in ogni pezzo viene messa in mostra tutta la dottrina dell'armonia.

Ho tratteggiato le massime principali per mezzo delle quali Bellini ha reso un servizio a tutto il mondo musicale. Sui molti aspetti nelle sue opere che disgustano i tedeschi ho potuto sorvolare, in quanto noti a tutti.

Qual era il mio desiderio nello scrivere questa lettera? Spingere all'imitazione del suo modo di comporre opere? No di certo! Ma mi è permesso stimolare gli artisti tedeschi a indagare e a riflettere se qualcuna delle sue massime possa essere forgiata dallo spirito e dalla profondità tedeschi, cosicché anche le opere tedesche possano conquistare un più ampio pubblico e una vita più duratura?

E se i futuri compositori d'opera tedeschi volessero porsi solo *un'unica* domanda, ovvero se sia del tutto incompatibile creare per i cantanti *parti soddisfacenti* coniugate con le più elevate pretese drammatiche, allora questa lettera non sarebbe stata scritta inutilmente.



Poiché i cantanti eccellenti di ogni terra, le Lind, le Sonntag eccetera, cantano quasi *solo* musica italiana, questa non può dunque essere una domanda oziosa! Dovremmo dunque non trascurare i dati di fatto che si osservano costantemente. Essi sono nella natura delle cose, eppure di questi non si discute affatto in migliaia di libri e di nuovi sistemi. Quali che siano le idee elevate del canto drammatico che vogliamo costruire, non conosceremo mai alcun bravo cantante dotato di una voce bene educata che canti volentieri una parte vocale ingrata. Solo nel caso in cui egli possa essere costretto, allora lo farà. I migliori cantanti però non si lasciano affatto costringere. Le Lind, le Sonntag eccetera cantano ciò che vogliono. Chi, dunque, scrive parti vocali ingrata, rinunci sin da subito alla loro esecuzione da parte dei migliori cantanti.

---

ABSTRACT - This contribution offers the first Italian translation – along with a critical introduction – of the first extensive critical essay on Bellini ever published (1855), written by Johann Christian Lobe, one of the most influential 19th century German theorists and teachers. His essay constitutes a lucid analysis of the character of Bellini's compositions: in its pages Lobe systematically dismisses the typical (and not just 'Germanic') prejudices against Bellini, which have survived for a long time, at the same time criticizing the inadequate choices of German opera composers.