



BOLLETTINO

DI STUDI BELLINIANI

N.6

2020

ISSN: 2283-8716

RIVISTA DIGITALE DEL CENTRO STUDI BELLINIANI E DELLA FONDAZIONE BELLINI

COMITATO SCIENTIFICO

Lorenzo Bianconi (Bologna)
Stefano Castelvechi (Cambridge)
Damien Colas (Parigi)
Gabriele Dotto (East Lansing)
Fernando Gioviale (Catania)
Simon Maguire (Londra)
Hilary Poriss (Boston)
Alessandro Roccatagliati (Ferrara)
Susan Rutherford (Manchester)
Mary Ann Smart (Berkeley)
Claudio Toscani (Milano)
Luca Zoppelli (Friburgo)

DIRETTORE RESPONSABILE

Fabrizio Della Seta

COMITATO DIRETTIVO

Fabrizio Della Seta (Pavia-Cremona)
Maria Rosa De Luca (Catania)
Graziella Seminara (Catania)

BOLLETTINO DI STUDI BELLINIANI

Rivista digitale del Centro Studi Belliniani e della Fondazione Bellini

DIRETTORE RESPONSABILE

Fabrizio Della Seta

COMITATO DIRETTIVO

Fabrizio Della Seta (Pavia-Cremona)

Maria Rosa De Luca (Catania)

Graziella Seminara (Catania)

COMITATO SCIENTIFICO

Lorenzo Bianconi (Bologna)

Stefano Castelvechi (Cambridge)

Damien Colas (Parigi)

Gabriele Dotto (East Lansing)

Fernando Gioviale (Catania)

Simon Maguire (Londra)

Hilary Poriss (Boston)

Alessandro Roccatagliati (Ferrara)

Susan Rutherford (Manchester)

Mary Ann Smart (Berkeley)

Claudio Toscani (Milano)

Luca Zoppelli (Friburgo)

REDAZIONE

Giuseppe Montemagno (Catania, redattore capo)

Daniele Cannavò (Catania, esempi musicali)

Valeria Mannoia (Pavia-Cremona)

Giuseppe Sanfratello (Catania)

EDITING E IMPAGINAZIONE GRAFICA

Salvo Arcidiacono (Duetredue Edizioni)

Editoriale

Il lettore che, nel momento in cui esce, ha sotto gli occhi la copertina di questo numero del «Bollettino di studi belliniani» ne avrà già colto il significato simbolico. Non sarà però inutile qualche parola di spiegazione a beneficio dei lettori futuri, che si spera non mancheranno. La memoria del 2020 resterà nei libri di storia come quella di un anno terribile per il mondo intero, con conseguenze sugli anni a venire che ancora non siamo in grado di valutare. La disastrosa situazione pandemica ha inciso in maniera rilevante anche sulla vita culturale, per quanto ci riguarda costringendo teatri e sale da concerto di tutto il mondo a una chiusura forzata; solo in parte suppliscono le risorse dello *streaming*, nel cui sfruttamento si sono comunque spesi prodigi di creatività. Lo stile delle nostre copertine prevede di documentare qualche importante produzione belliniana recente. Quest'anno non è stato possibile. Piuttosto che accontentarci di un'immagine vecchia o poco significativa, abbiamo voluto dare un segnale forte, che fosse al tempo stesso di allarme, di solidarietà e di augurio per una pronta ripresa.

Se il mondo della produzione teatrale è in sofferenza, anche le consuete iniziative di promozione del Centro Studi Belliniani, previste nel periodo autunnale, hanno risentito dell'emergenza sanitaria; dispiace soprattutto il forzato rinvio della presentazione di libri importanti sul nostro autore, che speriamo di poter presto proporre. Invece la ricerca di base, che ha suoi tempi diversi, ha risentito di meno delle difficoltà eccezionali (di routine ne ha quanto basta). Certo, l'accesso a biblioteche e archivi è stato più difficoltoso del solito, se non impossibile, ma le risorse online consentono oggi di continuare le ricerche in modi che solo vent'anni fa non sarebbero stati immaginabili. E chi sa che il forzato rallentamento dei forsennati ritmi della vita accademica non abbia addirittura favorito quella pacata riflessione di cui il produrre idee ha pure bisogno. I risultati, se ci sono stati, li vedremo tra qualche anno.

Intanto il fascicolo che il lettore ha davanti a sé reca un raccolto particolarmente succulento, frutto di ricerche da tempo avviate e di cui la pausa imposta ha favorito la messa a punto. Il saggio di Vincenzo Caporaletti, sull'interpretazione di «Casta Diva» da parte di Maria Callas, è al tempo stesso un esempio di nuovi metodi analitici applicati alla dimensione che apparentemente si sottrae ai limiti della testualità, quella della performance, e un omaggio alla diva il cui nome è forse più di ogni altro legato a quello di Norma e di altri grandi personaggi femminili belliniani; di più, il contributo raccoglie la sfida aperta dal convegno *Il teatro di Bellini: spettacolo – prassi esecutiva – multimedialità*, svoltosi a Catania nel settembre 2018, i cui atti sono ormai vicini alla pubblicazione. Il secondo saggio, di Candida Billie Mantica, presenta un campione, relativo a una sola opera, di una ricerca a vasto raggio che investe i segreti del processo creativo belliniano; un lavoro che si può basare su una quantità di fonti musicali relativamente ampia e che si connette al parallelo lavoro all'edizione critica di tutte le opere, che prosegue per conto proprio. Chi scrive ha ritenuto di poter aggiungere a questo lavoro uno scritto che dialoga sia con esso sia con altro apparso nel numero precedente, a dimostrazione del fatto che quello della ricerca è un tessuto le cui fibre si intrecciano in direzioni molteplici. Infine Anna Ficarella propone, in una traduzione che è anche un'interpretazione, un importante ma finora poco accessibile documento della ricezione di Bellini, non ignoto ma quasi sempre ignorato nella letteratura specialistica. Le recensioni di libri hanno privilegiato due prodotti della giovane generazione di musicologi italiani, mentre quella delle

registrazioni focalizza un'esecuzione ormai storica, volta ad approfondire la storia dell'interpretazione belliniana, e che quindi si ricongiunge all'articolo di apertura. Chiude il numero l'indispensabile aggiornamento bibliografico curato, come sempre, da Daniela Macchione.

Chiudiamo questo editoriale con una notizia che interessa soprattutto gli studiosi che si muovono nell'ambito accademico italiano, ma che è anche una testimonianza del prestigio raggiunto in breve tempo dalla nostra rivista. Nell'aprile del 2020 l'ANVUR, l'Agenzia per la valutazione dell'università e della ricerca italiana, a cinque anni dalla nascita e a due soli dal precedente riconoscimento del requisito di 'scientificità' (cfr. l'Editoriale del n. 4, 2018), ha attribuito al «Bollettino di studi belliniani» la qualifica di «rivista di classe A», vale a dire che l'ha ammessa nell'elenco ristretto delle riviste più accreditate, per carattere internazionale e per rigore delle procedure di selezione. Come sempre, riconoscimenti di questo tipo sono anche impegni a mantenere alto, anzi a innalzare ancora la qualità della pubblicazione. Questo sarà possibile se colleghi e studiosi di nazionalità e lingua diverse dall'italiana vorranno proporci i loro contributi, e se i semplici lettori vorranno diffonderne sempre più la conoscenza. Del che siamo in anticipo grati a tutti.

FABRIZIO DELLA SETA

«Casta Diva, che inargenti»: l'interpretazione di Maria Callas (1954)

Vincenzo Caporaletti

Questo articolo presenta un'analisi della interpretazione di «Casta Diva, che inargenti» (l'Andante sostenuto assai con cui inizia la Cavatina di Norma nell'omonima opera belliniana; d'ora in avanti semplicemente «Casta Diva») nell'incisione fonografica di Maria Callas, del 1954.¹ A tal fine, è stata approntata una trascrizione dell'esecuzione del brano in notazione musicale informatizzata,² disponibile in modalità cinematografica (*scrolling*), sincronizzata con la fonte acustica, secondo il protocollo della *trascrizione etmic* ideato dall'autore (la si veda alla fine di questo articolo). La stesura di tale trascrizione, identificabile come primo livello analitico, consente di valutare aspetti della performance in relazione a un'oggettiva referenza, come sistema di controllo per l'analisi dell'esecuzione. Quest'ultima è orientata secondo due differenti obiettivi. Da un lato, è finalizzata al rilevamento di particolari stilemi interpretativi, secondo un approccio largamente diffuso nelle pratiche analitiche della performance. Dall'altro, intende verificare l'ipotesi per cui la dimensione performativa individua strutture inscritte nel testo compositivo, facendo emergere fattori latenti non documentabili attraverso la tradizionale analisi della partitura. In particolare, ci si concentrerà sui criteri metrico-ritmici e percettivo-gestaltici che precostituiscono il *rallentando* nel momento culminante melodico, non prescritto dal compositore ma affermatosi nella tradizione esecutiva.

1. Premessa: alcune note metodologiche sulla trascrizione della performance

Nella ricerca sugli aspetti espressivi dell'interpretazione musicale, la trascrizione in notazione musicale diventa un modo di accesso privilegiato alle strutture performative, anche della musica della tradizione d'arte occidentale, entrando così a pieno titolo tra gli strumenti della musicologia storica. Come noto, la trascrizione di esecuzioni musicali trae la propria origine metodologica nell'ambito della *Vergleichende Musikwissenschaft* positivista, come documentazione di musiche non scritte di culture extraeuropee, poi affermandosi come strumento privilegiato dell'indagine etnomusicologica. In seguito, come noto, questa pratica ha costituito il bersaglio privilegiato della consapevolezza culturalista affiorata nel dibattito musicologico dalla metà del Novecento, con argomenti volti a scardinare la stessa possibilità dei criteri a essa connessi per una *thick description* analitico-musicale (e delle galassie di senso potenzialmente evincibili).³

¹ Riferimento discografico: VINCENZO BELLINI, *Norma*. Interpreti: Maria Callas, Mario Filippeschi, Ebe Stignani, Nicola Rossi Lemeni, Rina Cavallari, Paolo Caroli, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, direttore Tullio Serafin; maestro del coro Vittore Veneziani, Milano, Cinema Metropole, 23/04/1954-03/05/1954, EMI CDS 7 47304 8 1985, 1993.

² La trascrizione è stata realizzata con il software FINALE 2014.

³ CLIFFORD GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973. Il riferimento a Geertz non

Questa devastante critica era basata, in effetti, su oggettivi e incontrovertibili argomenti antropologici e mediologici. La trascrizione notazionale, infatti, costruisce un modello del *dato* musicale, rendendolo *fait musical*,⁴ coerente con la logica inerente al sistema operativo che informa la tecnologia stessa della notazione. Tale logica funzionale è tributaria di un'ideologia cartesiana che ha trovato la propria realizzazione privilegiata nell'«universo della precisione» occidentale⁵ e, con ogni evidenza, come espressione del «pensiero calcolante» teorizzato da Heidegger.⁶ Essa emana altresì valori omologhi sul piano estetico a questi tratti strutturali e induce la supremazia di determinati assetti assiologici, particolarmente problematici laddove venga applicata a musiche extraeuropee. A riformulare la prospettiva da cui discendono queste pur incontestabili obiezioni⁷ sono però intervenuti alcuni fattori indotti dalla Teoria delle Musiche Audiotattili (TMA).

In primo luogo, si è evidenziato un fattore intrinseco allo studio delle musiche processate fonograficamente, sia di quelle non scritte sia di quelle della tradizione d'arte occidentale. In particolare, per queste ultime, la consapevolezza della funzionalità di quella particolare forma di attitudine cognitiva connessa alla riproduzione sonora, definita nella TMA *codifica neo-auratica*,⁸ ha posto l'esigenza di non considerare più gli elementi di plastica sonora oggettivati nella cristallizzazione fonografica come ornamenti impliciti di un testo esteticamente significativo e denso depositato in notazione. Nella realizzazione fonografica, qualsiasi aspetto di *nuance* espressiva non è una contingente declinazione di un nucleo sostantivo inerente alla compitazione notazionale in partitura, ma è esito di un'intenzionata formatività e determinazione creativa come immagine stessa – sia pure diffratta, se si vuole – dell'opera.

Questo orientamento ha posto, con drammatica urgenza, l'esigenza di dar conto, con protocolli scientifici, di tali impercettibili fattori costitutivi della globale forma sonora dell'opera fonografica. In breve, si è proposta la questione della trascrizione notazionale integrale e totalizzante, di tipo (fon)etico, del dato musicale, proprio per potervi accedere nei minimi dettagli anche attraverso la prospettiva della visione e della parametrizzazione digitale, in particolare delle micro-inflessioni ritmiche, che ne evidenzino tratti non analiticamente accessibili alla pura appercezione aurale.

riguarda il processo di trascrizione in sé, ma l'ulteriore contributo conoscitivo che tale pratica può apportare in termini di interpretazione dei fenomeni musicali.

⁴ JEAN MOLINO, *Fait musical et sémiologie de la musique*, «Musique en jeu», 17, 1975, pp. 17-32 (tr. ingl. *Musical Fact and the Semiology of Music*, «Music Analysis», IX, 2, 1990, pp. 113-156).

⁵ Cfr. ALEXANDRE KOYRÉ, *Du monde de l'«à peu près» à l'univers de la précision*, Paris, Colin, 1961.

⁶ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Il principio di ragione*, Milano, Adelphi, 1991.

⁷ Una prospettiva che, ricordiamolo, ha riconfigurato l'assetto metodologico e epistemologico dell'etnomusicologia, con il pressoché totale abbandono della trascrizione notazionale di musiche non scritte a favore di altre forme o criteri di trasduzione semiotica (grafizzazioni alternative o sistemi trascrittivi in notazione cosiddetti «emic», miranti a una descrizione dello schema generale e strutturale dei modelli o referenti musicali in uso in dati assetti di culture orali).

⁸ Per la nozione di *codifica neo-auratica*, cfr. VINCENZO CAPORALETTI, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*, Roma, Aracne, 2019, pp. 62-66.

A questo fine sono stati predisposti criteri metodologici trascrittivi basati su procedure di notazione informatica, che utilizzano a livello di superficie la morfologia e sintassi della notazione musicale tradizionale, ma che agiscono, a livello profondo, come algoritmi digitali di programmazione sonora.⁹ La possibilità di programmazione di questi strumenti informatici è tale da superare le soglie di risoluzione percettiva umana, in modo da bypassare sul piano appercettivo la linea divisiva tra digitale e analogico. Per mezzo di dispositivi di scrittura musicale informatizzata, quindi, attraverso cui trascrivere 'suoni' più che 'note', si può agire su micro-inflessioni del sonoro 'annotando' il tocco e l'inflessione personale del musicista. Di fatto, dal punto di vista mediologico, la tecnologia elettronica e informatica si sottrae nella propria logica operativa alla *matrice cognitiva visiva*¹⁰ inerente alla scrittura notazionale bidimensionale, per istituire una tridimensionalità che avvicina la codifica di unità discrete alla sintesi organica e alla flagranza olistica del fenomeno energetico-sonoro. Il fine di questa tecnica è la ricreazione dell'evento sonoro nella sua globalità, che verrebbe a costituirsi come un *analogon* del fenomeno-processo reale.

Con questa metodologia si supera, quindi, la storica obiezione nei confronti della trascrizione (fon)etica, ossia della codifica notazionale estremamente dettagliata di ascendenza bartókiana: una critica che trova il proprio assunto fondamentale nell'impraticabilità da parte dell'esecutore, che non riesce a riprodurre la fitta congerie di dati oggettivamente congelati nella versione scritta, se non inevitabilmente marcandoli con una propria soggettiva 'interpretazione'. Nel caso della trascrizione cinematografica, che scorre sul video parallelamente allo svolgimento sonoro nel tempo (*scrolling view*), invece, è il *sound controller* del computer stesso che esegue il testo notazionale, costituito come un *rich data field*,¹¹ in quella che oltre a essere una *descrizione* del sonoro diventa una *prescrizione* esecutiva per il computer (in grado di eseguire anche i più infinitesimali dettagli). Una prescrizione, tra l'altro, che presenta il vantaggio non secondario della tendenzialmente oggettiva congruenza della partitura visualizzata sul monitor con il fenomeno-processo sonoro effettivo, la cui attendibilità è suscettibile di valutazione aurale da parte di un gruppo di controllo (secondo i protocolli della metodologia di *analysis by synthesis* largamente in uso nella psicologia sperimentale) o, addirittura, con procedimenti di sincronizzazione con la fonte sonora (come per la partitura qui presentata). Si aggira così la dicotomia prescrittivo/descrittivo¹² relativa alla pratica trascrittiva, riformulando la problematica *etic/emic* a livello antropologico: in questo senso, si potrebbe proporre la definizione tipologica di 'trascrizione *emic*'. Infatti, con questi dispositivi è possibile programmare nell'algoritmo notazionale i tratti specifici (ad esempio il caratteristico tipo di trillo o di vibrato, i profili dinamico-timbrici microstrutturali, l'esatta quantificazione dei *rallentando*, degli *accelerando* o dei passaggi in *rubato*, fino all'effettiva resa di fioriture e abbellimenti e alla definizione oggettiva di passi cadenzali; sul piano linguistico, invece, l'effettiva

⁹ Cfr. VINCENZO CAPORALETTI, *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007, pp. 6-11.

¹⁰ Per il concetto di *matrice cognitiva visiva*, cfr. CAPORALETTI, *Introduzione alla teoria* cit., pp. 34-40, per una disamina in prospettiva di storia culturale, pp. 101-156.

¹¹ Per una discussione sui *poor/rich data* in musicologia, cfr. *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*, ed. by Eric Clarke and Nicholas Cook, Oxford, New York, Oxford University Press, 2004, pp. 4-5.

¹² CHARLES SEEGER, *Prescriptive and Descriptive Music Writing*, «The Musical Quarterly», 44, 1958, pp. 184-195.

articolazione delle sillabe). In un certo senso, in questa metodologia trascrittiva informatica, l'accumulo *etic* dei dati, nella loro parossistica proliferazione quantitativa, si trasforma nel proprio opposto qualitativo, in una trascrizione realmente *emic*, coerente con i criteri estetico-espressivi dell'interprete, da fruirsi compiutamente nella dimensione sonora e in quella grafica combinate insieme.

Nel caso presente, si è scelto di implementare questo tipo di ricerca utilizzando come caso di studio la Cavatina di *Norma* nell'interpretazione di Maria Callas, del 1954, in ragione della profondità ed esemplarità dell'interpretazione, nella fattispecie con la direzione d'orchestra di Tullio Serafin (1878-1968: il Maestro era settantaseienne all'epoca della registrazione), fatto che rende particolarmente autorevole questa esecuzione quanto ai criteri interpretativi.

Sul piano epistemologico, si pone la questione della finalità non solo 'etnografico-descrittiva' ma anche gnoseologica – in termini adorniani – dell'analisi della performance, relativamente all'interazione tra fattori sintattico-compositivi del testo annotato e mozioni energetiche a livello psico-percettivo, tali da rendere conto di scelte interpretative; come, ad esempio, il *rallentando* nel momento culminante della melodia di «Casta Diva», oggetto di discussione nella letteratura.¹³

Proprio riguardo al *rallentando* realizzato da Callas/Serafin, la nostra resa trascrittiva si è diversificata rispetto al dettato belliniano. Questo processo agogico, che s'inizia dal punto culminante della melodia, a b. 14 della trascrizione (un effetto, tra l'altro, attestato da una precisa tradizione interpretativa),¹⁴ non è prescritto da Bellini in partitura, ed è realizzato in maniera particolarmente estatica e trascendente da Callas/Serafin. Si è scelto di annotare il passaggio del *rallentando* diversamente dalla lettera metrica della partitura: non nel normativo 12/8 – metro in cui è annotato il brano da Bellini – ma in 12/16, con l'indicazione di modulazione metrica 'semiminima puntata = croma puntata'.¹⁵ Questa soluzione ha un doppio obiettivo. Da un lato, permette di evidenziare icasticamente, in funzione descrittiva, la nuova prospettiva metrica indotta dalla personale interpretazione del movimento da parte di Maria Callas, con l'emergenza del livello melodico delle semicrome; dall'altro, è in funzione di un cardine fondamentale della nostra ipotesi analitica, identificando la croma puntata come nuova unità di movimento nel decorso temporale del brano, intesa come *obiettivo vettoriale* di un processo che sarà dettagliato nella nostra analisi (cfr. *infra*).¹⁶

Sul piano performativo, l'aggravamento a b. 14, che si distende poi in una progressiva desistenza agogica, innesta sul *rallentando* percettivo indotto dal processo metrico il concreto *rallentando* esecutivo. Il mutamento dell'unità metrica nella trascrizione, da semiminima col punto a croma col punto, induce, come già accennato, l'importante fenomeno di differenziazione del livello di mobilità interna della melodia, indicizzandosi da quello della

¹³ Cfr. GIORGIO SANGUINETTI, "Casta diva" o la soavità delle dissonanze, in *Et facciam dolci canti: studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa Gialdroni e Annunziato Pugliese, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2003, pp. 1133-1148: 1147-1148. Per una discussione, cfr. *infra*.

¹⁴ Si ascoltino, ad esempio, le esecuzioni di «Casta Diva» di Adalgisa Gabbi (1903) [shorturl.at/irtGK] o di Giannina Russ (1906) [shorturl.at/iDSU6] (entrambi consultati il 13/02/2020).

¹⁵ Per le bb. da 14-17 della trascrizione, e *ibidem* per le omologhe bb. 41-44.

¹⁶ Indicare semplicemente la modulazione 'croma col punto = semiminima puntata' non avrebbe pertanto colto un aspetto cruciale che sarà esplicitato nell'analisi di questa performance.

croma alla semicroma (rispetto alla notazione belliniana). È un fenomeno che attiene alla percezione sonora, ben conosciuto nella letteratura, specialmente evidente nelle culture di tradizione orale – dove la performance e la sostanza fonico-materica del suono è il fattore fondante dell'ontologia musicale –, che dà conto della differenziazione percettiva agogica in brani che presentano costanza di andamento, in ragione della distribuzione e della frequenza dei valori ritmici utilizzati.¹⁷ Questo fenomeno, sul piano percettivo, documenta lo *shift* che Callas opera nella salienza¹⁸ relativa al dispiegamento melodico nel metro percepito, che da b. 14 si catalizza sul movimento intrinseco delle semicrome annotate da Bellini (per di più progressivamente rallentate rispetto al tempo primo iniziale). Tale procedimento, relativo ad un processo interpretativo/creativo di estrema sottigliezza e qualità espressiva, si ripropone identico a b. 41.

Lo *shift* percettivo sul livello di salienza melodica, documentato da tale dispositivo notazionale, sarà posto in questo saggio in relazione a un processo più pervasivo che inerisce alla struttura profonda del brano, di cui saranno esplicitati i fattori costitutivi.

2. «Casta Diva»: analisi della composizione

Per circoscrivere in via preliminare l'oggetto di analisi sul piano compositivo del testo belliniano, utilizzeremo interpretazioni descrittivo-analitiche del brano presenti nella letteratura. Riguardo alla larga scala formale, Giorgio Sanguinetti afferma:

Per *Casta diva* noi intendiamo il primo movimento, un *adagio* secondo il modello della «solita forma» [...], di un'ampia cavatina in più movimenti preceduta da una scena. [...] L'andante sostenuto intona due quartine di ottonari (tre piani più l'ultimo tronco) la prima delle quali viene cantata da cima a fondo due volte: la prima volta da Norma, la seconda dal coro più Norma. Il contrasto tra la prima e la seconda volta è notevole: la prima volta (l'assolo di Norma) è caratterizzata da un graduale e drammatico incremento di tensione verso un *climax* finale, mentre la seconda volta Norma ricama colorature belcantistiche sopra il coro che ripete la quartina con andamento statico sopra un ritmo di barcarola. La seconda quartina viene cantata una volta sola, e il coro interviene già nell'assolo di Norma, che conclude con una cadenza. L'assolo di Norma (che costituisce così il nucleo di *Casta diva*) consta di una *Barform* (o *sentence*) composta da tre unità, o

¹⁷ Il fenomeno è stato notato dall'etnomusicologo Ludwig Bielawski: «Spesso i canti popolari con una medesima scansione metronomica si differenziano per il carattere e per la frequenza dei valori utilizzati. [...] Un canto basato su crome e semicrome ha un tempo interno più veloce di uno in cui predominano semiminime e minime, sebbene il valore di metronomo sia eguale»: LUDWIG BIELAWSKI, *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej (La teoria zonale del tempo e la sua importanza per l'antropologia musicale)*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1978, p. 18. Nel nostro caso, lo spostamento percettivo sulle semicrome è in concomitanza con il *rallentando*, quindi vale il contrario; inoltre, il fattore di salienza di questo livello interno è connesso non tanto con la questione agogica, quanto con la rilevanza conferita al livello di mobilità melodica, con la finalità estetica di dare risalto allo strato sott'ordinato (a livello di semicrome anziché di crome) individuato dal *melos* belliniano.

¹⁸ Cfr. lo studio di Richard Parncutt sull'effetto di salienza nel determinare stratificazioni metriche: *A Perceptual Model of Pulse Salience and Metrical Accent in Musical Rhythm*, «Music Perception: An Interdisciplinary Journal», XI, 4, Summer 1994, pp. 409-464.

frasi: $a_4 a'_4 b_8$. Il totale dà però quindici battute invece di sedici. La battuta in meno è dovuta al fatto che b. 8 è simultaneamente conclusione delle prime due frasi e inizio della terza: questa tecnica compositiva è piuttosto frequente, ed è generalmente chiamata sovrapposizione (*overlap*). L'effetto di queste quindici battute è simile a quello del modello concorrente della *Barform*, la cosiddetta *lyric form*: come in quest'ultimo modello formale, le prime due frasi di quattro battute ciascuna mostrano un certo grado di parallelismo (anche se non un vero e proprio rapporto di antecedente-consequente) e l'ultima parte contiene l'ascesa verso il climax, che si trova nei pressi della conclusione.¹⁹

Una prospettiva diversa mi è stata suggerita da Fabrizio Della Seta, per cui le battute del brano ammonterebbero a 16 e non a 15. Secondo questa interpretazione analitica occorrerebbe, infatti, computare anche la battuta d'aspetto iniziale con l'arpeggio di Fa maggiore (ciò comporta una differenziazione di $n+1$ rispetto alla numerazione delle battute di Sanguinetti).

Se, infatti, leggiamo in prospettiva ipermetrica le prime quattro battute come due, si evidenzia che le bb. 1 (quella d'aspetto) e 3 costituiscono il battere, la 2 e la 4 il levare. Ciò è dimostrato dalla coincidenza con gli accenti principali del verso: «Diva» e «inargenti», che cadono appunto sulle battute 'forti'. Lo attesta anche il ritmo armonico: le battute dispari hanno una sola armonia (I grado, anche se nella 3^a è ritardato dall'appoggiatura), le pari ne hanno due (I grado e V, quest'ultimo rispettivamente del I e del II grado). A rendere il ritmo più complesso è la sfasatura della disposizione del verso, prima quattro sillabe su una battuta + $\frac{1}{2}$, poi 8, su $\frac{1}{2} + 1 + 1 \frac{1}{2}$. La seconda volta la velocità di declamazione raddoppia, ragion per cui la seconda parte della frase è una riproduzione compressa della prima (il 4° tempo di b. 3 corrisponde all'intera b. 2, le bb. 4-5³ a b. 3). La b. 5, punto di arrivo della prima frase, corrisponde alla 1, infatti a partire da b. 5 l'intero procedimento è ripetuto un tono sopra (ma a b. 8, a differenza di b. 4, c'è una sola armonia per consentire il ritorno alla tonica). A partire da b. 9 il ritmo armonico accelera (almeno due armonie per battuta, tre a b. 11, quattro a b. 13). Si può rinvenire l'*overlapping* a b. 9, che funge contemporaneamente da risoluzione della frase precedente e da levare per la successiva. Le bb. 10-15 si possono raggruppare in $2 + 2 + 2$, di cui le 10-11 costituiscono una preparazione, le 12-13 un grande levare, 14-15 il battere. La b. 9, isolata, compensa numericamente la battuta conclusiva, determinando appunto il numero totale di 16. Ciò che differenzia questa seconda parte dalla prima è che, per mezzo delle ripetizioni multiple, la struttura dei due versi viene totalmente obliterata. Questo determina lo sfasamento per cui l'accento principale di «sembiante» corrisponde a una battuta 'debole', mentre il culmine della melodia al *ff* di b. 14 corrisponde al prolungamento della stessa sillaba. Tuttavia bisogna notare che il *la*⁴ di b. 13 è la nota più acuta raggiunta fino a questo momento, e può sembrare un punto di arrivo (l'armonia è sospesa, non conclude ma neppure indirizza chiaramente a qualcos'altro); il successivo *si*⁴ sembra un prolungamento inatteso della tensione, una specie di spassimo a sorpresa. In quest'ottica, il grande effetto di questo passo starebbe non solo nel crescendo in sé, realizzato con mezzi melodici, armonici e dinamici, ma anche in questa ambiguità che offusca la regolarità metrica.

¹⁹ SANGUINETTI, "Casta diva" cit., pp. 1135-1136.

È dubbio, però, che la nota corrispondente alla sillaba che reca un accento principale del verso («inargenti») possa essere considerata nota di volta. Comparando la trascrizione di questo passaggio nelle interpretazioni di Maria Callas²² e Adelina Patti,²³ possiamo desumere, in proposito, informazioni interessanti.

4
Di - va, che i - nar - gen - ti

Es. 2. Maria Callas, 1954 (trascrizione dell'autore).

Si noti in Maria Callas (es. 2) come il *do*⁴ (ultima croma di b. 4) è quasi una 'doppia' nota di volta, non reggendo l'attacco di nessuna sillaba, rispetto ai tre *re*⁴ che articolano «i- nar-gen-[ti]».

4
- va che i - nar - gen - ti

Es. 3. Adelina Patti, 1906 (trascrizione dell'autore, trasposta di un semitono ascendente).

E si noti come, di converso, Adelina Patti (es. 3) da un lato riduca lo spazio della «i» a b. 4, mentre dall'altro proponga uno schema simmetrico in cui il *do*⁴ conclusivo di b. 4 e il *si*³ terza nota di b. 5, assumono il ruolo di note di volta.

Questi esempi sollevano innanzitutto un interrogativo di fondo rispetto all'utilità di porsi determinati tipi di problematiche (e alla possibilità di trarre soluzioni) sulla scorta dell'esclusivo dettato computazionale della partitura. Tanto più, laddove tale procedimento euristico s'implementa attraverso una riduzione astrattiva analitica, quando invece l'immagine vivente dell'opera è data dalla caleidoscopica varietà delle sue interpretazioni sonore (a maggior ragione se cristallizzate, come in questo caso, nell'inamovibilità di testi fonografici).

Sanguinetti conclude la propria analisi con una disamina del sostrato compositivo, volta a fornire criteri esecutivi, in un approccio a pieno titolo inscrivibile nel filone di studi noto come *research-led performance*. In sintesi, il musicologo critica, con gli strumenti dell'analisi lineare, la liceità della tradizione performativa che propone un *rallentando* in relazione al *climax* del decorso melodico:

[...] alcuni direttori d'orchestra sottolineano il raggiungimento del *climax* rallentando moltissimo sul primo movimento di b. 13, come se questo costituisse il punto d'arrivo di tutta l'aria. Ora, non c'è dubbio che il *Si*² di b. 13 costituisca l'apice melodico di *Casta diva*; tuttavia, osservando il 'fondo' si scopre che il vero punto d'arrivo della frase è un altro. Innanzi tutto la nota del basso (Re) che sostiene l'apice melodico non costituisce un punto d'arrivo nel movimento del basso, ma è una nota (concettualmente) di passag-

²² MARIA CALLAS, «Casta Diva, che inargenti», in *Norma* cit.

²³ ADELINA PATTI, *Casta Diva*, in *The Complete Adelina Patti and Victor Maurel*, CDR, Marston 52011-2 (2 CD) [cd 2, traccia 5 (681c) 03082, rimasterizzata in Mi maggiore], giugno 1906, Alfredo Barili pianista.

gio in un movimento piuttosto ampio, il dispiegamento Re (Mi) Fa / Sol (Re) Si \flat . Dal punto di vista del basso, dunque, non ha senso enfatizzare troppo il Re: il vero punto d'arrivo armonico è chiaramente la quarta e sesta di cadenza a b. 14. Anche riguardo alla melodia un eccessivo rallentamento di b. 13 è fuori luogo: infatti, come mostrano gli ess. 5b, 5c e 5d, il La² di b. 13 è una nota di passaggio all'interno della terza lineare che prolunga il 'grande' Si bemolle di volta a b. 10. La risoluzione di questa nota di volta avviene effettivamente solo a b. 14 dove, in concomitanza col basso, si produce la quarta e sesta che segnala l'avvio del processo cadenzale, e dunque lo scioglimento della tensione.²⁴

Verificheremo se l'analisi della performance ci potrà fornire utili indicazioni anche per questa ipotesi interpretativa (in sé, peraltro, del tutto corretta in base all'analisi di tipo schenkeriano delle mozioni lineari).

3. *Analisi della performance*

3.1 *Alcune considerazioni sugli studi sulla performance*

Lo studio della performance musicale ha ormai acquisito uno statuto epistemologico ben definito nell'ambito della ricerca musicologica, accanto ai più tradizionali approcci analitico-ermeneutici del testo musicale annotato in partitura.²⁵ Ai fini di questa ricerca vale segnalare un problema di fondo, riguardo al limitato gradiente gnoseologico dell'indagine agogica micro-temporale condotta su esecuzioni del repertorio colto occidentale, per il banale motivo che nell'insieme delle sue tradizioni interpretative la qualità della conduzione fissa della pulsazione non è mai un valore assiologicamente perseguito, a differenza delle musiche audiotattili.

Pertanto, e ad esempio, ritengo sia inutile sottilizzare per questo tipo di repertorio, come fa Ross²⁶ nei confronti di Zicari,²⁷ in merito alla praticabilità operativa degli strumenti stati-

²⁴ SANGUINETTI, "Casta diva" cit., pp. 1147-1148. Si avverte che l'autore usa un diverso sistema di riferimento delle altezze, per cui 'Do' corrisponde al do centrale (do³ nel presente scritto).

²⁵ Non è questa la sede per una ricognizione degli orientamenti di ricerca sulla performance. Vedi almeno la discussione in NICHOLAS COOK, *Analysing Performance and Performng Analysis*, in Nicholas Cook, Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 239-261; ERIC CLARKE, *Empirical Methods in the Study of Performance*, in *Empirical Musicology* cit., pp. 77-102; DANIEL LEECH-WILKINSON, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London, Charm, 2009; NICHOLAS COOK, *Beyond the Score. Music as Performance*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2013. Non bisogna però dimenticare la Scuola di Uppsala negli anni '70 (INGMAR BENGTTSSON, *Rhythm Research in Uppsala*, «Music Room Acoustics», Stockholm, Royal Swedish Academy of Sweden, 1977, pp. 19-57) e la risposta italiana a quel tipo di ricerca che si è concretizzata in VINCENZO CAPORALETTI, *La definizione dello swing*, tesi di laurea, Bologna, Università di Bologna, 1984, in cui gli approcci quantitativi della ricerca sulla performance sono rifunzionalizzati in senso ermeneutico-euristico.

²⁶ JAAN ROSS, *Commentary on Zicari. Expressive Tempo Modifications in Adelina Patti's Recordings: An Integrated Approach*, «Empirical Musicological Review», XII, 1-2, 2017 [shorturl.at/loNX8] (consultato il 13/02/2020).

²⁷ MASSIMO ZICARI, *Expressive Tempo Modifications in Adelina Patti's Recordings: An Integrated Approach*, «Empirical Musicological Review», XII, 1-2, 2017 [shorturl.at/eMOQ0] (consultato il 13/02/2020). Quanto a questo

stici di media matematica, mediana o moda ai fini del rilevamento dell'andamento, laddove si tratta di pochi centesimi di secondo o meno di differenza di durata delle note. Questa questione ha senso nel jazz e nelle musiche audiotattili in generale, e per tutt'altre implicazioni, ma non riguardo alla concezione estetica dell'andamento esecutivo nella tradizione colta occidentale, poiché queste minuzie temporali non sono indicative del disegno globale performativo.

Nel nostro primo lavoro sull'analisi della performance, la differenza quantitativa in termini di durata tra un *chorus* e l'altro nel jazz era significativa del modo in cui l'improvvisazione individuale interferiva con la condotta temporale collettiva. Ma la condotta pulsiva, in quel contesto, assumeva un significato normativo (tanto che le abbiamo assegnato una denominazione ad hoc, come componente formale ed estetica della specificità culturale di quella musica: *continuous pulse*).²⁸ Nell'ontologia musicale della tradizione colta occidentale, invece, non ha pertinenza un concetto formale riconducibile alla *continuous pulse* del jazz (dove la deviazione dalla norma agogica assume una valenza significativa di uno stile personale, e di molto altro ancora);²⁹ anzi, nella musica di Bellini, in ragione di codici caratterizzati da altrettanta legittima specificità culturale, questa pertinenza non solo non sussiste, ma non ha ragione di sussistere. A conferma di questo rilievo, vi è evidenza che nell'esecuzione di Adelina Patti analizzata da Zicari questo tipo di approccio micro-quantitativo fornisce soltanto indicazioni molto generiche, finendo per attestare ciò che può essere semplicemente costatato all'ascolto. Zicari, infatti, sulla scorta di complicate e laboriose misurazioni e analisi, asserisce in definitiva che «the analysis challenge[s] the assumption that interpreters trained in the late romantic culture abused the composer's intentions and indulged in tasteless, exaggerated interpretive choices».

Quando applicate al repertorio della musica occidentale colta, invece, occorrerebbe utilizzare queste analisi quantitative selezionando obiettivi più specifici, individuando problemi che non possono essere risolti con l'analisi tradizionale della partitura o sulla scorta di una normale constatazione aurale (o che contrastino con determinazioni che discendono da questi approcci). E inoltre, riguardo alla stessa presentazione dei risultati, sarebbe d'uopo utilizzare con cautela la formalizzazione matematica per il tramite di colonne di dati numeri-

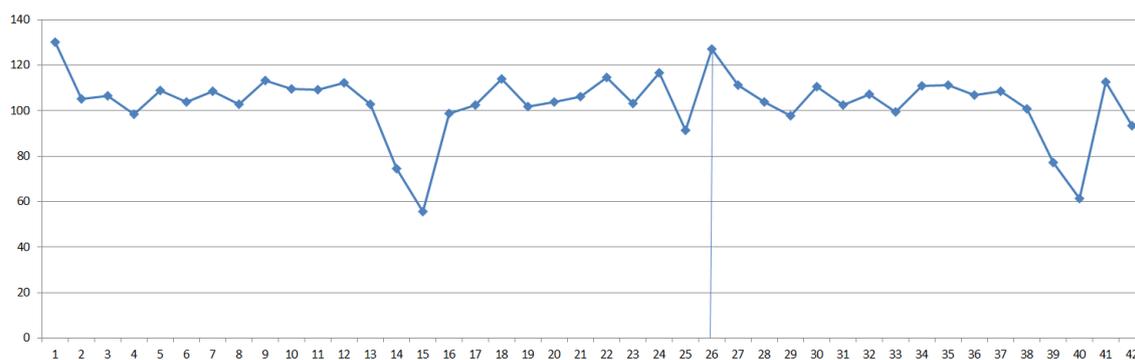
studio, sono invece presenti criticità di altro tipo. Innanzitutto, limiti intrinseci della metodologia: per misurare le variazioni agogiche la trascrizione della versione registrata è comparata con la partitura, e non, come indicato nel protocollo del Modello Analitico Integrato (VINCENZO CAPORALETTI, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014, pp. 293-316), con una linea pulsiva proiettata dall'esecuzione stessa. Appare inoltre sorprendente come, in uno studio inteso a indagare la dimensione ritmica a livello microscopico, sfugga il fatto che il testo verbale non corrisponda in molte parti alla stesura poetica di Felice Romani, con sostituzione fonemica, ad esempio, di «volgi» con «porgi», o con la ripetizione della parte finale della prima stanza nella seconda («senza nube e senza vel»). Infine, considerevoli criticità si rilevano nella stessa resa trascrittiva dell'esecuzione di Adelina Patti, inattendibile in molti casi in relazione al rilevamento delle articolazioni ritmiche.

²⁸ Per questa nozione, cfr. CAPORALETTI, *Swing e Groove* cit., in particolare le pp. 188-193, 237-240, 243, 250, 258-259, 276-277.

²⁹ Sulle differenze tra le ontologie musicali delle varie tradizioni culturali musicali, cfr. VINCENZO CAPORALETTI, *Multiplés Parkeriens. Typologies d'écoute et ontologies de la musique*, in *Écoute multiple, écoute des multiples*, Cycle de journées d'étude 2016-2018 sous la direction de Béatrice Ramaut-Chevassus et Pierre Fargeton, Paris, Hermann, 2019, pp. 91-106.

camente quantificati, poiché non solo, come abbiamo visto, questa documentazione dell'infinitesimale non è informativa della globalità del messaggio in sé, non solo è scarsamente significativa per i non addetti ai lavori, ma può generare delle distorsioni interpretative ben note in epistemologia, indotte dalla intrinseca logica mediale numerica.³⁰

Più utile appare, invece, per il repertorio di tradizione scritta, la visualizzazione globale dei dati in un grafico in cui commisurare le identità agogiche su larga scala. Prendendo ad esempio il brano «Casta Diva» nell'interpretazione di Maria Callas, dal grafico dell'es. 4 si possono cogliere informazioni sul piano generale e di massima, ma proprio per questo culturalmente pertinenti e significative, rispetto al parametro temporale. La profilatura del grafico rivela una sorprendente e simmetrica omogeneità di conduzione agogica tra le due parti del brano, che apparirebbe incoerente e frastagliata con uno zoom analitico più microscopico e quantificato numericamente. Inoltre, essa evidenzia la più decisa e impressiva concezione temporale del direttore d'orchestra, nell'arpeggio introduttivo coerentemente con la sua riproposta, e soprattutto il senso dell'abissale modulazione metrica che si dispiega in un conseguente *rallentando*. Ed è proprio da questo *rallentando*, qui concretamente visualizzato, sulle condizioni che sembrano promuoverlo e quindi sulla sua liceità formale, che può prendere le mosse la nostra successiva discussione.³¹



Es. 4. Andamento agogico di «Casta Diva» (Callas, 1954) fino alla cadenza finale (esclusa).

³⁰ Un esempio che attesta l'illusorietà e l'effetto distorsivo dell'affastellamento dei dati numerici, interpretati in sé e sganciati dal reale contesto psicologico-percettivo, è dato dal fatto che Zicari definisca «faster tempo» il valore medio di andamento di 50.3 bpm della seconda strofa rispetto ai 49.7 bpm della prima, e che sulla base di questo assunto inferisca sul piano interpretativo che tale incremento cinetico sia «consequence of a slightly different dramatic quality of the text (pleading)». Tali andamenti sarebbero normalmente percepiti come identici persino a fronte di sequenze pulsive continue prodotte da metronomi, mentre qui si tratta addirittura di medie di andamenti di esecuzioni di musica di tradizione colta occidentale, dove la variabilità agogica è presupposta dalle stesse categorie estetiche interpretative. Per contro, proprio i valori indicati legittimerebbero un'interpretazione diametralmente opposta, testimoniando una tenuta piuttosto costante della pulsazione e un'omogeneità agogica notevole nelle due strofe.

³¹ La linea divide le due parti del brano. La profilatura del grafico rivela una sorprendente omogeneità di conduzione agogica tra le due parti (nell'asse delle ascisse è indicata la progressione delle battute; in quello delle ordinate i valori bpm della croma, considerando la deviazione standard e il coefficiente di variazione). Data la lentezza del *tactus*, è stata prescelta come unità di riferimento la durata media per misura delle crome, valore su cui si articola la melodia.

3.2 Metodologia di analisi della partitura retrospettiva

Sul piano metodologico, la trascrizione dell'interpretazione di «Casta Diva» di Maria Callas, che denominiamo *partitura retrospettiva dell'esecuzione*, sarà analizzata attraverso una libera interpolazione di vari approcci, in una sintesi di analisi paradigmatica³² e riduzionismo d'impronta schenkeriana,³³ coniugati con una particolare declinazione del Modello Implicazione-Realizzazione (I-R) di Eugene Narmour.³⁴ A questo impianto non saranno estranei alcuni assunti provenienti dalla semiotica musicale.³⁵

Il protocollo analitico s'implementerà, dal punto di vista operativo – a seguito del reperimento di unità fraseologiche riconducibili allo stesso campo associativo (paradigmaticamente, secondo il criterio di Ruwet, in base a differenziate pertinenze esplicitate nell'analisi) – con una riduzione strutturale (di ispirazione schenkeriana) volta a distillare determinate unità formali. Tali unità saranno segmentate, oltre che in base a omologie formali, di similarità e coerenza gestaltica, secondo il 'principio di chiusura', per la loro qualità metrico-fraseologica. La logica che presiede alla correlazione dinamico-temporale di tali unità, nel decorso temporale, sarà identificata attraverso una particolare applicazione del Modello I-R, implementato in un ambito non particolarmente sondato da Narmour: la dimensione metro-ritmica, in particolare, inerente al *phrase rhythm*.³⁶

La finalità del processo analitico consisterà nell'evidenziare, nella sequenza delle unità selezionate, il fenomeno che definiamo come progressiva compressione metrica dell'unità fraseologica (sul piano del *phrase rhythm*), riconducibile a una serie geometrica di ragione $\frac{1}{2}$ (da unità basate su ipermisure a quelle in ipomisure sino al livello del singolo *tactus* e alla sua partizione, che si rivelerà come *obiettivo vettoriale*). La *ratio* di questa seriazione, nell'aspettativa generata dal processo di Implicazione, è da ritrovarsi in generali dispositivi gestaltici: leggi di buona continuità, similarità, comune direzione. Questi assunti saranno infine interpretati in relazione al configurarsi del *rallentando*, come esito coerente del sistema di aspettative percettive implicato dalla *ratio* della seriazione.

3.3 Analisi di «Casta Diva» (Callas, 1954)

a) Presupposto teorico: il fenomeno di compressione progressiva dell'unità metrico-fraseologica

Ciò che definiamo come fenomeno di compressione progressiva dell'unità metrico-fraseologica (secondo una serie geometrica di ragione $\frac{1}{2}$) è una particolare struttura metro-ritmica che produce, con un mero artificio sintattico, la percezione di un'intensificazione, di

³² Cfr. NICHOLAS RUWET, *Méthodes d'analyse en musicologie*, «Revue Belge de Musicologie», xx, 1966, pp. 65-90 (trad. italiana *Metodi di analisi in musicologia*, Torino, Einaudi, 1966).

³³ Cfr. WILLIAM DRABKIN, SUSANNA PASTICCI, EGIDIO POZZI, *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale*, Lucca, LIM, 1995.

³⁴ Cfr. EUGENE NARMOUR, *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

³⁵ Cfr. GINO STEFANI, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976.

³⁶ Cfr. WILLIAM ROTHSTEIN, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, New York, Schirmer, 1989.

un'attivazione tensiva vettorializzata, attraverso una forma di *mise en abyme* musicale organizzata nell'ordine temporale. Dal punto di vista teorico-musicale è un caso notevole di diminuzione ritmica. Per chiarire la sua struttura e il suo funzionamento, può essere utile partire da un concetto simile trattato nella letteratura, la *scansione incitativa*, teorizzata da Gino Stefani negli anni '70 del secolo scorso e rappresentata dal musicologo in notazione ritmica (poco formalizzata, per la verità) nel modo seguente: /, /, / / /.³⁷ Marco Beghelli ha rilevato esempi di questa formula nella letteratura del melodramma ottocentesco,³⁸ ri-denominandola «scansione propugnativa [...] piuttosto che incitativa, in quanto struttura impiegata non solo per incitare qualcuno, ma anche – e forse soprattutto – per sostenere un'idea e proclamarne in modo partecipe il valore».³⁹

Stefani ha individuato questa 'unità culturale' in una scansione ritmo/metrica di larga diffusione (rinvenibile negli *incipit* della Serenata K. 525 di Mozart o del Valzer op. 18 di Chopin fino al canto popolare *Bella ciao*), connotata da una forza impressiva intrinseca, evocante i sensi di «'accelerazione metrica', 'accumulazione', 'progressione', 'crescendo'».⁴⁰ La ricerca è stata impostata da Stefani in una prospettiva semiotica, volta a individuare un'unità segnica significativa la cui configurazione strutturale corrispondesse a significati universalmente percepiti e riconosciuti; per questo motivo, era interessata principalmente alla decodifica estetica, all'effetto sul piano psicologico di tale formula. Stefani, di conseguenza, ha approfondito solo parzialmente la struttura che presiede questo dispositivo ritmo-metrico, focalizzandosi sulle caratteristiche di 'forza impressiva' e non considerando le implicazioni sintattiche su larga scala. Le formalizzazioni che ha impiegato, basate sulla notazione ritmica con delle barre trasversali (*slash*), non evidenziano, infatti, quei rapporti costitutivi che oggi possiamo ricondurre al più generale fenomeno di compressione metrica progressiva secondo una serie geometrica di ragione $\frac{1}{2}$.

Ma vediamo nello specifico come Stefani ha rappresentato e spiegato la scansione incitativa.



Es. 5. Annotazione della scansione incitativa con appoggio tetico finale.

Due serie binarie di impulsi di cui la seconda ha un'articolazione interna ed è tronca [...] una scansione periodica regolare a quattro membri / / / / dove tra il terzo e quarto si ha un impulso intermedio /, /, / / /.⁴¹

³⁷ Cfr. GINO STEFANI, *La scansione incitativa /, /, / /*, «Uomo & Cultura. Rivista di Studi Etnologici», XIV-XV, 1974, pp. 27-50; ripubblicato in ID., *Introduzione* cit., pp. 104-124.

³⁸ MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 2004, pp. 139-145.

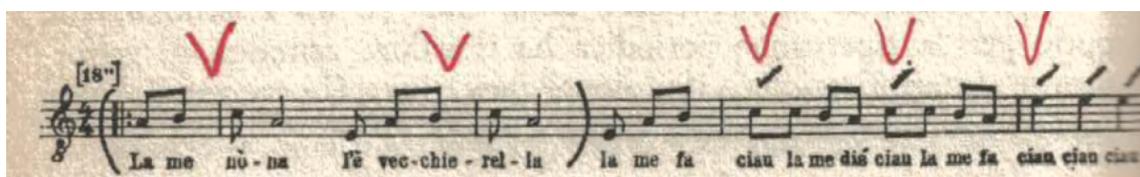
³⁹ *Ivi*, p. 139.

⁴⁰ STEFANI, *Introduzione* cit., p. 106.

⁴¹ *Ibid.*

L'utilizzo di barre oblique per identificare ritmicamente gli impulsi, però, come già accennato, ne svia in maniera cruciale la *ratio* specifica. Annotando invece questo schema come nell'es. 5, si chiarisce meglio l'interna struttura di progressiva diminuzione ritmica che presiede alla sua configurazione, esplicitando l'appoggio tetico finale sulla croma che genera un fenomeno accentuativo.

Stefani ha applicato lo schema in notazione ritmica /, /, / / / nell'analisi del canto popolare *La me nona l'è vecchierella* (un archetipo del canto partigiano *Bella ciao*, cfr. es. 6), e questo espediente non gli ha permesso di riconoscere la struttura sovraordinata che si diparte dall'inizio della frase, di cui la scansione incitativa (da lui evidenziata con accenti – in nero nell'esempio – nell'*excipit* fraseologico) è la parte conclusiva. Infatti, egli elide la prime misure del brano, inserendole tra parentesi.⁴²



Es. 6. GINO STEFANI, analisi di *La me nona l'è vecchierella*.

Ciò che invece agisce, in questo caso, è una progressiva compressione dell'unità di raggruppamento metrico inerente al ritmo fraseologico, secondo una progressione geometrica in ragione di $\frac{1}{2}$. Le unità metriche sono costituite, rispettivamente, da 4 semiminime, poi da due, da una, sino a implicare il dimezzamento, la croma 'staccata' finale, come possiamo meglio evidenziare nell'es. 7. Non a caso, la resa performativa, con accentazione finale, dimostra inequivocabilmente come la scansione venga eseguita in molteplici occorrenze distinguendo chiaramente la croma finale dalle semiminime che la precedono proprio grazie all'accentazione dinamica, correlata con la riduzione della durata (altro fenomeno che non si evidenzia nella notazione ritmica adottata da Stefani). Anzi questo accento conclusivo è un fenomeno dinamico che si origina in base a una compressione puramente sintattica, e come esito di un sistema di attese percettive (nell'es. 7 i profili anacrusici degli incisi sono contrassegnati da note in formato ridotto).⁴³



Es. 7. Compressione dell'unità di raggruppamento metrico-fraseologico secondo una serie geometrica di ragione $\frac{1}{2}$.

⁴² Stefani indica con gli accenti (in nero) la scansione incitativa nelle ultime due battute ed elide la prima parte (che pone tra parentesi). In rosso sono invece segnati da noi gli accenti che evidenziano una struttura gerarchicamente sovraordinata, che comprende anche la parte tralasciata della frase.

⁴³ I numeri indicano i tempi delle varie unità di raggruppamento metrico (in riferimento alla semiminima). La croma conclusiva è annotata in luogo della semiminima in ragione del criterio illustrato nell'es. 5.

La 'scansione propugnativa' si configura, in questo caso, come punta dell'iceberg, i cui presupposti sono da ritrovarsi a monte, nella struttura gerarchicamente sovraordinata di un'articolazione metrico-fraseologica – a partire dalle misure fino alle ipomisure – che, mancando nei primi membri dell'incisività percussiva a causa della maggiore durata temporale, è meno evidente, ma pur tuttavia attiva nella configurazione formale, e subliminalmente attiva nella percezione.

Il funzionamento percettivo di questa struttura di progressiva compressione metrica, di carattere isomorfo e auto-somigliante, che induce gli effetti psicologici ben registrati da Stefani, si basa su processi gestaltici come le leggi di buona continuità e comune direzione,⁴⁴ indicizzate nel decorso temporale e applicate alla dimensione metrica. La vettorialità dinamica esplicita da questa strutturazione sintattica determina implicazioni regolate dalla serie geometrica di ragione $\frac{1}{2}$ e da sistemi di aspettative metrico-pulsive analoghi a quelli individuati da Eugene Narmour per la sfera melodica.⁴⁵

È questa *dynamis* interna determinata dalla vettorialità impostata dal 'programma' di progressiva compressione – la diminuzione di ciascuna unità rispettivamente di un mezzo – a guidare la percezione e il sistema di aspettative generato, e a preconstituire la continuazione del modello gestaltico e il suo *obiettivo vettoriale* (l'unità minimale finale) che raccoglie la salienza pulsiva di segmentazione del *pattern*, in forma di energia accumulata che si scarica in un accento.

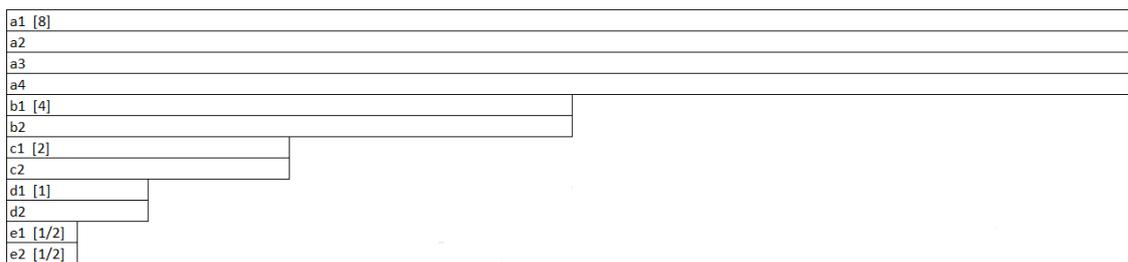
b) La seriazione geometrica di «Casta Diva»

Obiettivo principale di questa analisi è mostrare come il processo performativo del *rallentando* messo in opera nell'interpretazione di «Casta Diva» di Callas/Serafin sia l'esito performativo/percettivo di un dispositivo metrico strutturale inerente al testo annotato da Bellini. A questo fine occorre in primo luogo rilevare come il dispositivo ritmico-metrico di progressiva compressione dell'unità fraseologica – sfrondata dalle connotazioni impulsivo-fatiche di 'scansione incitativa', ma conservando il carattere di accumulatore energetico e tensivo – sia presente nella struttura della Cavatina «Casta Diva». Nella scansione incitativa, infatti, questo processo è nidificato in forma auto-somigliante, come diminuzione e *mise en abyme* di una figurazione binaria, mentre in «Casta Diva» riguarda l'unità metrica che di volta in volta assume valore di riferimento sul piano della salienza del *phrase rhythm* e semantico-verbale, e attraverso la marcatura di segmentazione data da altri parametri musicali.

In subordine, accanto al rilevamento di questa struttura sincronica soggiacente, occorre mostrare come essa predisponga sul piano performativo-percettivo un sistema di attese induttore di una *buona continuazione* nel senso gestaltico, e come la sua implementazione processuale diacronica ingeneri, e abbia determinato nella tradizione performativa, la soluzione agogico-interpretativa del *rallentando* nella fase culminante melodica. In questo quadro esplicativo, l'opzione del *rallentando* si configurerebbe come esito agogico-percettivo connesso al raggiungimento dell'*obiettivo vettoriale* della progressiva compressione dell'unità metrico-fraseologica del brano.

⁴⁴ Cfr. FRED LERDAHL e RAY JACKENDOFF, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MIT Press, 1983.

⁴⁵ Cfr. NARMOUR, *The Analysis and Cognition* cit.



Es. 8. Schema strutturale profondo di «Casta Diva».

Nostro primario intento, quindi, è rilevare nella struttura di «Casta Diva» la presenza dello schema soggiacente rappresentato dall'es. 8, in cui le lettere corrispondono alla segmentazione melodica e i numeri alle unità di tempo componenti.

Presentiamo di seguito (es. 9) una particolare forma di rappresentazione paradigmatico-diacronica delle unità fraseologiche in cui è stato segmentato il brano, seguendo la partitura belliniana. Utilizzo la formulazione 'collezione paradigmatica' poiché questa strutturazione si discosta dalla metodologia di Ruwet, in quanto gli elementi paradigmatici (*a, b, c, d, e*) sono disposti secondo una regola (serie in ragione 1/2) che ne determina la progressione riduzionistica.⁴⁶

<p><i>a</i>₁</p>	<p>2 misure (8-1 unità di tempo) - (tetico)</p>
<p><i>a</i>₂</p>	<p>2 misure (8 unità di tempo) - (anacrusico)</p>
<p><i>a</i>₃</p>	<p>2 misure (8-1 unità di tempo) - (tetico)</p>
<p><i>a</i>₄</p>	<p>2 misure (8-1 unità di tempo) - (anacrusico)</p>
<p><i>b</i>₁</p>	<p>4 unità di tempo - (anacrusico)</p>
<p><i>b</i>₂</p>	<p>4 unità di tempo - (anacrusico)</p>
<p><i>c</i>₁</p>	<p>2 unità di tempo - (anacrusico)</p>

⁴⁶ L'esempio 9 mostra la progressiva compressione dell'unità fraseologica secondo una serie di ragione 1/2, tale da preconstituire un sistema di attese che induce la salienza metrica sulla croma puntata. Nella formalizzazione della struttura è integrata la modulazione metrica operata nella performance, in *e*₁ / *e*₂.

c_2 2 unità di tempo - (anacrusico)
 d_1 1 unità di tempo - (tetrico)
 d_2 1 unità di tempo
 e_1 1/2 unità di tempo
 e_2 1/2 unità di tempo

Es. 9. La collezione paradigmatica disposta diacronicamente.

La collezione paradigmatica, infatti, è qui presentata in successione diacronica, secondo lo svolgimento del brano. Coerentemente con la nostra trascrizione, per evidenziare l'effetto connesso all'*obiettivo vettoriale* del processo di progressiva compressione dell'unità metrico-fraseologica (secondo una serie in ragione $1/2$), abbiamo considerato la modulazione metrico/temporale performativa per le unità e_1 ed e_2 .

È importante notare che il criterio di segmentazione fraseologica utilizzato non segue le regole della comune concezione metrica; esse sono invece da considerarsi come se fossero proiettate in 'campo aperto', non soggetto alla prospettiva metrica che codifica il brano, fermo restando il numero dei tempi (le unità di movimento che le compongono).⁴⁷ Pertanto, in questa prospettiva si possono apprezzare particolari metrici che richiederebbero una complessa articolazione notazionale. Ad esempio, le unità c_1 e c_2 presentano la stessa funzione anacrusica nella pronuncia, che implicherebbe nella partitura il cambiamento del metro per evidenziare ciò che abbiamo siglato con la stanghetta tratteggiata in c_2 . Ovviamente, dato il profilo anacrusico o tetrico degli incisi melodici, l'occorrenza anacrusica sottrae un tempo alla configurazione che lo precede, pur nella costanza di proiezione metrica della figura ritmo-diafematica. Abbiamo indicato questo fenomeno indicando (8-1) tempi. Anche per b_2 questa rappresentazione dà conto dell'accento secondario su «bel» che va a definire la segmentazione dell'inciso.

Per quanto concerne i criteri di segmentazione della melodia, le unità a_1, a_2, a_3, a_4 , coincidono, come abbiamo visto dalle analisi della composizione, con i canonici parametri di partizione del brano, come antecedente-consequente. Per gli altri elementi, di fatto, il criterio base è l'articolazione verbale che dà luogo alla 'chiusura' del senso, delimitato icasticamente dalle pause. Ad esempio, la ripetizione (e l'assetto simmetrico che ne deriva) funge da criterio segmentante e da marcatore 'metrico', unitamente alla funzione degli accenti sul piano verbale (*vòl-* [gì] nelle unità b_1, c_1, c_2 ; [sem-] *biàn-*[te] in b_2 e d_2). Ricordiamo che il testo di Felice

⁴⁷ Il processo è in relazione a ciò che Justin London definisce 'prospettiva metrica dell'ascoltatore': cfr. JUSTIN LONDON, *Hearing in Time*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 22-24.

Romani è fratto e riscritto da Bellini secondo la progressione in ragione di $\frac{1}{2}$ presente nell'idea compositiva,⁴⁸ che utilizza ripetizioni e melismi per calare la versificazione verbale all'interno di una logica musicale che segue una *ratio* del tutto autonoma, determinata, appunto, dalla seriazione. Questa progressiva compressione dà anche conto del fenomeno dell'*overlap*, già notato nella letteratura:⁴⁹ in questa prospettiva è una conseguenza della compressione metrica da 8 a 4 unità di tempo.

L'intrinseca logica interna, sulla scorta del criterio di Implicazione-Realizzazione di Narmour, genera delle *salienze* percettive che segmentano la melodia, costituendosi come snodi di articolazione della progressione.⁵⁰ Questo è tanto vero che quando la serie raggiunge il livello di salienza di un solo tempo, in d_1 , d_2 , il testo verbale lascia spazio alla pura vocalizzazione. Un fenomeno del tutto notevole si verifica quando, superato il livello della singola unità di tempo, in e_1 ed e_2 , ci si trova di fronte alla eventualità di una 'buona continuazione' seguendo il criterio di Implicazione. Qui la logica della seriazione induce il dimezzamento successivo dell'unità metrica, che inerisce al livello della metà dell'unità di movimento sin qui adottata (la semiminima puntata). La sua metà, la croma puntata, acquista ora una funzione saliente, divenendo l'*obiettivo vettoriale* di tutto il processo. Questo scaricarsi sulla croma puntata dell'accumulo tensivo è sottolineato dal *fortissimo* annotato da Bellini in relazione a b. 14, e dal trasformarsi della quantità dinamica in qualità di durata: il *tactus* esercita così una funzione attrattiva sulla croma puntata (ed ecco spiegata la ragione dell'indicazione metrica 12/16 nella nostra trascrizione), determinando le condizioni per l'affermarsi del *rallentando*, con la tendenziale equivalenza tra semiminima puntata e successiva croma puntata.

Qui si attiva un importante dispositivo gestaltico. Dobbiamo considerare che tutto il processo di seriazione è basato su un modello normativo che progressivamente, su base ipermetrica gerarchicamente riducentesi, produce una serie di salienze che segmentano la melodia (e il correlato decorso armonico). Se, infatti, in relazione alle unità e_1 ed e_2 permanesse la segmentazione ipometrica a livello di semiminima puntata, come avviene in d_1 e d_2 , si interromperebbe il processo di continuità relativo all'Implicazione-Realizzazione dal livello ipermetrico a quello ipometrico.

Nella scelta interpretativa di Callas, invece, questo si prolunga oltre il livello del *tactus*, raggiungendo quello della croma puntata. Ma questa opzione, se letteralmente intesa, contrasterebbe con le convenzioni musicali del tempo, in cui una vera e propria transizione metrica in 12/16 (con raddoppio di velocità d'andamento) sarebbe stata inaccettabile. Per questo, la nuova segmentazione ipometrica non supera l'unità di tempo normativa nel brano, della semiminima puntata, attestandovisi e assimilandone così le funzioni, e pur tuttavia non rinunciando alla tensione vettoriale implicata nella seriazione, continuando quindi ad articolare la sostanza del melos immaginato e annotato da Bellini secondo la logica da questa imposta. Bisogna sottolineare, infatti, che questo processo percettivo/performativo si produce in co-

⁴⁸ Sull'effettiva consapevolezza del compositore di questo fenomeno non è dato trarre inferenze, rientrando tale questione in quella più ampia dell'intenzionalità e inintenzionalità artistica, coniugata con le dinamiche estetiche dell'*intentio operis*.

⁴⁹ Ci si riferisce alle proposte analitiche di Sanguinetti e di Della Seta, prima citate.

⁵⁰ Cfr. PARCUTT, *A Perceptual Model of Pulse Salience and Metrical Accent in Musical Rhythms* cit.

stante relazione con il testo annotato belliniano, che fa da sfondo invariante, per cui le note conservano il loro valore nominale di semicroma e croma puntata, pur proiettate in un'allogena e misteriosa dimensione temporale che appare come dominata da principi di fisica relativistica, che ne estendono la durata. È inoltre da tenere presente che l'intero processo è introdotto e propiziato dalla concomitante tensione generata dalle sincopi reiterate a b. 13, richiedendo una risoluzione che si afferma proprio a partire dal primo tempo della misura 14.

È in questo equilibrio delicatissimo tra le istanze della seriazione e i criteri della scrittura notazionale che si produce la magia di questo straordinario effetto. Callas/Serafin nella loro interpretazione qui scardinano la scrittura di Bellini, pur paradossalmente rispettandone l'essenza profonda, imprimendole fino in fondo la logica che si era auto-imposta e traendone le estreme conseguenze. La croma puntata della notazione di Bellini assume funzione di *tactus* nelle bb. 14-17 (e nelle correlative bb. 41-44), sostituendosi alla semiminima puntata in una modulazione metrica performativa⁵¹ su cui, a rimarcarne l'icastica ineluttabilità e a mostrarne la geometrica *ratio* destinale, si avviluppa – quasi a chiasmo con la progressiva riduzione metrica della seriazione – un altrettanto progressivo incremento dei valori di durata nell'abissale *rallentando*.

Rivediamo ora tutto il processo attraverso una riduzione strutturale ritmica (es. 10).⁵²

Es. 10. Riduzione ritmica.

⁵¹ Che si possa parlare a pieno titolo di una vera e propria modulazione metrica performativa è dato dal fatto che nell'interpretazione di Maria Callas la durata in millisecondi della croma puntata del I tempo di b. 14 (il picco *sib*⁴) è esattamente uguale alla semiminima puntata del I tempo di misura 13 (IOI 1340 ms). In seguito il *rallentando* si prolunga fino a un rubato estatico in cui il tempo sembra sospendersi.

⁵² In questa riduzione ritmica la croma come obiettivo vettoriale della seriazione induce il *rallentando*.

Possiamo rappresentare comparativamente il passaggio dell'aggravamento e conseguente *rallentando* anche in un'altra forma, come nell'es. 11.⁵³

Es. 11. Riduzione analitica.

In relazione al passo che stiamo considerando – il punto culminante della melodia, da b. 14 – sono posti a confronto la notazione di Bellini (nel pentagramma inferiore) con l'interpretazione di Maria Callas (pentagramma mediano) e la riduzione analitica.

Nel pentagramma mediano cogliamo la particolare forma di *aggravamento performativo* nella versione Callas/Serafin. Qui il passaggio è annotato con un criterio differente rispetto alla trascrizione del brano (cfr. *Appendice*). Infatti, in questo caso si rappresenta la *schematizzazione dell'esecuzione*, con criterio trascrittivo di tipo *emic*, non la sua descrizione dettagliata come è offerta dalla nostra trascrizione. Di fatto, è annotato il modello che Callas estemporizza,⁵⁴ qui implicando differenti modalità semiografiche rispetto alla trascrizione. Mentre in quest'ultima è (fon)eticamente segnata la modulazione metrica semiminima puntata = croma puntata nel quadro dei 12/16, in questo caso, invece, non solo l'effettiva resa esecutiva è schematizzata, ma per mostrare l'aumentazione rispetto alla partitura belliniana sono stati annotati i reali valori approssimativi del *rallentando*, mantenendo inalterato il riferimento metrico/temporale.⁵⁵ Di conseguenza si evidenzia, con costanza di metro e di tempo, il raddoppio delle battute.

Con riferimento alla riduzione analitica (pentagramma superiore), riteniamo che i ritardi armonici (come appoggiature discendenti), enfatizzati dall'aggravamento, colgano la struttura *in nuce* dell'idea creativa belliniana, soggetta poi a un oggettivo dispiegamento (*prolungamento*, in senso schenkeriano) nella redazione notazionale. Com'è noto, il criterio delle appoggiature che risolvono sui gradi fondamentali di un accordo era uno stilema comunissimo all'epoca, che in Bellini trova un uso del tutto originale.

⁵³ Nell'esempio è annotato comparativamente l'aggravamento performativo di Maria Callas.

⁵⁴ Per la nozione di *estemporizzazione*, cfr. VINCENZO CAPORALETTI, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca LIM, 2005, pp. 104-115; ID., *Introduzione alla teoria cit.*, pp. 89-94. La presente fattispecie induce una riflessione sul concetto di estemporizzazione applicato alla tradizione colta. In questo caso, come anche per il teatro musicale, il *modello figurale* che funge da referente per l'azione performativa, pur disponendo di una consistenza scritturale, non condivide i criteri estetico-antropologici di imprescindibile aderenza testuale affermati nell'ideologia del *Werktreue*, propria della tradizione strumentale a partire dal XIX secolo. Cfr. LYDIA GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon, 1991.

⁵⁵ Valori approssimati per eccesso nella terza e quarta battuta dell'es. 11 (in cui la durata della semiminima puntata è il 165% rispetto a quella di b. 13) e per difetto nella quinta e sesta misura, con semiminima puntata al 221% (quindi con valore di durata equivalente a *più* del doppio di quello dell'unità di tempo di b. 13).

Il processo costruttivo di Bellini risulta molto chiaramente dalla riduzione effettuata, basandosi sull'inversione della funzione sintattica delle appoggiature nei ritardi armonici. Questo artificio è realizzato agendo su una dinamica percettiva connessa a un noto processo gestaltico attivato dall'incremento del tempo di percezione di un suono, che sovverte la relazione figura/sfondo o sostanza/accidente (la relazione percettiva tra qualità strutturale o accessoria del singolo elemento fonico è una delle questioni che determina la valenza dell'analisi performativa, basata sostanzialmente sulla percezione aurale della materia sonora). Incrementando, con scelta performativa, la durata di queste figure, ecco che le appoggiature, da note ausiliarie e in funzione espressiva rispetto alla nota cui sono sintatticamente sub-servienti, diventano latrici strutturali del *melos*.⁵⁶ Anche in questo senso si deve leggere l'osservazione di Basevi per il quale

[l]a melodia [...] del Bellini è piuttosto dissonante, perché vi signoreggiano le note di passaggio, i ritardi, le appoggiature, le settime, le quinte false, ecc., non tanto come ornamento, quanto come parti essenziali della medesima.⁵⁷

Lo schema simmetrico costituisce un altro motivo d'interesse. I numeri apposti nel pentagramma superiore dell'es. 11 indicano l'intervallo su cui risolve l'appoggiatura *rispetto al grado armonico* dell'accordo soggiacente (indicato nel pentagramma centrale): la terza e la quinta, sia del VI sia del II grado (nella terza e quarta battuta dell'es. 11), e la quinta e la tonica per il I (di quarta e sesta)⁵⁸ e il V grado (nella quinta e sesta misura), suggellando una forma classicamente euritmica e una tetragona struttura simmetrica.

Riteniamo interessante l'interazione tra l'aggravamento esecutivo e i presupposti compositivi lineari, che sembrano predisporre un rafforzamento del processo di progressiva compressione metrico-fraseologica illustrato, proprio per tramite del criterio basato sulle appoggiature discendenti. Nella nostra analisi abbiamo visto, infatti, come s'instauri una vettorialità intrinseca nella progressione identificata dalla serie geometrica che innerva le unità fraseologiche sul piano metrico, indicizzando l'unità di croma puntata come target tensivo (*obiettivo vettoriale*), come punto di accumulo della trazione energetica acquisita dalla logica della seriazione applicata alla *dynamis* melodica. E anche, abbiamo evidenziato come il livello in cui questo valore di croma puntata assume identità di unità metrica al tempo stesso richiedesse che la croma puntata incrementasse il proprio valore di durata come esito dell'accumulo tensivo, che si esplica in un'enfasi dinamica e temporale.

Ora, questa dilatazione temporale è in relazione, a sua volta, con un fattore di ordine sintattico-melodico che sincreticamente enfatizza l'effetto. L'appoggiatura, in cui s'identifica l'obiettivo vettoriale, dal punto di vista sintattico esplica in pieno le proprie peculiarità

⁵⁶ È un processo analogo a quello dell'accento di durata, per cui la pura dimensione cronometrica, che si manifesta nell'incremento relativo di durata, agglutina nella propria percezione gli altri parametri sonori (di dinamica *in primis*). Cfr. FRANÇOISE MACAR, *Le temps: perspectives psychophysiques*, Bruxelles, Mardaga, 1992.

⁵⁷ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, pp. 17-18.

⁵⁸ La struttura simmetrica intervallare autorizza un'interpretazione dell'accordo di quarta e sesta come I grado, e non come ritardo del V grado.

di ritardo armonico. In questa enfaticizzazione, sul piano puramente semantico, il semema⁵⁹ 'ritardo' esplicita il proprio latente senso di 'freno', di 'ostacolo' al naturale decorso armonico-tonale, implicando per metaforizzazione inter-semiotica proprio il senso di qualcosa che 'ritarda', che rallenta; estendendo, così, questo senso, sinestesicamente e fattivamente alla dimensione agogica. Questo aspetto è confermato da altri fattori. Bellini, infatti, non prescrive il *rallentando* in partitura, ma è plausibile che sia implicato *de facto* nel decremento dinamico effettivamente annotato dall'autore, in funzione di desistenza e rilassamento tensivo, poi sancito definitivamente dal *dim.* apposto in corrispondenza del conclusivo «senza vel». È inoltre evidente come questo passaggio si possa considerare un'epifania elettiva del punto culminante (anche sulla scorta di mere considerazioni di tessitura) la quale, per definizione, reclama una distensione che sinestesicamente si riverbera e si istanzia in varie dimensioni del campo sonoriale, *in primis* nell'agogica e infine nello stazionamento della cadenza armonica.

Tutto il quadro esplicativo è rafforzato, come già accennato, dalla funzione delle sincopi della b. 13, che precede il *climax*, configurando uno *shift* temporale o sospensione della pulsazione, simboleggiata concretamente dalla rottura delle continuità a opera delle reiterate sincopi o, *e contrario*, da una ostensione implicita della pulsazione da esse procurata, come se si tendesse a offrire un riferimento metronomico per la susseguente croma puntata, che diviene unità di movimento. Di fatto, ipermetricamente, questa b. 13 funziona in termini riemanniani come un *Generalauftakt*, un'anacrusi generale che separa la regolare scansione metrico-temporale dall'aggravamento performativo susseguente.

ABSTRACT - This article presents a transcription and analysis of Maria Callas' 1954 performance of «Casta Diva, che inargenti» (the *Andante sostenuto assai* with which Norma's Cavatina begins in Bellini's opera of the same name). The analysis is aimed, on the one hand, at detecting interpretive stylistic features, according to a widely applied approach in performance studies. On the other, it intends to verify whether the performative dimension identifies structures inscribed in the compositional text, revealing latent factors that cannot be detected through the traditional analysis of the score. In particular, the focus is on the metric-rhythmic and psycho-cognitive criteria that pre-constitute the *rallentando* in the melodic climax, not prescribed by the composer but established in the performing tradition.

⁵⁹ Per la nozione di *semema*, cfr. UMBERTO ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 122-139.

Casta Diva, che inargenti

Maria Callas, soprano - Tullio Serafin, direzione d'orchestra
Milano, aprile 1954

Trascrizione di
Vincenzo Caporaletti

Vincenzo Bellini
Norma - Atto I, Scena IV

Maria Callas

Ca - - - sta Di - va, ca - sta -
Di - va, che i - nar - gen - ti que - ste sa -
- cre, que - ste sa - cre, que - ste sa - cre an - ti - che pian - te, a noi vol -
- gi il bel sem - bian - te, a noi
vol - gi, a noi vol - gi
il bel sem - bian -
- te sen - za nu - be e sen - za
vel.
6
7

28
Tem - pra, o Di - va, tem - pra

31
tu de - i co - ri ar - den - ti, tem - pra an -

34
co - ra, tem - pra an - co - ra, tem - pra an - cor lo ze - lo au - da - ce, spar - gi in ter -

37
ra ah! quel - la pa - ce, spar - gi in ter -

39
ra, spar - gi in ter - ra,

41
che re - gnar,

43
re - gnar tu fa - i, tu fa - i nel

45
ciel,

47

48
tu fa - i nel ciel.

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

Candida Billie Mantica

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

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

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

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

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

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

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

³ Si vedano, tra gli altri: PAOLO FABBRI, "Il Pirata" e il suo processo compositivo, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario dalla nascita* cit., pp. 321-390; FRIEDRICH LIPPMANN, *Cosa possiamo imparare dalle fonti per la conoscenza dello stile belliniano? Filologia e interpretazione*, in *Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica. Atti del convegno internazionale, Siena, 1-3 giugno 2000*, a cura di Fabrizio Della Seta e Simonetta Ricciardi, Firenze, Olschki, pp. 1-14; PIERLUIGI PETROBELLI, *Bellini e Paisiello. Altri documenti sulla nascita dei "Puritani"*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 351-363. A questi si aggiungano poi i facsimili delle partiture belliniane pubblicati nella collana *Early Romantic Opera: Bellini, Rossini, Meyerbeer, Donizetti, and Great Opera in Paris*, ed. by Philip Gossett and Charles Rosen, New York, Garland, 1978-1983, tutti preceduti da un'introduzione di Philip Gossett (*Il pirata, La Straniera, I Capuleti e i Montecchi, Norma, Beatrice di Tenda, I Puritani*).

⁴ Cfr. *supra*, nota 1.

1. I testimoni

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

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

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

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

⁷ FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, p. 586.

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

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

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

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

¹⁰ Si ringrazia Laura Nicora per la segnalazione.

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

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

TABELLA 1
NUMERAZIONE IN LINGUA FRANCESE

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

I fogli parigini conservati a Catania, [1-x], sono di poco successivi e possono essere suddivisi con certezza in due gruppi. Il primo gruppo, in cui si riconoscono i motivi che sarebbero poi confluiti nei *Puritani*, dovrebbe risalire a un periodo compreso tra l'11 marzo del 1834 – data in cui Bellini informava Florimo che «A gran stento ora posso dibelnuovo abituarmi alla lettura di musica e scrivere qualche nota, dopo un'anno di vero sonno ferreo»¹⁴ – e il gennaio del 1835. Il 5 gennaio, a diciannove giorni dalla prima dell'opera, Bellini confessava infatti a Florimo di non averne ancora completata la composizione:¹⁵ «Lavoro ancora pel duetto dei due bassi, che è d'un *liberale* che fa paura; e poi devo, e voglio fare una Sinfonia;¹⁶ dunque bisogna che lavori, e bene». Al secondo gruppo fa invece capo il foglio [vi], l'unico sul cui *recto* si legge una data, di mano di Bellini: «13 maggio [18]35». Dopo la trionfale accoglienza dei *Puritani*, Bellini era infatti intenzionato a rimanere a Parigi e si stava adoperando per ottenere una scrittura da uno dei teatri della capitale francese.¹⁸ Tra il 10 e il 12 maggio era dunque rientrato a Puteaux, dove l'anno precedente aveva composto la maggior parte dell'opera, con l'intento di ritrovare la concentrazione per poter riprendere a lavorare. Il secondo gruppo di fogli risalirebbe dunque a questo periodo. Riepilogando, i ff. [i], [ii], [iii], [iv], [v], [vii], [viii] e [ix], che contengono motivi rintracciabili nei *Puritani*, dovrebbero appartenere al primo dei due gruppi individuati (cfr. la tabella 2, che riporta tali motivi). Il f. [vi] appartiene sicuramente al secondo gruppo. Incerta rimane invece la datazione del f. [x], che non contiene alcun motivo rielaborato nei *Puritani*, ma di cui non si può escludere l'appartenenza al primo gruppo.

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

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

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

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

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

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

TABELLA 2
 «STUDI GIORNALIERI» CONFLUITI NEI *PURITANI*

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

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

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

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

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

²⁰ PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit., p. 64.

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

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

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

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

²² Cfr. *supra*, nota 8.

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

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

TABELLA 3
SIGLE APPOSTE DA BELLINI

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

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

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

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 74.

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ Si veda anche FABBRI, *“Il Pirata” e il suo processo compositivo* cit.

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

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

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

2. Dagli 'studi giornalieri' ai "Puritani"

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

2.1. Motivi d'accompagnamento e figurazioni orchestrali

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

³⁰ Si veda anche BELLINI, *I Puritani* cit., p. XXI.

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

³² Cfr. *supra*, nota 27.

³³ In questo studio si fa riferimento alla terminologia adottata in GIUSEPPE VERDI, *La traviata. Schizzi e abbozzi autografi / Autograph Sketches and Drafts*, a cura di Fabrizio Della Seta, Parma, Comitato nazionale per le celebrazioni verdiane 2001 – Istituto nazionale di studi verdiani, 2000, che a sua volta fa proprie quattro delle otto categorie descritte in BARRY COOPER, *Beethoven and the Creative Process*, Oxford, Clarendon Press, 1990, 1992², traducendole in italiano e adeguandole alle caratteristiche formali proprie del repertorio operistico italiano: 'schizzi preliminari', 'schizzi sinottici', 'abbozzi di una sezione' e 'abbozzi continuativi'.

partitura dei *Puritani*. Lo studio 5, xxv, ad esempio, anticipa una figurazione orchestrale che accompagna la prima parte del tempo d'attacco del duetto tra Elvira e Arturo nel n. 9 («Sei pur tu?... Or non m'inganni?...», Allegro giusto, Do maggiore, 4/4, bb. 487 sgg.³⁴). Si tratta di uno schizzo preliminare in Do maggiore, in origine di sole cinque battute, in 4/4; in un secondo momento Bellini ne divide a metà la seconda e la quarta, sovrapponendo a ciascuna delle due una stanghetta aggiuntiva (cfr. fig. 1 ed es. 1). Lo studio è contrassegnato dalla dicitura «motivo armonizzato». Nella prima battuta Bellini predispone infatti una scrittura accordale che sintetizza l'andamento armonico, per poi limitarsi alla sola parte melodica (cui sottopone però l'indicazione «3^a» a prescrivere la prosecuzione per terze e seste³⁵), ampliata in partitura. Non ci sono differenze sostanziali tra lo schizzo preliminare e la versione presente nel tempo d'attacco, dove le seconde crome di 1/3°, 2/1°, 3/1°, 3/3°, 4/1° e 4/3° sarebbero però divenute semiminime accentate. Si noti inoltre che la pagina in cui si trova lo schizzo è contrassegnata dalla sigla «St[rumenta]le e can[ta]to».



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



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

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

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

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

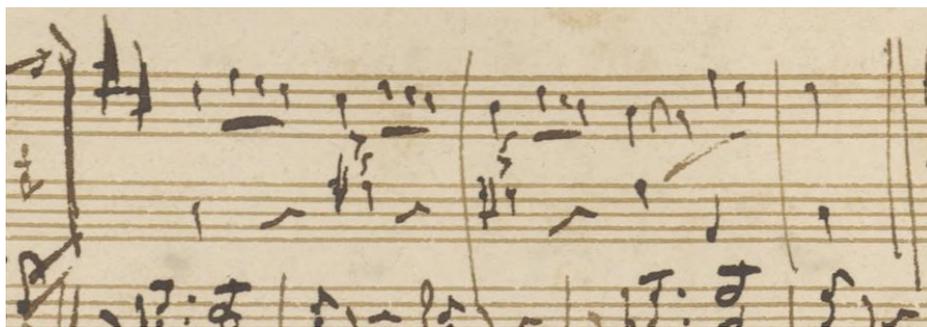


Fig. 2. Studio 17, III: schizzo preliminare confluito nella sezione orchestrale che apre il n. 1 Introduzione (bb. 140-144/1°, cfr. tabella 2).



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

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

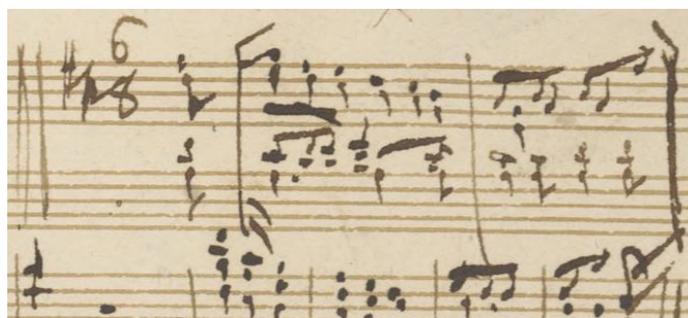


Fig. 3. Studio 17, II: schizzo preliminare rielaborato nella sezione orchestrale che apre il n. 1 Introduzione (bb. 156-164, cfr. tabella 2).



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

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

In partitura le ripetizioni di a e a' si moltiplicano e, sul loro sostegno, si succedono brevi interventi di Arturo, a parte, e del coro «di dentro». La sezione a' è espansa fino a raggiungere quattro battute, conferendo maggiore regolarità e simmetria all'intero episodio, che si presenta così strutturato: $a_4 a_4 a'_4 a_4 a'_4 a_4 a_4 a_4 a'_4 a_4 a'_4 a_4 a'_4 a_4 a_4 a_4 a_4$ coda₇.

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

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

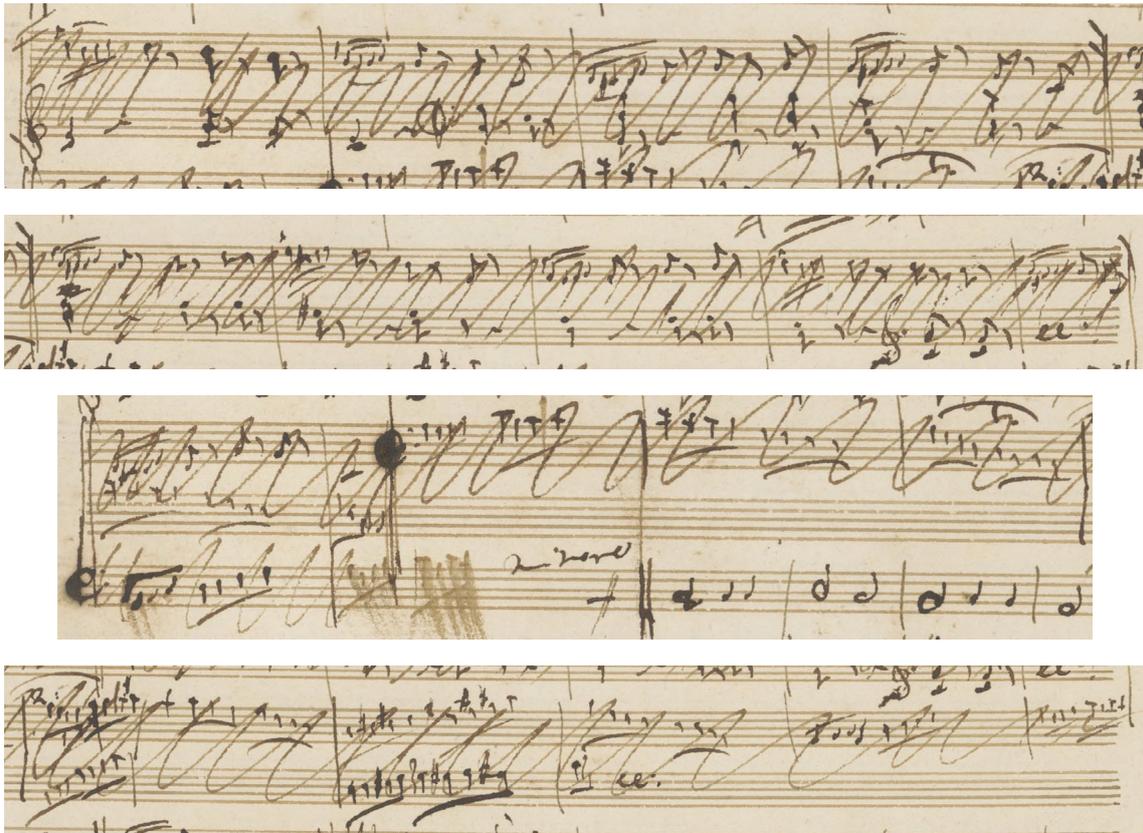


Fig. 4. Studio 15, VIII: abbozzo dell'episodio orchestrale che interrompe la romanza di Arturo nel n. 9 Scena d'Arturo e Duetto Elvira ed Arturo (bb. 326 sgg., cfr. tabella 2).



Es. 4. Studio 15, VIII (trascrizione).³⁷

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

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

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

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

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

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



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



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

The musical score is written in 2/4 time and consists of six systems. The first system shows the initial melodic and harmonic material. The second system includes a 'sic' marking and a piano 'p' dynamic. The third system features a bass line with figured bass notation (4 2, 6 4 2). The fourth system includes a sharp sign (#6) above the bass line. The fifth system shows a melodic line with a double bar line and repeat sign. The sixth system concludes with figured bass notation (6 4, 5 3).



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

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

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





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

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

2.2. Legami tra gli studi

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

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

⁴⁰ Cfr. PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit., p. 589.

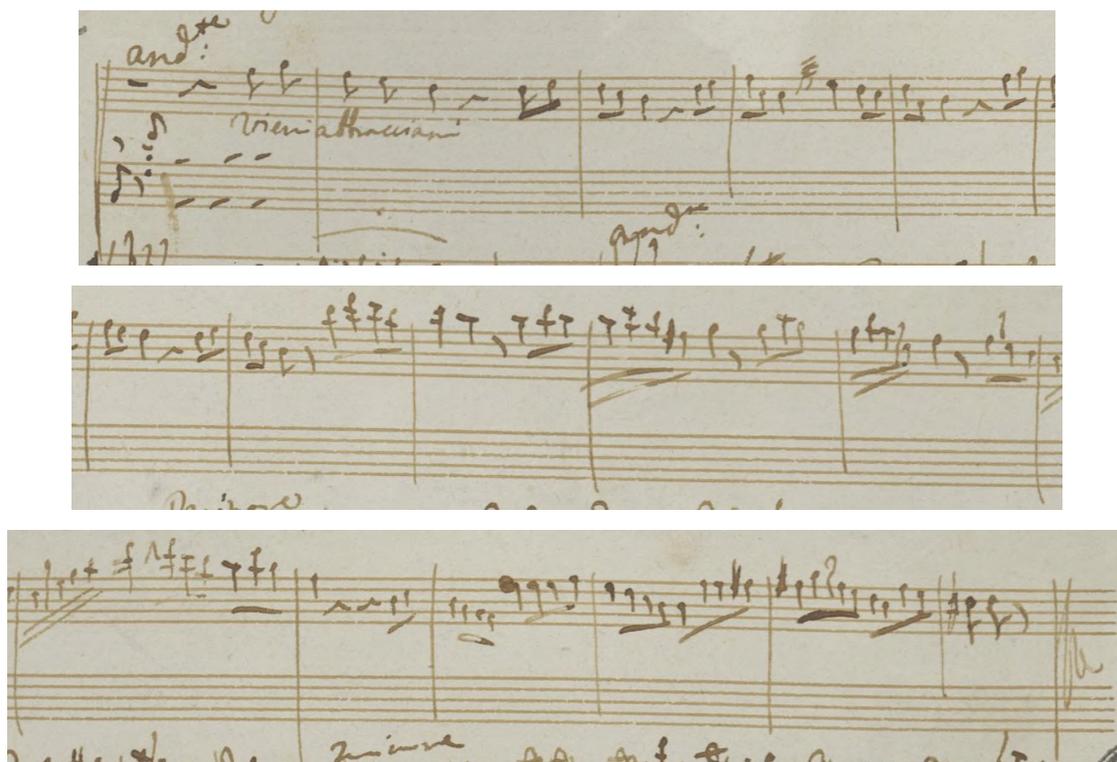


Fig. 7. Studio 3, I.

And[an]te

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

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

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

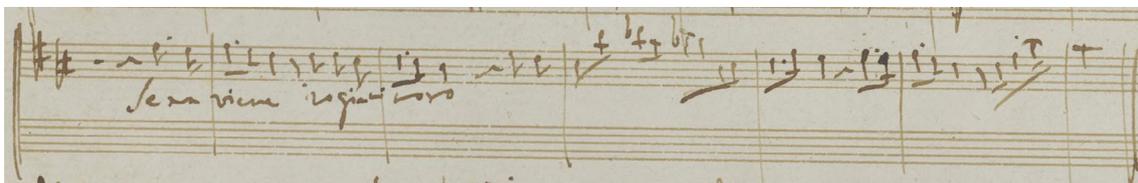


Fig. 8. Studio 3, VII.

Se non viene io qui mi moro

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

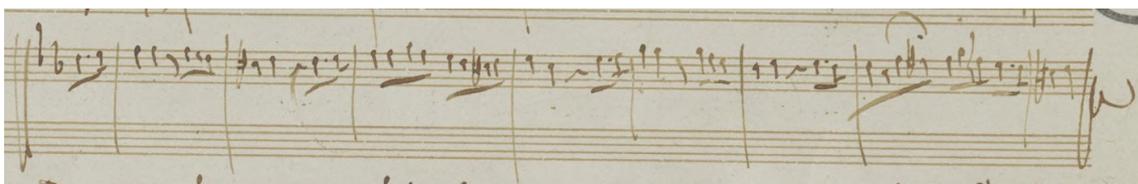


Fig. 9. Studio 3, VIII.

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

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

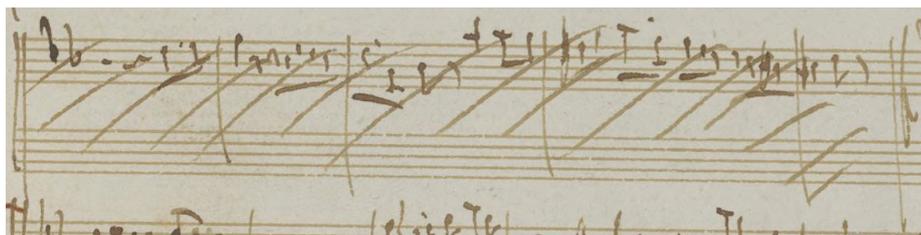


Fig. 10. Studio 3, IX: schizzo preliminare confluito nel tempo d'attacco del duetto nel n. 9 Scena d'Arturo e Duetto Elvira ed Arturo (bb. 514 sgg., cfr. tabella 2).



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

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

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

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

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

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

ARTURO

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

[...]

ELVIRA

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

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

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

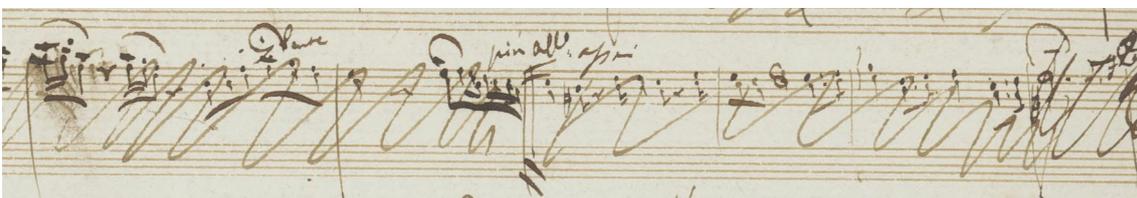


Fig. 11. Studio 4, III: abbozzo del tempo d'attacco del duetto nel n. 9 Scena d'Arturo e Duetto Elvira ed Arturo (bb. 514 sgg., cfr. tabella 2).

All[egr]o sostenuto assai

oppure

più all[egr]o assai [sic]

C[anto] in tempo ecc.

P[ri]mo tempo

D. C.

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

2.3. Musica e versi

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

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

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

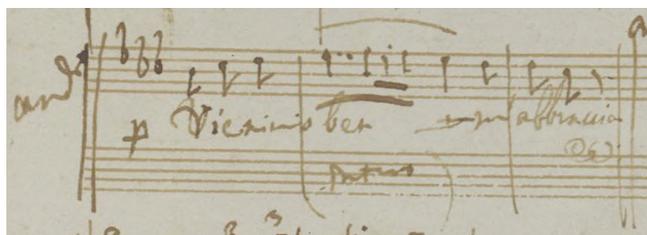


Fig. 12. Studio 3, II: schizzo preliminare sviluppato nel cantabile del duetto nel n. 9 Scena d'Arturo e Duetto Elvira ed Arturo (bb. 579 sgg., cfr. tabella 2).

And[anti]no

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

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

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

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

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

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

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

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

non preesisteva alla stesura musicale e non è da escludere – anche se non è dimostrabile – che lo stesso sia valso anche per gli studi precedenti. Se così fosse, si delineerebbe il seguente *iter*: dopo aver abbozzato una linea melodica, Bellini talvolta sottoponeva a essa un testo verbale generico per fissare una situazione drammatica o, una volta ricevuti i versi dal poeta, associava un testo verbale specifico per testarne la possibile corrispondenza, come nel caso dello studio 1, XVIII. Qualora l'accostamento lo avesse convinto, avrebbe poi rimodellato la linea melodica in modo da trovarne la forma più efficace.

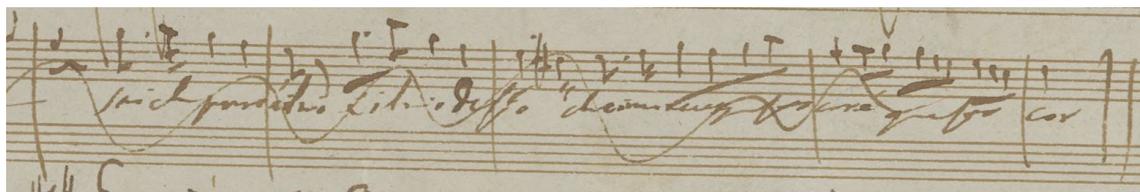
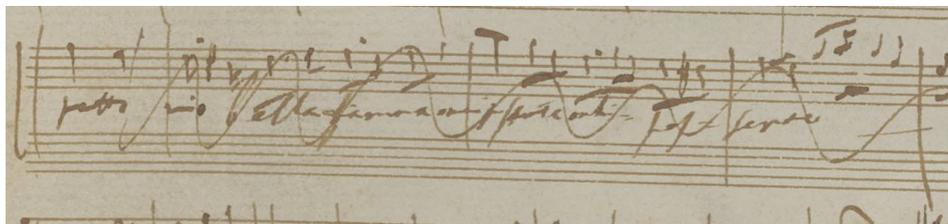


Fig. 13. Studio 1, XVIII: abbozzo del Larghetto affettuoso del terzetto nel n. 5 Finale dell'atto I (bb. 480 sgg., cfr. tabella 2). L'abbozzo presenta il testo verbale del tempo d'attacco del n. 3 Duetto Giorgio ed Elvira («Sai com'arde in petto mio», bb. 62 sgg.).

[sic]

Sai com'arde in petto in petto mio bella fiamma onnipossente onni - pos -

- sente sai che puro è il mio è il mio de [-]

[-]sio che innocente questo core q u e s t o cor

Es. 13. Studio 1, XVIII (trascrizione).

Sebbene non presenti alcun testo verbale, anche lo studio 3, III, di appena due battute, impiegato da Bellini per definire il motivo iniziale dell'Aria di Giorgio nel n. 6 («Cinta di fiori e col bel crin disciolto», bb. 218 sgg.) si presta a una discussione del rapporto tra musica

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

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

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

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

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

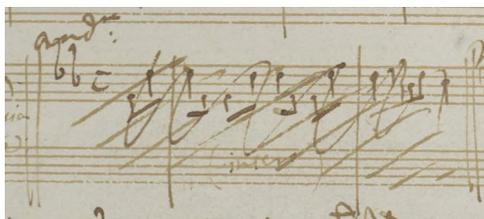


Fig. 14. Studio 3, III: schizzo preliminare sviluppato nell'aria del n. 6 Introduzione. Coro ed Aria di Sir Giorgio (bb. 218 sgg., cfr. tabella 2).



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

2.4. Alterazione della forma in funzione della destinazione drammatica

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

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

contrario) e delle battute conclusive di *c*. La stretta, in Re maggiore,⁴⁹ segue una struttura analoga a quella dell'abbozzo, ma con la dilatazione della sezione *c* (*a₄ a₄ b₄ c₈*) che posticipa la risoluzione sulla tonica, prolungando l'arco melodico. Le prime due battute di *b* spettano al solo Arturo («Benedirò le lacrime»), cui si ricongiunge Elvira immediatamente dopo e, a cavallo tra la fine di *b* e l'inizio di *c*, Bellini prevede tre semiminime accentate ribattute a sottolineare la parola «gemiti». L'ampliamento della sezione *c* concede inoltre a Elvira e Arturo un duplice indugio (a bb. 314-315 e 318-319), assente nell'abbozzo, sulla parola «voluttà», sottratta all'incedere veloce della melodia. In questo caso, dunque, pur mantenendo la forma più o meno invariata rispetto all'abbozzo, Bellini interviene prevalentemente sulla fisionomia della linea vocale in modo da rifunzionalizzarla in base al testo verbale.



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

All'assolo di Arturo segue una sezione di risposta $b_{2+2} c_6$: in b la linea melodica è affidata al canto parallelo per terze di Giorgio e Walton, sorretto dal coro (le cui interiezioni ricordano quelle che sostengono la seconda strofa di Norma) e punteggiato da brevi interventi di Elvira e Arturo. Come nella sezione corale B di «Casta Diva», la linea melodica ha ritmo dattilico su un accompagnamento regolare. In c , la parte principale spetta invece a Elvira e Arturo, sorretti ancora dal coro, cui si uniscono Giorgio e Walton. La seconda strofa, che mette in musica una diversa quartina di ottonari, è formalmente identica alla prima, ma Bellini vi introduce diverse fioriture ornamentali (tra cui quella a fine frase sulla parola «contento» è tipica della sua scrittura⁵⁴). La strofa è seguita dalla medesima sezione di risposta $b c$, sullo stesso testo verbale della prima occorrenza, che porta questa volta alla coda conclusiva.

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

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

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

⁵⁵ Cfr. SANGUINETTI, «Casta diva», o la soavità delle dissonanze cit.

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



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

And[an]te

 A musical score transcription for Arturo's part, consisting of four systems of music. Each system has a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Lar[go] p[er] la Cav[atina] di Gio[vanni]". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like #3.

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

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

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

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

ARTURO

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

ENRICHETTA

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

ARTURO

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

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

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

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

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

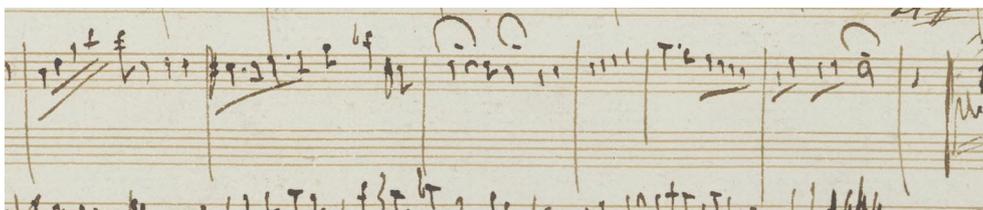
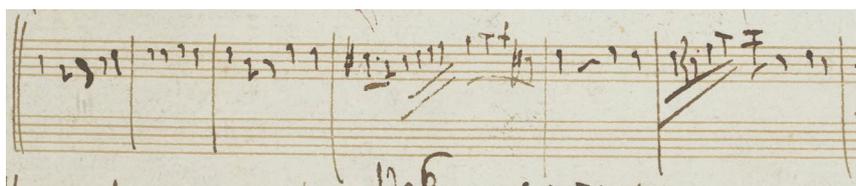


Fig. 17. Studio 4, XIII: abbozzo confluito nel tempo d'attacco del duetto tra Arturo ed Enrichetta nel n. 5 Finale dell'Atto primo (bb. 67 sgg., cfr. tabella 2).



Es. 17. Studio 4, XIII (trascrizione).⁶⁰

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

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

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

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

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

GIORGIO

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

RICCARDO

Io nol posso...

GIORGIO

Tu non vuoi?

RICCARDO

No!

GIORGIO

Tu il salva!

RICCARDO

Ei perirà...

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

GIORGIO

Tu quell'ora ben rimembri
che fuggì la prigioniera?

RICCARDO

Sì...

GIORGIO

D'Artur fu colpa intera?...

RICCARDO

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

GIORGIO

È vera! *(con dignità paterna)*

RICCARDO

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

GIORGIO

Ho detto assai! *(come sopra)*⁶²

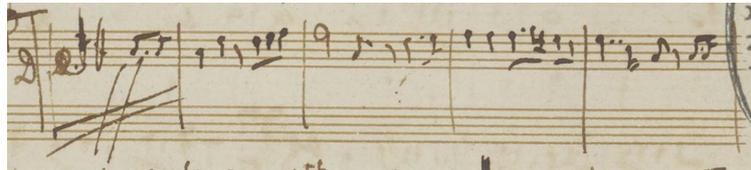


Fig. 18. Studio 9, v: abbozzo del tempo d'attacco del n. 8 Duetto Riccardo e Giorgio (cfr. tabella 2).

⁶² Cfr. BELLINI, *I Puritani* cit., p. LXVII.



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

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

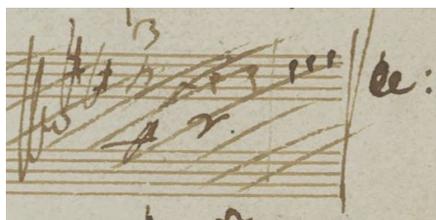


Fig. 19. Studio 3, XVIII: schizzo preliminare del cantabile del n. 8 Duetto Riccardo e Giorgio (bb. 8 sgg., cfr. tabella 2).

Es. 19. Studio 3, XVIII (trascrizione).⁶³

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

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



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



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

Dell'assolo di Elvira («Oh vieni al tempio, fedele Arturo», bb. 904 sgg.) nel concertato del n. 5 sopravvive invece un abbozzo in Si bemolle maggiore, 4/4, che aderisce a una piccola forma binaria $a_4 a'_5 b_3 c_6$ coda₂ (studio 8, VII, cfr. fig. 21 ed es. 21).⁶⁴ Oltre a fissare la linea melodica principale, Bellini ha esplicitato in diversi punti la notazione del basso (come alle bb. 14-17 dell'abbozzo) e quella delle parti intermedie, curandosi così di definire alcuni dettagli armonici caratteristici. In partitura, dove il pezzo è invece in Fa maggiore, 4/4, il tema è esposto una prima volta pressoché identico a come appare nello studio, ma limitatamente alle due ripetizioni di *a*, ricoprendo una quartina di quinari doppi in cui Elvira si crede all'altare insieme ad Arturo. Segue una sezione contrastante di sei battute alla parallela minore non presente nell'abbozzo, in cui pertichini e coro si succedono in canone. Alla fine di *b* si sovrappone la ripresa del tema sulla stessa quartina di quinari doppi da parte di Elvira – questa volta sorretta da incisi del coro – a chiudere la struttura di quella che diviene una piccola forma ternaria ($a_4 a'_5 b_{3+3} a_4 a'_5$).

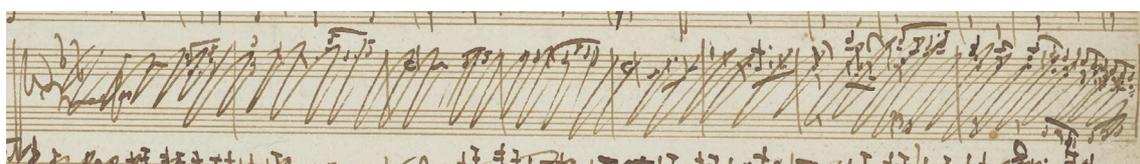
Nella seconda e ultima macrosezione del concertato, Elvira, sempre sostenuta dal coro e dai comprimari, introduce una nuova idea melodica che si basa sulla sezione *b* dell'abbozzo (qui *c*), cui segue una rielaborazione della sezione *c* dello studio (qui *d*), affidata a Riccardo

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

e Giorgio.⁶⁵ Le due sezioni si ripetono, seguite da una coda di otto battute: $c_4 d_6 c_4 d_4$ coda₈. Complessivamente, la struttura del concertato rispecchia quindi una grande forma binaria, il cui primo membro è costituito da una piccola forma ternaria, laddove nel secondo si sviluppa il cosiddetto *groundswell*:

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

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



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

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



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

Maestoso

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

3. Conclusioni

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

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

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

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

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

⁶⁸ Cfr. BELLINI, *I Puritani* cit., p. xv.

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

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

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

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

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 italiana 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

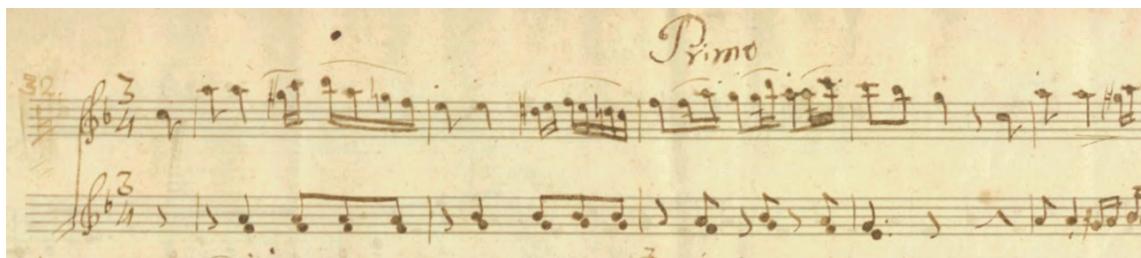


Fig. 1. VINCENZO BELLINI, Sonata [per pianoforte] a quattro mani, I-Nc, ms. Rari 4.3.2.
Sopra: c. 1r, particolare.
Sotto: c. 2r, particolare.

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%5CIC-CU%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. 68v-69r.

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).

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff with lyrics: "nach den fer - nen Trif - ten se - hend,". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some slurs and dynamic markings.

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.

The image shows a musical score for strings, marked "Primo tempo". It includes staves for Violini I-II (Vni I-II), Violini e Violoncelli (Vle-Vc.), and Contrabbassi (Cb.). The key signature is three flats and the time signature is 3/4. The score features various string techniques, including slurs, accents, and dynamic markings like *pp* (pianissimo).

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 Ios. 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», 3^a 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.

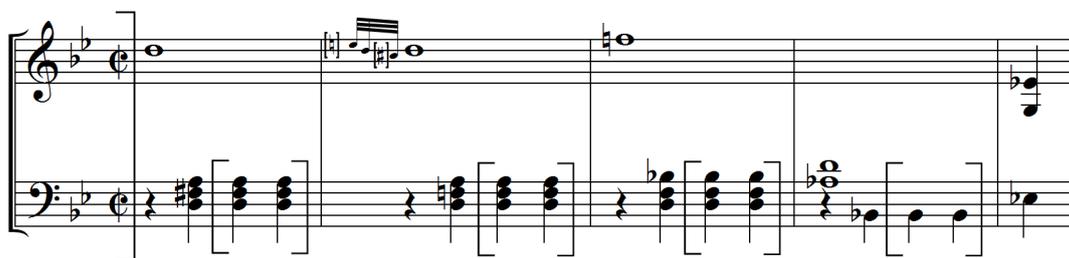
Es. 5. I-CATm, ms. MM-7/164.3, p. 14, xvii: LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Sonata per pianoforte op. 109*, II movimento (Prestissimo), bb. 25-28.

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>.

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 1855,¹ è rimasto a lungo sconosciuto anche agli studiosi specialisti, prima che Hans-Klaus Metzger lo riproponesse nel 1985,² 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».³

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),⁴ 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

¹ 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).

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

³ 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.

⁴ *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,⁵ 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.⁶ 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.⁷

⁵ 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.

⁶ Sugli scritti e sugli orientamenti estetici di Lobe, si rimanda alla dissertazione di TORSTEN BRANDT, *Johann Christian Lobe (1798-1881). Studien zu Biographie und musikschriststellerischem 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.

⁷ 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,⁸ 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.⁹

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

⁸ 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).

⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹ Ma soprattutto, è implicita l'insofferenza per le idee rivoluzionarie sul dramma di Wagner,¹² 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».¹³ Queste considerazioni sono affidate a parole dello stesso Bellini, che Lobe sostiene di aver conosciuto attraverso interlocutori diretti del compositore catanese.¹⁴ 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.¹⁵ Inoltre, è implicita la polemica nei confronti dell'idea

¹⁰ 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»).

¹¹ 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.

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

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

¹⁴ 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) 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).

¹⁵ 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,¹⁶ 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.¹⁷ 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,¹⁸ 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.¹⁹

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».²⁰ 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).

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

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

¹⁸ 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.

¹⁹ 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).

²⁰ 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,²¹ 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 Lippmann²² 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»²³ 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.²⁴ 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.²⁵ 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.²⁶

²¹ Affetto e sentimento in Lobe sono termini equivalenti.

²² 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.

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

²⁴ 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.

²⁵ 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.]

²⁶ 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».²⁷

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.²⁸ 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,²⁹ 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).

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

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

²⁹ 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.³⁰ Nella *Sonnambula*, esemplare sembra a Lobe – a differenza di altri critici tedeschi³¹ – 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.³² Infine, il discorso di Lobe si concentra sull'aria belliniana, considerata da molti in maniera spregiativa un «cavallo da parata».³³ 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.³⁴ 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.

³⁰ 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.

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

³² 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).

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

³⁴ 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, pfllege ich
auch große Ursachen voranzusetzen.
Goethe³⁵

Was zwanzig Jahre sich erhält und die
Neigung des Volkes hat, das muß schon
etwas sein.
Derselbe³⁶

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

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

³⁵ 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».

³⁶ *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».

³⁷ 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 Glaneck – 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.³⁸ 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.

³⁸ 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.³⁹

«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.⁴⁰ 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.

³⁹ Anche questo riferimento corrisponde a quanto sostiene Lichtenthal nell'articolo cit.

⁴⁰ 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]

GIULETTA.

Ar-do u-na

Andante.

PIANOFORTE.

vampa un fo - co tut - ta mi strugge u. f. w.

[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 cavatina⁴¹ 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-

⁴¹ 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 disperava 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.

Aggiornamento della bibliografia belliniana¹

Daniela Macchione

Con il presente contributo si rinnova la rubrica iniziata nel secondo numero del «Bollettino» con l'integrazione e l'aggiornamento della bibliografia *Vincenzo Bellini. A Research and Information Guide*, curata da Stephen A. Willier per la serie 'Routledge Music Bibliographies' (New York and London, Routledge, 2001, 2009²).

La tabella che segue riporta alcuni titoli del 2018, non registrati nel contributo dello scorso anno, e le pubblicazioni del 2019 e del 2020.

Nella sezione principale sono citati articoli di riviste, monografie, saggi in volumi miscelanei, atti di convegno, recensioni di libri e di produzioni operistiche, programmi di sala. Sono escluse da questa rassegna la discografia, la videografia e relative recensioni, tranne quelle di carattere saggistico. È esclusa anche la musica a stampa, tranne le edizioni critiche, pubblicazioni composite il cui apparato storico-critico documenta lo stato dell'arte e dunque rappresenta l'esito delle ricerche più aggiornate sull'argomento. La seconda sezione è dedicata ai contributi belliniani presentati in convegni (in celle con sfondo grigio e nuova numerazione a numeri romani) e comprende anche *papers*, comunicazioni e poster.

Il formato della tabella non ha subito modifiche rispetto agli aggiornamenti precedenti. Le citazioni sono ordinate cronologicamente per anno e alfabeticamente per autore. Nel campo 'Titolo' sono forniti anche i riferimenti essenziali agli spettacoli recensiti (titolo dell'opera allestita, città, teatro, data se conosciuta). L'ultima colonna, 'Note', presenta lo spoglio dei volumi miscelanei e il dettaglio delle relazioni presentate in convegni (con i relativi *abstracts*, e i *link* ai testi disponibili su internet).

Gli strumenti di ricerca utilizzati sono repertori e banche dati digitali, come Academia.edu, Article Plus, Google Books, JSTOR, Networked Digital Library of Theses and Dissertations (NDLTD), Project Muse: Scholarly Journals online, ResearchGate, Sudoc (Système Universitaire de Documentation), Thèses en ligne; i *database* consultabili tramite EBSCOhost (Academic search premier online, RILM, Music Index), ProQuest (International Index to the Performing Arts [IIPA], Dissertations & Theses); gli opac bibliotecari SBN e WorldCat; le rassegne bibliografiche della rivista «Fonti Musicali Italiane»; infine, i contatti con gli Uffici stampa dei teatri² e le comunicazioni private.

Nella rubrica si segnala la pubblicazione di due monografie monoautoriali, di Maria Rosa De Luca e di Elena Previdi. La prima, in particolare, arricchita da materiale inedito, è anche esito delle straordinarie ricerche documentarie belliniane realizzate negli ultimi anni grazie al Centro Studi Belliniani. L'evidente riduzione del numero di pubblicazioni relative agli alle-

¹ Per i precedenti contributi su questo bollettino, si vedano DANIELA MACCHIONE, *Aggiornamento della bibliografia belliniana (2001-2016)*, «Bollettino di studi belliniani», II, 2016, pp. 66-93; EAD., *Aggiornamento della bibliografia belliniana*, *ivi*, III, 2017, pp. 73-87; EAD., *Aggiornamento della bibliografia belliniana*, *ivi*, IV, 2018, pp. 85-105; EAD., *Aggiornamento della bibliografia belliniana*, *ivi*, V, 2019, pp. 101-111.

² Si ringrazia in particolare Cosimo Manicone, Responsabile Ufficio stampa, comunicazione, editoria del Teatro dell'Opera di Roma.

stimenti teatrali (come programmi di sala e recensioni) è da ricondurre alla sospensione degli spettacoli dal vivo a seguito delle restrizioni dovute all'emergenza sanitaria da Covid-19.

La chiusura dei teatri si è tuttavia rivelata un'occasione per implementare l'offerta di spettacoli operistici in formato digitale. Ad esempio, tra gli altri, il Metropolitan Opera, che già prima dell'estate 2020 ha preso la difficile decisione di cancellare anche l'intera stagione 2020-21, ha ampliato l'offerta della pagina 'Met Opera on Demand' del suo sito. Il Teatro Massimo Bellini di Catania, con il progetto 'Teatro Bellini Story' ha messo a disposizione in *live streaming* le registrazioni dell'allestimento di *Norma* del 2005 (direttore Giuliano Carella, regia di Walter Pagliaro) e di *Beatrice di Tenda* del 2010 (direttore Antonio Pirolli, regia di Henning Brockhaus). Altrettanto ricco appare anche il materiale (guide all'ascolto, presentazioni, estratti, interviste o registrazioni complete) messo a disposizione in formato digitale da altri teatri, come dalla Fenice di Venezia, dall'Opera di Roma, dal Comunale di Bologna, dal Regio di Torino. L'Archivio storico della Scala ha messo a punto il *database* che permette di accedere alla storia e al patrimonio artistico del teatro milanese dagli anni Quaranta circa ai nostri giorni. La ricerca base per Autore 'Bellini' e per tutti i tipi di spettacolo fornisce a oggi 158 risultati, nei quali l'utente non troverà i programmi di sala, ma potrà consultare locandine e fotografie degli spettacoli, soggetto e libretto delle opere (<http://www.teatroallascala.org/archivio/risultato.aspx?lang=it-IT&uid=f905f57d-a649-4bed-8f2c-f80dfa-e82301&objecttype=base&pagesize=9&page=1>).

Come si può evincere dalla seconda sezione della tabella, l'emergenza sanitaria ha determinato altresì la riduzione delle occasioni convegnistiche, solo in parte compensata dalla proposta di incontri di studio in modalità *streaming*. Tra questi, va segnalata la tavola rotonda che ha inaugurato il xxiv Colloquio di Musicologia promosso dal «Saggiatore musicale» sul tema *Il melodramma in guanti e mascherina: la ricerca operistica continua*, alla quale hanno partecipato anche rappresentanti delle istituzioni scientifiche deputate alla ricerca belliniana.

N.	Anno	Autore	Titolo	Note (spoglio dei volumi miscelanei; <i>link al full-text liberamente disponibile online</i>)
1.	2018	PAWŁOWSKA, MALGORZATA	<i>Exploring Musical Narratology: The Romeo and Juliet Myth in Music</i> , Hillsdale, Pendragon, 2018.	Traduzione inglese di <i>Muzyczne narracje o kochankach z Werony: Wprowadzenie do narratologii muzycznej</i> , Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016.
2.	2018	ZSOVÁR, JUDIT	<i>In Favour with Queen and Nation: Giulia Grisi, the 'Fugitive Norma' in London</i> , «Studia musicologica: An International Journal of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences», 59/3-4 (December 2018), pp. 419-438.	Abstract: Giulia Grisi (1811-69), the first Adalgisa in Vincenzo Bellini's <i>Norma</i> (Milan, 1831), broke her Italian contract and left for Paris in 1832, where she became prima donna under Gioachino Rossini at the Théâtre Italien. In addition, she made her London debut in 1834, replacing Maria Malibran in the young Victoria's eyes and ears with her singing, acting, and flawless beauty, especially in the operas of the future Queen's favorite, Vincenzo Bellini. Grisi's real goal, however, was to conquer Giuditta Pasta's throne by embodying Norma: she first performed the role in London in 1835, and then in almost every season until 1861. Despite her success, she was unjustly attacked for copying Pasta, as established by Thomas G. Kaufman. Bellini himself likewise misjudged her, stating that «the elevated characters she does not understand, does not feel, because she has neither the instinct nor the education to sustain them with the nobility and the lofty style they demand... In <i>Norma</i> she will be a nonentity... the role of Adalgisa is the only one suited to her character». Nonetheless, even hostile critics like Henry F. Chorley had to acknowledge that «her Norma, doubtless her grandest performance... was an improvement on the model (i.e., Pasta); ...there was in it the wild ferocity of the tigress, but a certain frantic charm therewith, which carried away the hearer, which possibly belongs to the true reading of the character». The purpose of this article is to investigate Grisi's London reception, primarily in the context of her <i>Norma</i> performances.
3.	2019		«Bollettino di studi belliniani», v, 2019.	Per il contenuto si vedano i nn. 5, 9, 11, 12, 17, 18, 19. Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/2020/03/23/vol-5-2019/
4.	2019		<i>Il pirata</i> , Madrid, Teatro Real, 2019. [programma di sala dell'allestimento de <i>Il pirata</i> , Madrid, Teatro Real, 30 novembre-20 dicembre 2019].	Per il contenuto, si vedano i nn. 8, 13, 16. Contiene inoltre: Argumento, Summary, pp. 11-17; Biografías, pp. 31-37; Coro titular del Teatro Real, pp. 38-39; Orquesta titular del Teatro Real, pp. 40-41; Actividades en torno a <i>Il pirata</i> , p. 43.
5.	2019	ALFIERI, GABRIELLA	<i>L'Album-Bellini (1886): l'epidittica postumitaria tra uso e riuso</i> , «Bollettino di studi belliniani», v, 2019, pp. 5-54 [si veda n. 3]	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2020/03/03-Alfieri.pdf

6.	2019	BLANDO, ANTONINO	<i>La "famosa invasione" dei piemontesi in Sicilia</i> , in <i>Borbonismo</i> , «Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali», 95 (2019), pp. 63-88.	<p>Abstract: It tells of a highly successful reactionary rhetoric that in May 1860 in Sicily there was an invasion by a foreign army. The Mille who followed General Garibaldi were actually blood-thirsty mercenaries paid by Freemasonry or some foreign nation. The terrified Sicilians suffered this invasion. From that moment on, Sicily from happy and rich land turned into hell. In this essay instead we tell the story from the point of view of the protagonists of the time. It will be explained that Sicily had lived a long period of armed opposition in Naples during which it had built the idea of a revolutionary island in the European collective imagination. And this image was the daughter of his intellectuals, like Michele Amari, who were always in opposition, first as independence, then as Sicilian nationalists and finally as Piedmontese and Italians. Not only were intellectuals almost all anti-Bourbon, but also a large part of the aristocracy, the clergy and the class of bankers and traders. In this essay we will try to trace a profile of the Mille and the Picciotti who followed them, explaining that they were almost all young bourgeois, students, traders, landowners and artisans. Concluding with an inversion of the rhetoric of conquest: it is not the Piedmontese who occupied Sicily, but the opposite: it was the Sicilians who conquered Piedmont and Italy.</p> <p>Full-text: https://www.jstor.org/stable/26825961</p>
7.	2019	BRODIE, SUSAN	<i>La Straniera</i> , «American Record Guide», 82/6 (November-December 2019), pp. 43-45 [recensione dell'allestimento de <i>La Straniera</i> al Lincoln Center's Rosse Theater di New York, 17 luglio 2019].	
8.	2019	DELLA SETA, FABRIZIO	<i>La primera ópera romántica</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Madrid, Teatro Real, 2019, pp. 24-29 [si veda n. 4].	
9.	2019	GUIDO, MASSIMILIANO	VINCENZO BELLINI, <i>La ricordanza</i> , 2017 – GIOACHINO ROSSINI, <i>Questo è Rossini! Arie da camera</i> , 2018, «Bollettino di studi belliniani», v, 2019, pp. 115-119 [recensione CD; si veda n. 3].	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2020/03/09-Guido-Bellini-Rossini.pdf

10.	2019	KUBKINA, OL'GA LEONIDOVNA (КУБКИНА, ОЛЬГА ЛЕОНИДОВНА)	Особенности взаимодействия различных типов театра в операх Дж. Россини и В. Беллини [Osobennosti vzaimodejstviâ različnyh tipov teatra v operah Dž. Rossini i V. Bellini / The interaction of different types of theater in the operas by Gioachino Rossini and Vincenzo Bellini], in <i>Problems of Synthesis in Modern Musical Culture: Proceedings of the International Scholarly Conference</i> , 11–15 April 2019, ed. by Aleksandra Vladimirovna Krylova (Крылова, Александра Владимировна), Gosudarstvennaâ Konservatoriâ imeni S.V. Rahmaninova, 2019, pp. 115-125.	Abstract: Examines the dramaturgical novelties in the operas by Gioachino Rossini and Vincenzo Bellini in the context of the Risorgimento liberation movement, the aspirations of Italian Romanticism, and the particulars of the opera business in Italy.
11.	2019	MACCHIONE, DANIELA	<i>Aggiornamento della bibliografia belliniana</i> , «Bollettino di studi belliniani», v, 2019, pp. 101-111 [si veda n. 3].	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2020/03/07-Macchione.pdf
12.	2019	MARSICO, FEDERICA	<i>Le ambizioni di un contemporaneo di Bellini. Francesco Stabile (1804-1860)</i> , «Bollettino di studi belliniani», v, 2019, pp. 66-92 [si veda n. 3].	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2020/03/05-Marsico.pdf
13.	2019	MATABOSCH, JOAN	<i>Ciento noventa y dos años más tarde</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Madrid, Teatro Real, 2019, pp. 18-21 [si veda n. 4].	
14.	2019	POLLACI, MARCO	<i>'Spero che il mio nome rimanga impresso in quest'epoca': Vincenzo Bellini and the Significance of his Compositional Practice in the Early 19th-century Opera Season</i> , in <i>Music, Individuals and Contexts: Dialectical Interactions</i> , ed. by Nadia Amendola, Alessandro Cosentino, Giacomo Sciommeri, Atti della 1 st Young Musicologists and Ethnomusicologists International Conference (YMEIC), Università degli Studi di Roma Tor Vergata, 27-28 aprile 2017, Società Editrice di Musicologia, UniversItalia, pp. 171-184.	Full-text: https://www.academia.edu/39808022/Music_Individuals_and_Contexts_Dialectical_Interactions_edited_by_Nadia_Amendola_Alessandro_Cosentino_and_Giacomo_Sciommeri_Roma_Societ%C3%A0_Edittrice_di_Musicologia_UniversItalia_2019_ISBN_978_88_85780_07_1_978_88_3293_264_5_?auto=download
15.	2019	PREVIDI, ELENA	<i>Le opere di Vincenzo Bellini</i> , Mariano del Friuli, Nuove Edizioni della Laguna, 2019.	
16.	2019	SAGI, EMILIO	<i>Il pirata</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Madrid, Teatro Real, 2019, pp. 22-23 [si veda n. 4].	
17.	2019	SANGUINETTI, GIORGIO	<i>Di una ricorrente reminiscenza beethoveniana in Bellini</i> , «Bollettino di studi belliniani», v, 2019, pp. 55-65 [si veda n. 3].	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2020/03/04-Sanguinetti.pdf

18.	2019	SEMINARA, GRAZIELLA	<i>I Carteggi di Bellini. Nuove acquisizioni II</i> , «Bollettino di studi belliniani», v, 2019, pp. 93-100 [si veda n. 3].	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2020/03/06-Seminara.pdf
19.	2019	TRIMARCHI, MICHELE	FILIPPO ANNUNZIATA, <i>Prendi, l'anel ti dono. Divagazioni tra opera e diritto privato</i> , Milano, Silvana Editoriale, 2016, «Bollettino di studi belliniani», v, 2019, pp. 112-115 [recensione; si veda n. 3].	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2020/03/08-Trimarchi-Annunziata.pdf
20.	2020		<i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Roma, Teatro dell'Opera, 2020 [programma di sala dell'allestimento de <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Roma, Teatro dell'Opera, 23 gennaio-6 febbraio 2020].	Per il contenuto si vedano i nn. 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 32. Contiene inoltre: Argomento/Argument/Synopsis/Handlung/Содержание, pp. 33-45; Il libretto, pp. 47-65; Galleria fotografica, pp. 66-93; «Io, mio buon amico, sono al colmo del contento». Il progredire del lavoro belliniano in sette lettere del musicista, pp. 120-123; Cronologia della vita e delle opere di Vincenzo Bellini, pp. 164-171; Gli artisti, pp. 174-179; Orchestra, Coro, Corpo di ballo, pp. 181-183.
21.	2020	BELLINGARDI, LUIGI	<i>Discografia essenziale</i> , in <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Roma, Teatro dell'Opera, 2020, pp. 172-173 [si veda n. 20].	
22.	2020	BERLIOZ, HECTOR	<i>Il duetto all'unisono</i> , in <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Roma, Teatro dell'Opera, 2020, pp. 128-131 [si veda n. 20].	
23.	2020	CARABBA, ENZO FILENO	<i>Amori impossibili</i> , in <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Roma, Teatro dell'Opera, 2020, pp. 144-155 [si veda n. 20].	
24.	2020	CELLETTI, RODOLFO	<i>La vocalità de I Capuleti e i Montecchi</i> , in <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Roma, Teatro dell'Opera, 2020, pp. 124-127 [si veda n. 20].	
25.	2020	D'AMICO, FEDELE	<i>L'antivigilia della "Norma"</i> , in <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Roma, Teatro dell'Opera, 2020, pp. 108-119 [si veda n. 20].	Originariamente scritto per il Teatro dell'Opera di Roma, stagione 1966-67.

26.	2020	DE LUCA, MARIA ROSA	<i>Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini</i> , Firenze, Olschki, (<i>Historiae musicae cultores</i> , 138), 2020.	Prospetto illustrativo: Il saggio ripercorre i primi diciott'anni di Vincenzo Bellini (1801-1819), trascorsi a Catania e segnati dai primi frutti di un precoce apprendistato musicale. Questo periodo è stato finora il più difficile da ricostruire nella sua traiettoria umana e artistica, per scarsità di testimonianze dirette e attendibili: i pochi dati offerti dai documenti hanno alimentato una narrazione storiografica spesso intrisa di mitopoiesi e di leggenda. Poca attenzione è stata dedicata anche alla testimonianza più importante: i dieci manoscritti autografi di musiche composte da Bellini in gioventù. L'autrice li pone al centro di un racconto e di un esame articolato per spazi e nel tempo. Gli spazi delineano i confini entro i quali il giovane Bellini accede alle pratiche della musica e circoscrivono offerta e fruizione dei diversi generi musicali: la musica sacra in chiesa, la cantata encomiastica nei palazzi, l'oratorio musicale <i>en plein air</i> , il melodramma a teatro. Lo studio filologico e critico dei dieci autografi giovanili, corroborato da inediti testi e documenti di contorno, consente di ricomporre l'orizzonte estetico di un giovane compositore impegnato nei primi cimenti offerti al suo talento. Ne scaturisce un profilo profondamente rinnovato, e storicamente circostanziato, della prima formazione di Bellini.
27.	2020	FABRIS, DINKO	<i>Quando Bellini studiò a Napoli</i> , «La Repubblica», 2.XII.2020, p. 15 [recensione a MARIA ROSA DE LUCA, <i>Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini</i> ; si veda n. 26].	
28.	2020	KRIEF, DENIS	<i>Una festa di matrimonio interrotta dalle armi e le armi messe a tacere dalla morte. Note di regia</i> , in <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Roma, Teatro dell'Opera, 2020, pp. 138-143 [si veda n. 20].	
29.	2020	LA FACE, GIUSEPPINA	<i>Il talento giovane di Bellini forgiato nella sua Catania</i> , «La Sicilia», 20.IX.2020, p. 19 [recensione a MARIA ROSA DE LUCA, <i>Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini</i> ; si veda n. 26].	
30.	2020	LA ROCCA, ANTONELLO	<i>Memorie di uno spettatore</i> , in <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Roma, Teatro dell'Opera, 2020, pp. 162-163 [si veda n. 20].	
31.	2020	MALUSARDI, ALESSANDRA	<i>I Capuleti e i Montecchi al Teatro dell'Opera di Roma</i> , in <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Roma, Teatro dell'Opera, 2020, pp. 156-161 [si veda n. 20].	

32.	2020	MATTIOLI, ALBERTO	“Una classicità venata di un romanticismo più sublime che temperamentoso”. <i>Intervista a Daniele Gatti</i> , in <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Roma, Teatro dell’Opera, 2020, pp. 132-137 [si veda n. 20].	
33.	2020	MENKE, JOHANNES	«Erfüllung der Tragödie» <i>Bellinis Norma und ihr Einfluss auf Wagner</i> , «Musik und Ästhetik», 24/93 (gennaio 2020), pp. 27-41.	Abstract: The young Wagner’s encounter with Italian opera, especially the works of Vincenzo Bellini, played a decisive part in his compositional development. Starting from reflections on Wagner’s and Bellini’s musical training, the text discusses what influence Bellini’s <i>Norma</i> still may have had on Wagner’s mature works. Here the aria «Meco all’altar di Venere» proves to have been a model for numbers in Wagner’s operas that take a catastrophic turn. In <i>Tannhäuser</i> he deals with the bel canto aria, which in turn relates to the topic of the singing contest, as this would automatically have been associated with the bel canto tradition in the 1840s. Finally, the author compares the melodic shaping in the finales in <i>Norma</i> and <i>Tristan and Isolde</i> in order to discuss the question raised in secondary literature as to whether they are similar, and whether Bellini may even have acted as a model.
34.	2020	TOSCANI, CLAUDIO	<i>Scrivere un’opera in un mese, o poco più</i> , in <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Roma, Teatro dell’Opera, 2020, pp. 94-107 [si veda n. 20].	Originariamente scritto per il Teatro Comunale di Bologna.
I	2020		<i>Tavola rotonda I. Il melodramma in guanti e mascherina: la ricerca operistica continua</i> , coordina: Alessandro Roccatagliati (Ferrara); intervengono: Gabriella Biagi Ravenni, Centro studi Giacomo Puccini (Lucca); Fabrizio Della Seta, Centro studi belliniani e Fondazione Bellini (Catania); Paolo Fabbri, Centro studi donizettiano (Bergamo); Ilaria Narici, Fondazione Gioachino Rossini (Pesaro); Alessandro Roccatagliati, Istituto nazionale di studi verdiani (Parma); XXIV Colloquio di Musicologia promosso dall’Associazione culturale «Il Saggiatore musicale», in collaborazione con il Centro La Soffitta del Dipartimento delle Arti dell’Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, piattaforma Zoom e Skype, 20-22 novembre 2020.	

ABSTRACT – This is the fourth update to the bibliography that was published in the second issue of «Bollettino di studi belliniani» (II, 2016, pp. 66-93). The bibliography lists periodical articles, books, parts of collective works, conference proceedings, reviews, as well as theater programs about Vincenzo Bellini, his operas and their context, published up through November 2020; it also includes writings published before the fifth release of «Bollettino di studi belliniani» that were not cited in the previous issues. The list also cites conference papers while does not include printed music, discography, or videography. Compared with past updates, there is a significant decrease in the number of publications related to theatrical productions, reviews and theater programs, which in past bibliographical updates represented a consistent core of publications. This is due to the health emergency from Covid-19 and the consequent closure of theaters. The sources of information used by the author were digital repositories and databases, as well as printed bibliographies and private communications, which are still crucial in tracking down works of limited visibility.

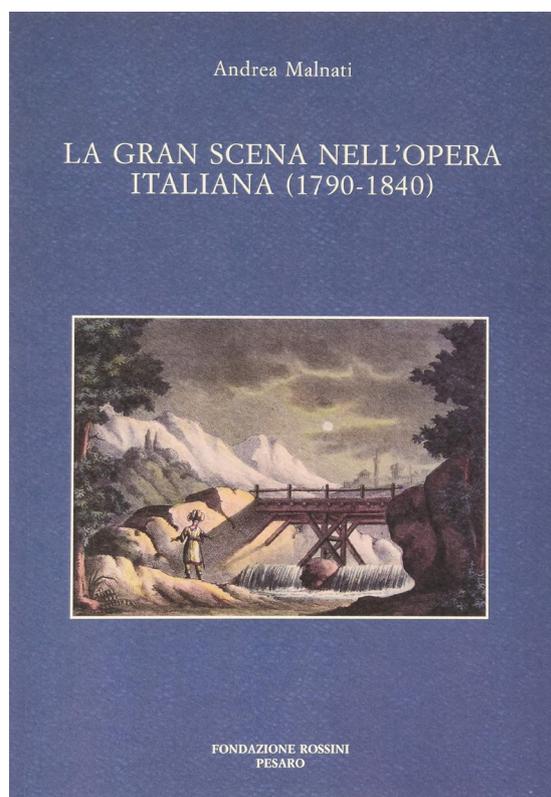


ANDREA MALNATI, *La Gran scena nell'opera italiana (1790-1840)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2017, pp. 305 (con esempi musicali in CD rom), ISBN 978-88-89947-54-8.

L'età rossiniana è stata oggetto negli ultimi anni di diversi studi, volti a esplorare non solo le dinamiche culturali e drammaturgiche proprie di questo periodo, ma soprattutto il formarsi di alcuni importanti procedimenti compositivi che hanno posto le basi per la fioritura della grande stagione operistica ottocentesca. In quest'ambito di ricerche s'inserisce il libro di Andrea Malnati. Originato dalla tesi di Dottorato in Musicologia dell'Università di Pavia, il suo studio è incentrato sull'indagine di una peculiare struttura drammatico-musicale – la Gran scena – analizzata in un arco temporale assai ampio, che dal periodo del cosiddetto 'interregno' (1790-1810) spazia fino al decennio che segue il ritiro di Rossini dalle scene (1840). Come avvisa lo stesso autore, il lavoro si fonda su un approccio retrospettivo, perché riprende le indagini sulla morfologia operistica assai in voga negli anni '70-'80 del secolo scorso

ma oggi accolte con una certa diffidenza dagli studiosi, che ritengono il teatro in musica un genere culturalmente troppo complesso per essere affrontato solo in chiave formale o analitica. Rispetto alle tradizionali indagini sulla 'solita forma', l'attenzione di Malnati si rivolge tuttavia a una struttura particolarmente trascurata in ambito critico. Questa lacuna può imputarsi sicuramente all'incerta definizione che di tale forma hanno dato gli stessi compositori e i commentatori del tempo: pochi, infatti, sono i testimoni manoscritti e a stampa che hanno utilizzato la locuzione 'Gran scena' per indicare questo pluriarticolato numero musicale. Va inoltre considerato come la stessa complessità della sua struttura sia stata generalmente interpretata come espressione di una presunta libertà formale piuttosto che come contrassegno o semplicemente indizio di una sua specifica identità.

Date queste premesse, non stupisce che sull'argomento sia stato finora prodotto un unico contributo monografico: il breve ma fondamentale saggio di Marco Beghelli *Che cos'è una Gran scena* del 2004.¹ In tale scritto lo studioso ha osservato come tra la fine del Settecento



¹ Cfr. MARCO BEGHELLI, *Che cos'è una Gran scena?*, in *Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Daniel Brandeburg und Thomas Lindner, Wien, Praesens, 2004, pp. 1-12.

e i primi decenni dell'Ottocento non sia insolito rinvenire in alcune partiture operistiche numeri solistici concepiti come organismi unitari e tonalmente organizzati, caratterizzati da una fisionomia strutturale assai più complessa rispetto alle forme standard dell'epoca. Si tratta di pagine di grande teatro, di lunghezza inusitata (dai quindici ai venti minuti e oltre), generalmente focalizzati sul personaggio principale del dramma, il cui interprete è chiamato a mettere in luce i propri talenti attoriali oltre che le sue doti canore. In questo tipo di numeri si possono individuare alcune costanti: a) un avvio segnalato tramite un cambio-scena di ambientazione 'gotica' (luogo notturno, isolato, orrifico); b) l'ingresso del protagonista al suono di un ritornello orchestrale; c) un recitativo in cui il suddetto esprime le sue ambascie e che sfocia in: d) un breve slancio lirico dai toni dolenti (una cavatina lenta in un solo tempo); e) il ritorno al recitativo con l'ingresso del coro o nuovi personaggi che provoca l'avvio di: f) l'aria vera e propria (in due tempi o tripartita con un cantabile, un tempo di mezzo e una stretta). Sebbene questa struttura possa presentare un certo numero di varianti, specie nei tempi di raccordo, ciò che caratterizza tale macroforma è, in primo luogo, proprio la dilatazione quasi abnorme della Scena introduttiva, in cui la cavatina s'inserisce come una sorta di escrescenza lirica all'interno del recitativo; in secondo luogo, la presenza di due cantabili: ossia la suddetta cavatina e il cantabile vero e proprio dell'aria in cui culmina questa struttura. Beghelli correda le sue osservazioni con una serie di esempi tratti da alcune opere di Rossini (come *Tancredi*, *Ermione*, *Bianca e Falliero*), ma accenna anche ad altri casi appartenenti alla produzione sia precedente che successiva a quella del compositore pesarese, citando in particolare alcuni lavori di Donizetti.

Ora, il libro di Malnati si configura come lo sviluppo organico di questo testo seminale, di cui intende ampliare la prospettiva e approfondire alcuni importanti nodi problematici. Diciamo subito che il lavoro impressiona per l'estensione e la sistematicità della ricerca, lo spoglio meticoloso delle fonti (librettistiche, musicali, documentarie) e la chiarezza espositiva. Non solo, infatti, la Gran scena è esplorata lungo un arco cronologico molto ampio (in pratica quello già individuato da Beghelli), ma assai più esteso è il repertorio qui preso in esame: si tratta di un *corpus* di ben centotrentasei opere che include compositori scelti volutamente tra i 'maggiori' e i 'minori' di questo periodo. Scorrendo l'elenco dei lavori esaminati troviamo infatti i nomi di Zingarelli, Portogallo, Nasolini, Paer, Guglielmi, Nicolini, Pavesi, Generali, Coccia, Carafa, Morlacchi, Vaccai, accanto a quelli di Cimarosa, Mayr, Pacini, Mercadante, Meyerbeer, Rossini, Donizetti. Insomma, è questo lo *skyline* di un cinquantennio di storia dell'opera italiana di cui l'autore non intende livellare le tradizionali cuspidi né innalzarne di nuove, quanto contestualizzare l'attività di quel pugno di 'grandi' ritenuti troppo spesso gli unici inventori o arbitri di questa intensa stagione creativa. Come esplicita lo stesso Malnati, è proprio comunque l'età rossiniana (1810-1829) a costituire il fulcro del suo studio, ma essa può intendersi meglio solo grazie a un'indagine che prenda in considerazione i segmenti temporali limitrofi (sia antecedenti sia successivi) a quelli in cui si svolge l'attività creativa del compositore pesarese.

Scendendo più nello specifico, la trattazione si suddivide in quattro capitoli. I primi due sono dedicati alle caratteristiche strutturali della Gran scena, ai problemi legati alla sua incerta terminologia e alla presentazione del *corpus* prescelto, di cui si fornisce un dettagliato elenco che include per ciascun lavoro: il genere (opera seria/comica/semiseria/dramma sacro/cantata), il titolo, la data e il luogo della prima rappresentazione, i nomi degli autori, il

personaggio destinatario della Gran scena con il nome del relativo interprete, la posizione di questo numero all'interno della composizione. Il terzo capitolo, il più esteso del libro, è articolato in quattro macro-aree: età pre-rossiniana (1790-1809), opere di Rossini, compositori attivi accanto a lui (1810-1829), opere di Donizetti. Qui l'autore approfondisce le specifiche modalità di funzionamento della Gran scena grazie ad alcune opere-campione, soffermandosi sull'articolazione delle diverse sezioni e richiamandone per sommi capi gli snodi drammatici più significativi. L'ultimo capitolo è dedicato alla manipolazione di alcuni testi operistici che, in occasione di specifiche rappresentazioni successive alla 'prima' o destinate ad altre piazze teatrali, hanno inserito o eliminato la Gran scena, al fine di adattare tali riprese alle necessità contingenti delle diverse situazioni esecutive. Il testo è infine corredato da un ampio apparato bibliografico, un indice dei nomi e delle opere, un'Appendice su supporto digitale con la trascrizione di alcune Gran scene a tutt'oggi inedite.

In estrema sintesi, l'analisi dei centotrentasei esempi di Gran scena conferma sostanzialmente quanto osservato da Beghelli, che aveva individuato per questo ampio numero solistico una struttura ricorrente che permane *grasso modo* identica nel lungo periodo considerato. Tuttavia, rispetto allo studio precedente, Malnati ne ridefinisce lo schema, ora suddiviso in quattro segmenti principali: 1. Preparazione (con episodi in stile recitativo, cori d'ambiente, sezioni strumentali); 2. Cavatina (monopartita); 3. Transizione (id. 1); 4. Aria (bi- o multipartita). Tale articolazione dà più importanza da un lato al primo apice lirico (ossia la cavatina) prima di arrivare al culmine drammatico-musicale rappresentato dall'aria; dall'altro, al senso di unitarietà del numero (garantito anche dalla coerenza tonale), che risulta non più dunque il frutto di un'operazione puramente additiva, che si limita ad allineare una Scena introduttiva assai ampia a un'aria più o meno elaborata. Non solo: addentrandosi nell'analisi, Malnati mostra come tale struttura subisca nel corso degli anni, pur nella riconoscibilità del suo profilo, alcune interessanti variazioni o non meno significative modifiche in virtù sia delle diverse strategie compositive impiegate dagli autori, sia dei loro differenti intenti drammatici. Nel ventennio pre-rossiniano, ad esempio, si può notare un certo sperimentalismo di soluzioni soprattutto riguardo al trattamento dei segmenti 3 e 4 del numero: la transizione può essere semplice o elaborata, ossia prevedere un impianto prettamente solistico o corale (con l'intervento di vari personaggi e del coro); mentre l'aria può far uso di forme monopartite (come nel rondò di *Romeo e Giulietta* di Zingarelli) o tripartite, con tempo d'attacco, cantabile e stretta con doppia ripetizione della cabaletta (come nella *Ginevra di Scozia* di Mayr).

Più interessante è l'impiego della Gran scena da parte di Rossini, che fa ricorso a tale struttura in sette delle sue opere, appartenenti tutte al genere serio (*Ciro in Babilonia*, *Tancredi*, *Aureliano in Palmira*, *Ermione*, *Eduardo e Cristina*, *Bianca e Falliero*, *Maometto II*) e in due cantate (*Il pianto d'Armonia sulla morte d'Orfeo* e *Giovanna d'Arco*). In particolare, la produzione operistica che contiene la Gran scena è concentrata attorno a due precisi bienni: il 1812-13 e il 1819-1820. Se nel corso degli anni tale macroforma mantiene in sostanza la tipica articolazione in quattro segmenti, ciò che cambia nel passaggio tra queste due fasi è soprattutto la tipologia formale dell'aria (segmento 4): nel biennio d'esordio e fino a *Tancredi* (compreso), le arie di chiusura mostrano un'evidente influenza dello stile compositivo della generazione precedente, con la stretta (priva della doppia esposizione della cabaletta) saldata direttamente al cantabile precedente, senza cioè il tempo di mezzo; nel biennio napoletano, invece, Rossini sperimenta forme sempre più ampie al fine di realizzare determinati effetti drammatici, per cui anche la

Gran scena assume una fisionomia culminante in un'aria di assai ampie proporzioni, tanto che in alcune casi (come in *Ermione*) essa costituisce una sorta di piccola Gran scena nella Gran scena.

Al di là dei contributi offerti da altri compositori, in primo luogo da Meyerbeer, un momento pregnante per la storia di tale macroforma, e in parte per la sua ridefinizione, è rappresentato dalla produzione di Donizetti. La ricognizione effettuata consente di rintracciare una Gran scena in nove opere (*La zingara*, *Zoraide di Granata*, *Emilia di Liverpool*, *Gabriella di Vergy*, *Anna Bolena*, *Sancia di Castiglia*, *Torquato Tasso*, *Maria Stuarda*, *Belisario*) e in una cantata (*Colombo o sia La scoperta dell'America*). Alla luce di questa disamina emerge che il compositore bergamasco, via via che acquisisce esperienza e maturità, tende a rivedere le convenzioni di tale complesso dispositivo e ad adattarlo alle esigenze imposte dalla scelta di un tipo di drammaturgia di forte impatto emotivo. A partire dall'*Anna Bolena*, grazie anche al determinante apporto di Felice Romani, Donizetti ha modo di sperimentare una nuova articolazione strutturale per la Gran scena, collocata ora prevalentemente nel finale dell'opera e destinata a ritrarre i tormenti dell'eroina al culmine del suo tragico destino. Questa 'nuova' tipologia da lui elaborata (e in parte anticipata da Rossini in *Ermione*) rimodella il precedente schema come segue: 1. Preparazione; 4a. Aria (cantabile); 3. Transizione; 2. Cavatina; 4b. Tempo di mezzo dell'aria; 4c. Stretta dell'aria. Donizetti sposta, in sostanza, la posizione della cavatina, per cui alla scena introduttiva segue l'aria multipartita, ma con la cavatina posta ora all'interno del tempo di mezzo.

È ovviamente impossibile dare qui conto degli innumerevoli dati, delle riflessioni, degli stimoli che nei vari capitoli di questa ricerca sono offerti al lettore. Qui ci limitiamo a osservare come proprio la programmatica ed esclusiva focalizzazione sull'aspetto morfologico delle opere prese in esame suscita la curiosità per quanto stia nel frattempo succedendo 'al di fuori' della Gran scena oppure, in senso inverso, per quanto accada effettivamente all'interno di essa, dato che per brevità l'autore è costretto a citare solo i primi versi dei segmenti in cui tale macroforma è suddivisa e a fornire pochi accenni riguardo all'azione corrispondente. Si ha pertanto a tratti la sensazione che quest'indagine sulla Gran scena colmi sì un'ingiustificata lacuna negli studi sulla morfologia operistica primo-ottocentesca, ma finisca inevitabilmente per trascurare il contenuto più propriamente musicale di tale struttura nonché la sua specifica funzionalità scenico-drammatica, soprattutto in rapporto ai cambi di paradigmi estetici avvenuti nel corso di un cinquantennio: aspetti che costituiscono di fatto la polpa vitale di questi gusci formali. Nessuno studio, d'altra parte, può affrontare e tanto meno risolvere i problemi nella loro complessità. Ciascuno di essi tende piuttosto a proporre un oggetto specifico e a suggerire al lettore nuove idee e direzioni di ricerca.

A questo proposito, la mia attenzione è stata attirata in particolare dal repertorio operistico dell'età pre-rossiniana, basato prevalentemente sulle nuove tematiche ispirate alle *Poesie di Ossian*, alla riscoperta del Medioevo e del teatro di Shakespeare (seppure assimilato in modo edulcorato attraverso le traduzioni di Ducis o di altri modelli intermedi). Tali soggetti implicano non solo una certa predilezione per le scene notturne, i lati più misteriosi della natura, i luoghi solitari con edifici in rovina, ma anche l'esplorazione di alcuni aspetti che potremmo oggi definire *borderline* della psiche dei personaggi. Nelle opere di questo periodo compaiono infatti alcune sequenze che includono sogni (premonitori e non), apparizioni di ombre di defunti o persone amate, momentanei deliri, ricorsi al soprannaturale (preghiere e invocazioni agli dei o a esseri comunque 'superiori' per ottenere vaticini o speciali protezioni).

Insomma, si tratta di stati d'animo originati dall'inconscio o da momenti di particolare alterazione della coscienza che irrompono nel cuore di un sistema che era rimasto 'incastrato' per decenni nelle trame e nelle articolazioni d'impianto razionalistico dell'opera metastasiana (seppure erosa in più punti già dagli ultimi decenni del Settecento). Ora, è interessante notare come tali visioni 'mentali' – stati comunque transitori nella vita di questi personaggi – trovino il loro spazio privilegiato proprio nella Gran scena. Essa sembra infatti operare come segnale che sottolinea il passaggio, nello scorrere del dramma, dalla rappresentazione della realtà alla fuga o semplice uscita da essa: il momento specifico della visione prende 'corpo', cioè scenica evidenza, generalmente nel terzo segmento del numero, quello di transizione. Ci si può anzi domandare se le diverse sezioni a incasso, caratteristiche di questa struttura, traggano origine proprio dall'idea o dalla necessità d'incastonare una visione mentale all'interno della dimensione reale in cui vive abitualmente il personaggio, per quanto 'reale' possa definirsi la rappresentazione fittizia del teatro. In tale prospettiva, questa macroforma assumerebbe quindi un'importanza anche maggiore rispetto a quella già evidenziata da Malnati, funzionando da grimaldello che scardina alcuni principi drammaturgici ed estetici, d'impronta ancora settecentesca, per affermarne di nuovi. Si possono citare episodi di questo tipo in molte delle opere pre-rossiniane incluse nell'elenco di Malnati (alcune ambientate in epoca romana ma già intrise di elementi shakespeariani e 'preromantici'). Ne segnalo solo alcune: *La morte di Cesare* (Sertor-Zingarelli, 1790), *Annibale in Torino* (Durandi-Zingarelli, 1792), *Giulietta e Romeo* (Foppa-Zingarelli, 1796), *Gli Orazi e i Curiazi* (Sografi-Cimarosa, 1796), *Il trionfo di Clelia* (Sografi-Nasolini, 1798), *Ginevra di Scozia* (Rossi-Mayr, 1801), *Fingallo e Comala* (Fidanza-Pavesi, 1804), *I Cherusci* (Rossi-Pavesi, 1807), *Raoul, signore di Crequi* (Tottola-Fioravanti, 1811). Del resto, la funzione di queste prime Gran scene era stata intuita assai bene da Giuseppe Carpani che, in una recensione del 1804 riguardo al debutto veneziano dell'opera *Fingallo e Comala* (recensione citata da Malnati con la relativa segmentazione del numero), scrive:

Arriva la grande scena di *Fingallo*, detta qui ora la *Scena del sogno* [...]. Come vedrete dal libro, l'eroe *Fingallo*, che in sull'alba di quel giorno era l'idolo di tutti, si trova ora rinchiuso in una caverna [segmento 1] [...]. Tante sciagure abbattono l'eroe, gli levano le forze; smarrito e presso a svenire d'affanno, invoca egli in quella tetra oscurità il sonno [segmento 2], che viene difatti a toccarlo co' suoi papaveri. Chi può esprimere con parole il patetico della musica in questa scena? *Fingallo* si addormenta [segmento 3]; e mentre dorme, sogna che a lui ne vengano per consolarlo i suoi compagni morti in battaglia, e che le figlie stesse degli eroi, passate nel regno delle anime felici, gli danzino dattorno, e che pur essa, l'adorata sua Comala, venga ad incoronarlo di rose. Questo sogno è stato personificato. *Shakespear* [sic] fu il primo che introdusse le visioni sul teatro. Dopo di lui molti lo han fatto con esito felice nelle opere di gran spettacolo, e ultimamente fu tentato un sogno consimile a questo in Parigi nella celeberrima opera intitolata *I Bardi*, sorella carnale di questa. [...].

[Al termine di tale visione – raccontata da Carpani nei dettagli – Fingallo si risveglia e, non trovando intorno a sé le ombre amiche né Comala, si abbandona alla disperazione nel segmento 4, ossia nell'aria vera e propria].²

² GIUSEPPE CARPANI, *Lettere di un viaggiatore ad un amico sopra i teatri di Venezia*, in ID., *Le rossiniane ossia lettere musicoteatrali*, Lettera III (31 dicembre 1804), Padova, Minerva, 1824, pp. 38-59: 51-53. La recensione riportata è citata da Malnati alle pp. 68-69 del suo libro.

Quindi, come si evince da Carpani, a partire da questo periodo è introdotta la ‘visione’ in teatro e la Gran scena ne è la forma peculiare. Tuttavia, con l’arrivo di Rossini e di nuovi soggetti soprattutto francesi – basati sul conflitto tra passioni individuali e ostacoli frapposti da vincoli di tipo familiare, sociale o politico – non solo il ritmo drammatico comincia a subire una netta accelerazione, ma anche la Gran scena tende a modificare la sua funzione. Tale processo culmina con le opere di Donizetti, in cui la Gran scena, riservata prevalentemente (anche se non solo) alla follia dell’eroina, è ora collocata nel finale dell’opera in quanto conseguenza di una conflittualità (tra *amour-passion* e dovere coniugale) non risolta bensì approfondita nel corso del dramma. Tale scena – di nuovo una ‘visione’ delirante ma su scala assai più ampia – è il diagramma di un punto di rottura psichica proprio della figura (quella femminile) che appare più debole nell’ambito del repressivo sistema politico-sociale affermatosi con la Restaurazione.

Non è certo questa la sede per sviluppare tali osservazioni, che hanno del resto preso l’avvio proprio dalla lettura di alcuni libretti pre-rossiniani citati dall’autore. Ciò casomai dimostra quanto il ricchissimo materiale offerto dal lavoro di Malnati, per le risposte che fornisce e soprattutto per i problemi che pone (anche al di là del campo puramente morfologico), abbia il grande merito di suscitare riflessioni e indicare nuove prospettive di ricerca. Si consiglia pertanto questo libro sicuramente agli studiosi che si occupano delle strutture formali (e non solo) dell’opera italiana di questo cinquantennio, ma anche a quanti intendano leggere o rileggere la storia del melodramma secondo una prospettiva incentrata non più unicamente sulla produzione di pochi grandi compositori, bensì su un patrimonio di creatività largamente diffuso e condiviso.

GLORIA STAFFIERI



ALICE TAVILLA, *‘Il barone di Dolsheim’ di Felice Romani e Giovanni Pacini. Fortuna e tradizione testuale (1818-1840)*, Lucca, LIM, Torino, De Sono, 2017 (Tesi, 6), pp. 368, ISBN 978-88-70969-18-4.

Nella collana ‘Tesi’, promossa dall’Associazione De Sono di Torino ed edita dalla casa editrice LIM, trova posto un saggio di Alice Tavilla che, pur presentandosi al lettore come una sorta di *focus* su un’opera di Giovanni Pacini, finisce per guidarlo attraverso itinerari inaspettati e per certi versi impervi verso un significativo spaccato del mondo operistico di primo Ottocento. Ad onta della quasi totale assenza di titoli paciniani sulle scene dei teatri nazionali, il compositore catanese gode attualmente di una certa attenzione critica: nel giro di pochi anni si contano vari saggi sulla sua statura di operista (due dei quali della stessa Tavilla pubblicati nel «Bollettino del centro rossiniano di studi»),¹ il volume oggetto di questa recensione e finanche l’edizione critica di una delle sue opere più celebri, che dovrebbe vedere la luce a breve

per i tipi di Bärenreiter.² Il pretesto per la pubblicazione del volume di Tavilla – che, come tradizione della collana, non è altro che la tesi di dottorato discussa dalla giovane studiosa nel Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell’Università di Pavia (Cremona) – è costituito da un importante ritrovamento, quello del manoscritto autografo del *Barone di Dolsheim*, melodramma intonato dal compositore a partire da un libretto di Felice Romani, andato in scena al Teatro alla Scala di Milano nell’autunno del 1818. Si tratta della prima opera composta da Pacini per una grande piazza melodrammatica e giunge dopo altre due precedenti prove: una farsa andata in scena al Teatro dei Ravvivati di Pisa e un’opera semiseria, appartenente alla saga di Adelaide e Comingio, data al Teatro del Re di Milano senza particolare successo.



¹ Cfr. ALICE TAVILLA, «Trovare nuove forme» al tempo di Rossini: per un’analisi della prima produzione di Giovanni Pacini, «Bollettino del centro rossiniano di studi», LIII, 2013, pp. 85-108; EAD., La cantata ‘Il felice imeneo’ di Gaetano Rossi e Giovanni Pacini: un’ipotesi di ricostruzione, «Bollettino del centro rossiniano di studi», LVII, 2017, pp. 61-75.

² Cfr. GIOVANNI PACINI, *Gli Arabi nelle Gallie*, edizione critica a cura di Giuseppina Mascari, Kassel, Bärenreiter, in corso di stampa nella collana ‘Concentus Musicus’ dell’Istituto Storico Germanico di Roma.

Le condizioni che contribuirono alla creazione del *Barone di Dolsheim* sono decisamente curiose e riassunte dallo stesso Pacini nelle sue memorie.³ Secondo il racconto, l'occasione si presentò la sera dell'antegenerale di un'opera di Gyrowetz, durante la quale il celebre baritono Nicola de Grecis ebbe un serio incidente in scena, costringendo così l'impresario Petracchi a chiamare come sostituto Luigi Pacini, padre di Giovanni e affermato cantante ormai di stanza a Milano. Pacini *senior* accettò di venire incontro alle esigenze dell'impresario all'unica condizione che venisse scritturato il figlio come compositore per una nuova opera, da rappresentarsi in quella medesima stagione. L'impresario accettò, fornendo al giovane compositore un libretto di Felice Romani già pronto e che si rivelò adatto sia alle doti del musicista sia alla compagnia di cantanti a disposizione. L'opera venne accolta con un certo favore dal pubblico milanese e il successo scaligero si riverberò in una serie di oltre ottanta riprese in vari teatri italiani ed europei.

Come indicato nell'Introduzione, più che fornire uno studio storico-critico sull'opera paciniana il volume presenta un lavoro di tipo strettamente filologico, secondo modalità davvero inedite per l'editoria musicologica italiana. Abbiamo già accennato al fortunato ritrovamento dell'autografo paciniano – ora in mano a un collezionista privato – di fronte al quale Tavilla, costatata la considerevole messe di fonti letterarie e musicali disseminate in varie biblioteche, ha «cercato di marginalizzare la prospettiva autoriale per dare maggiore spazio a quella della tradizione», che nel caso specifico non si configura come tradizione d'autore bensì appare articolata in numerosi esiti evidenti in modifiche e aggiunte dovute alla recezione dell'opera in momenti e luoghi diversi nel corso della sua diffusione. Per delineare il complesso percorso della diffusione dell'opera, Tavilla si serve di un importante strumento che la filologia novecentesca ha messo a disposizione della musicologia nel campo dell'opera in musica, quella 'filologia delle strutture', la cui teorizzazione deriva da una rielaborazione nostrana di suggestive teorie provenienti d'oltralpe, a partire dallo strutturalismo francese fino alla teoria della recezione di area più strettamente germanica.

Prima di affrontare le problematiche relative a questo originale punto di vista passiamo attraverso una breve descrizione del volume. Lo troviamo articolato in due ampie sezioni, la prima delle quali strutturata in tre capitoli, la seconda contenente altrettante appendici provviste di trascrizioni musicali di brani che segnano con dovizia di particolari il tortuoso cammino dell'opera nei meandri della tradizione. Il primo capitolo, dal titolo "Dai *Barons de Felsheim* al *Barone di Dolsheim*", illustra, in cinque ampi paragrafi, il percorso intrapreso dal soggetto originale verso la sua trasformazione in dramma per musica attraverso un'ampia esemplificazione che comprende l'individuazione, la descrizione e la comparazione dell'originale soggetto di Pigault-Lebrun – il romanzo *Les Barons de Felsheim. Histoire allemande qui n'est pas tirée de l'Allemand*, pubblicato a Parigi nel 1798-99 – passato attraverso l'adattamento in *mélo* di Alexandre Bernos col titolo *Le baron de Felsheim* e con musiche di Quaisain e Lanusse, rappresentato a Parigi nel 1811, fino alla ripresa librettistica di Romani della metà degli anni Dieci. L'analisi della struttura drammatica del libretto lascia evidenziare, come avviene di frequente per questo tipo di repertorio, la maggiore vicinanza alla fonte più prossima cronologicamente, che evidentemente forniva a Romani sia un'efficace sintesi

³ Cfr. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Le Monnier, 1875, pp. 20-22.

dei quattro volumi del romanzo, sia una struttura agile e pronta, con solo pochi interventi puntualmente segnalati da Tavilla, a essere trasposta in libretto operistico. Non mancano in questo capitolo, forzatamente sintetico ma agile e di gradevole lettura nonostante il labirintico intrigo della vicenda, una tabella con le articolazioni metriche e strofiche dei vari pezzi dell'opera e un paragrafo dedicato all'analisi dell'assetto formale dei singoli numeri. Certamente in altri contesti esso avrebbe costituito il fulcro dell'analisi dell'opera, ma in questo frangente assume un ruolo defilato, finendo per avere un carattere introduttivo e chiudendosi con un paragrafo dedicato alla prima rappresentazione e alla reazione della critica coeva alla messa in scena dell'opera paciniana.

Ancora funzione di supporto, questa volta di tipo più squisitamente teorico, ha il capitolo centrale del volume, che Tavilla intitola "Problemi di metodo. Filologia delle strutture e storia della tradizione", e nel quale in poche pagine viene illustrato il percorso concettuale che ha condotto la studiosa a un lavoro così concepito, attraverso una variegata esemplificazione di teorie filologiche sulle quali torneremo alla fine della descrizione del volume. Il terzo capitolo costituisce il fulcro dell'intero studio, quello che presenta i risultati della complessa ricerca condotta da Tavilla sulla tradizione dell'opera di Pacini. Esso appare articolato in due ampie sezioni. La prima è dedicata alla presentazione dei testimoni del *Barone di Dolsheim*, condotta attraverso una minuziosa descrizione dei manoscritti e propedeutica alla seconda parte del medesimo capitolo che invece, attraverso l'analisi delle riprese dell'opera, mira a tracciare un ampio quadro dei cambiamenti di cui l'opera è stata oggetto fino alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento. Il capitolo si chiude con un paragrafo interamente dedicato all'analisi delle varianti e alla loro definizione, secondo una tripartizione mutuata da diversi contesti filologici e della quale renderemo conto fra breve. L'ultima sezione del libro altro non è che una cospicua sezione di appendici: è presente una trascrizione del libretto della prima rappresentazione con ricostruzione della sticometria, ma senza collazione con le fonti successive, e la trascrizione delle due uniche varianti d'autore attestate dalla tradizione dell'opera: le due versioni dell'aria «Era notte scura, scura» (la cui paternità è da ascrivere a Valentino Fioravanti e poi passata nel *Barone di Dolsheim* di Pacini) e la doppia versione della Stretta del finale primo, modificata dal compositore stesso per una ripresa successiva. Conclude il volume una Bibliografia utilmente divisa in una prima sezione strettamente legata al melodramma paciniano e una seconda di carattere più generale.

Come viene immediatamente evidenziato dal sottotitolo del volume, il lavoro di Tavilla sulla partitura di Pacini è stato condotto nella direzione di evidenziarne sia la fortuna che la tradizione testuale. Attraverso l'applicazione dei principi della cosiddetta 'filologia delle strutture', l'ambizione è quella di arrivare a una mappatura della tradizione testuale del *Barone* che ci aiuti a interpretare le trasformazioni occorse durante la permanenza sui palcoscenici operistici. Utile per comprendere a cosa ci si riferisca con il termine 'filologia delle strutture' è il capitolo secondo, nel quale viene offerta una breve storia del concetto, partendo dalla sua origine in seno alla filologia moderna e ripercorrendone le principali tappe costitutive. Si parte dalla citazione di un famoso saggio di Gianfranco Contini del 1971, nel quale per la prima volta si parla di 'struttura' in riferimento alla natura dello *stemma codicum* di derivazione lachmanniana, per passare alla teorizzazione proposta in un importante studio del 1982 da Domenico de Robertis, nel quale il termine è inteso come la disposizione e l'organizzazione degli elementi costitutivi di un testo complesso e articolato

in parti. È a quest'ultima teorizzazione che Tavilla fa riferimento quando definisce il termine 'struttura' come «la disposizione degli elementi costitutivi del testo operistico tanto nella sua organizzazione complessiva – nel suo articolarsi in una successione di numeri e recitativi (macrostruttura) – quanto all'interno delle singole sezioni (microstruttura).»⁴ Lo studio della tradizione del testo nel tempo e le sue modifiche, che possono essere dovute a successivi interventi d'autore o a scopi di adeguamento a realtà differenti dalla quale il testo proviene, consente di tracciare un profilo critico del testo utile a riflettere sui cambiamenti ad esso apportato. È evidente che una siffatta teorizzazione debba moltissimo a considerazioni critiche che affondano le radici nello strutturalismo e nella teoria della recezione, ma la sua applicazione a un campo così particolare, quale quello della filologia, fu considerata una novità assoluta, finendo per riscuotere un certo successo alla fine del secolo scorso. Pur occupando un posto sostanzialmente marginale nella filologia moderna, l'interesse che essa può suscitare nel dominio degli studi musicologici finisce per farle assumere un carattere di primaria importanza in campi di indagini, quali quello della filologia operistica, che si trovano a trattare un testo il cui particolare statuto consente di andare incontro a vari tipi di mutazione nel corso del tempo.

Occorre tuttavia qui ricordare che l'idea di condurre un'indagine filologica sulle strutture operistiche, in maniera da registrarne i cambiamenti occorsi all'interno della tradizione, non è affatto estranea al panorama degli studi operistici novecenteschi. Ne sono state veicolo principale le edizioni critiche che, a partire dal secondo dopoguerra, cominciarono ad apparire numerose nel panorama editoriale europeo: imprese scientifiche che toccavano la produzione di grandi musicisti settecenteschi avevano consentito ai curatori delle loro partiture operistiche di confrontarsi con numerosi problemi legati alla tradizione (d'autore e non) alle quali esse erano soggette, spesso proponendo soluzioni che, allontanandosi dalla purezza della lezione lachmanniana, sarebbero state accettate dal punto di vista teorico solo più tardi. Si dovrà attendere infatti la diffusione delle teorie di Jauss e le sue applicazioni in campo musicologico per aprire una discussione ad ampio raggio sulle ricadute che lo studio dei problemi legati alla recezione poteva avere sulla filologia musicale. Già Carl Dahlhaus, nell'ultimo capitolo dei suoi *Fondamenti di storiografia musicale* del 1977, aveva cominciato a ragionare sul rapporto tra filologia e recezione sostenendo lucidamente che: «Mentre il fine della critica testuale musicale è pervenire alla lezione autentica dell'opera per entro le incrostazioni aggiunte dalla tradizione, la storia 'filologica' della recezione utilizza per l'appunto i detriti del non autentico scartati dalla filologia, per farsi un'idea di come generazioni successive – coscientemente o senza volerlo – abbiano aggiustato un testo nella cui forma originaria sentivano dei tratti estranei.»⁵ Salvo poi lanciare, solo qualche mese dopo, un grido di allarme sul pericolo di una prevaricazione della storia della recezione sulla purezza della filologia (si veda il saggio *Filologia e storia della recezione. Osservazioni sulla teoria dell'edizione* del 1978) ammonendo, attraverso un'aspra polemica con gli scritti di Hilzinger prima e di Kraft poi, su quanto il rapporto tra filologia e storia della recezione possa apparire

⁴ TAVILLA, *Il barone di Dolsheim* cit., p. 54.

⁵ CARL DAHLHAUS, *Fondamenti di storiografia musicale*, trad. italiana di Gian Antonio De Toni, Firenze, Discanto, 1977, p. 204.

«disturbato non appena si impone l'idea che si debba trarre conseguenze editoriali dal fatto che un testo si costituisce come opera e soggetto estetico soltanto nel corso della recezione».⁶ Curioso che neppure al *general editor* degli *opera omnia* wagneriani (che in quegli anni licenziava proprio la partitura del *Rienzi* curata da Reinhard Strohm) sia venuto in mente di separare nettamente i due piani, riconsiderandoli autonomamente all'interno di un'unica indagine critica! Occorrerà attendere gli anni Ottanta, sotto la spinta di nuove riflessioni teoriche e di nuovi approcci metodologici nel campo della musicologia, per vedere la filologia operistica compiere una decisa maturazione. I fondamentali contributi di Lorenzo Bianconi, Giovanna Gronda, Bruno Brizi, Anna Laura Bellina, Fabrizio Della Seta sulla filologia dei libretti disseminati in tavole rotonde, riviste di filologia moderna e sillogi varie cominciarono a porre l'accento sul capriccioso statuto dell'opera in musica, la cui essenza sembrava essere proprio nella capacità di adattarsi – attraverso inserimenti di strutture estranee alla prima rappresentazione – alle esigenze dei singoli teatri nei quali prendeva vita. D'altro canto, gli editori musicali cominciavano a proporre partiture nelle quali la consapevolezza dell'importanza della recezione occupava via via sempre maggiore spazio. Filologia testuale e storia della recezione potevano finalmente costituire due facce di un'unica indagine scientifica.

Nel volume qui preso in esame, Tavilla dà forse un po' frettolosamente per scontato questo percorso, preferendo rimarcare il ruolo giocato dalla 'filologia delle strutture' all'interno del panorama della filologia moderna. Quando si rivolge alla produzione musicale lo fa attraverso un'esemplificazione che appare un tantino esile (un saggio sulle sonate di Schubert e uno studio sui testi di Machaut): sarebbe stato meglio sottolineare la capacità di fungere da catalizzatore per le idee della filologia operistica che tale teorizzazione aveva con forza mostrato sin dagli esordi. Inoltre, Tavilla ravvisa un certo interesse all'applicazione di queste teorie concentrato soprattutto sull'opera degli esordi. È certamente vero che gli esiti della 'filologia delle strutture', applicata al repertorio operistico, sono stati già testati sul repertorio sei-settecentesco, ma è proprio nella collocazione temporale dell'opera paciniana che si può ravvisare un ottimo banco di prova sulla possibilità di un allargamento a tale altezza cronologica dei principi appena enunciati.

Il lavoro della studiosa sul *Barone di Dolsheim* è dunque condotto attraverso l'analisi dei libretti delle riprese successive alla prima rappresentazione, che testimoniano una fetta importante della recezione dell'opera. Attraverso un'attenta *recensio* sono state individuate le varianti macrostrutturali e microstrutturali, passando poi al confronto tra i testimoni superstiti per testare il grado di stabilità raggiunto dalle varianti stesse. Stesso procedimento è stato applicato alle fonti musicali a partire dall'autografo, messo in relazione con manoscritti, completi e non, arie staccate, stampe per canto e pianoforte. Lo spinoso problema della mancata corrispondenza tra testimoni musicali e libretti fa capolino anche in questo lavoro, quasi ad ammonire lo studioso sulla estrema difficoltà o addirittura impossibilità di fornire un quadro completo della recezione dell'opera presa in oggetto. Drammatico per il repertorio

⁶ CARL DAHLHAUS, *Filologia e storia della ricezione. Osservazioni sulla teoria dell'edizione* (1978), in ID., «In altri termini». *Saggi sulla musica*, ed. italiana a cura di Alberto Fassone, prefazione di Hermann Danuser, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Milano, Ricordi, 2009, pp. 143-161: 144. Si veda anche ID., *Storia del testo e storia della ricezione* (1991), *ivi*, pp. 162-173.

sei-settecentesco, esso in genere si allevia di poco nel melodramma ottocentesco: purtroppo non nel *Barone di Dolsheim* che in un caso isolato mostra la corrispondenza tra variante letteraria e variante musicale. Tavilla passa poi all'analisi delle varianti che classifica in tre categorie, relazionandole con la loro presenza nel tempo: *persistenti* vengono chiamate le innovazioni che si riscontrano in tutte le riprese dell'opera, *effimere* quelle che intervengono nel testo in maniera episodica e infine *intermittenti* quelle che non si presentano un numero di volte sufficienti per essere classificate come stabili. I principi appena esposti trovano applicazione nel lungo capitolo terzo del volume, che si apre con una dettagliata descrizione delle fonti musicali e letterarie (quasi 50 pagine), corredata da un'ampia tabella nella quale vengono mostrati gli esiti del confronto. Si passa poi all'analisi delle varianti secondo il già citato schema tripartito, con una particolare attenzione alla presenza di un'aggiunta testuale che è «a metà strada tra una variante persistente e una variante effimera».⁷ Si tratta dunque di una variante intermittente e cioè dell'aria «Era notte scura, scura», non di mano di Pacini ma di Valentino Fioravanti per l'opera *La contessa di Fersen* su libretto di Michelangelo Prunetti, rappresentata al Teatro Valle di Roma nel 1817. L'aria era stata composta per il celebre buffo Luigi Zamboni ed egli stesso, secondo una consuetudine alla quale in quegli anni sarebbe stata piegata anche un'aria rossiniana, aveva inserito il brano in una rappresentazione del *Barone di Dolsheim* data a Monaco nel 1819. Da quel momento in avanti, «Era notte scura, scura» diventò parte integrante dell'opera di Pacini ed è attestata in numerose riprese dell'opera stessa, sia come numero aggiunto sia come numero sostitutivo. Le intricate vicende che stanno alla base di queste diverse funzioni assunte dall'aria di Fioravanti sono assimilabili alle trame di un romanzo giallo e vengono esemplificate in maniera davvero puntuale. Un consiglio per il lettore è quello di consultare le pagine relative al paragrafo 4 del terzo capitolo per seguirne passo passo il fitto dispiegamento. Bene fa Tavilla a riportare in appendice la trascrizione musicale nelle due intonazioni di Fioravanti del 1817 e di Fioravanti/Pacini diffusa dal 1819 in poi.

In chiusura occorre sottolineare quanto questa pubblicazione costituisca un interessante elemento di novità nel panorama dell'editoria musicologica attuale. Non siamo in grado di dire se altri studi di questo tipo saranno accolti nel panorama editoriale italiano, ma possiamo almeno auspicare che altri studiosi vogliano esaminare con lo stesso rigore simili percorsi, di cui il repertorio melodrammatico italiano offre esempi in grande quantità.

FRANCESCO PAOLO RUSSO

⁷ TAVILLA, *Il barone di Dolsheim*' cit., p. 141.



VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, Coro e Orchestra del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, direttore d'orchestra Riccardo Muti, 2 CD Teatro del Maggio Musicale Fiorentino OF 021, 2018.

I Puritani furono scritti per un cast stellare: il soprano Giulia Grisi, il tenore Giovan Battista Rubini, il baritono Antonio Tamburini e il basso Luigi Lablache. La prima rappresentazione dell'opera si tenne al Théâtre-Italien di Parigi il 24 gennaio 1835 ed ebbe un esito felicissimo. Ne abbiamo conferma dallo stesso Bellini («tutti gridano, essere un'opera che mi fa grande gloria»¹) e dalla stampa coeva. Poiché i compositori – Bellini non faceva eccezione – scrivevano tenendo ben presenti le caratteristiche vocali dei cantanti a disposizione, succede che



certe opere, come *I Puritani*, pongano problemi esecutivi e interpretativi notevoli, proprio perché furono destinati a cantanti straordinari.² Alcune parti – a partire dal triangolo tipico: soprano, tenore, baritono – presentano una vocalità a tratti impervia, irta non solo di acuti estremi, risolvibili perlopiù con le ‘puntature’, ossia con note più comode, ma anche di fioriture e vocalizzi, che esigono una voce non solo bella, educata e sonora, ma anche agile. In sintesi, la partitura belliniana fissa inevitabilmente delle ‘asticelle’ molto alte per i cantanti, e se è vero che «il personaggio è la sua voce», come asserisce Fedele d’Amico,³ i cantanti che

¹ Lettera a Francesco Florimo del 26 gennaio 1835, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, pp. 455-456.

² Il critico del «Morning Post» di Londra, il 22 maggio 1835, poneva già chiaramente la questione: «there are some striking bits which will outlive the opera itself, that is, if singers can be found to do the music – a question, we are incline to think, rather problematical – equal to those of the present company at the King’s Theatre». Cfr. *I Puritani a Londra: rassegna stampa (maggio - ottobre 1835)*, a cura di Alice Bellini e Daniela Macchione, «Bollettino di studi belliniani», 1/2015, pp. 86-145: 99. La compagnia del King’s Theatre era la stessa della prima parigina, il ‘quartetto’ dei *Puritani*.

³ Cfr. FEDELE D’AMICO, *Barilli o la caducità del miracolo (1963)*, in ID., *Un ragazzone all’Augusteo. Scritti musicali*, a cura di Franco Serpa, Torino, Einaudi, 1991, pp. 92-110: 101.

interpretano *I Puritani* dovranno confrontarsi *in primis* con la partitura belliniana e poi con i grandi interpreti che nella tradizione si sono via via cimentati con quest'opera, a partire dal quartetto originario.

Certo, recensire una rappresentazione sulla base del solo documento sonoro, in questo caso un'incisione discografica tratta da una registrazione dal vivo, significa perdere di vista l'aspetto scenico (la scenografia, la presenza scenica dei cantanti, i movimenti, la regia insomma), componente fondamentale e direi imprescindibile in un'opera. Quindi la recensione sarà per forza di cose parziale. È pur vero che, stando al succitato principio di d'Amico, c'è una drammaturgia della voce di cui l'incisione discografica è testimone, più o meno fedele; ed è anche vero che per *I Puritani* si è parlato di «drammaturgia dell'indugio» (Della Seta), quasi che le attese, le sospensioni, le speranze dei personaggientino più delle azioni stesse. In effetti, le situazioni in cui l'azione, e di conseguenza la musica, precipitano sono pochissime. Quindi assume un peso rilevante l'espressione vocale, che deve essere sempre all'altezza degli splendidi momenti d'indugio lirico predisposti da Bellini.

L'esecuzione in esame, del 1970, cade in un periodo in cui le edizioni critiche delle opere dei maggiori operisti italiani dell'Ottocento (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi) erano agli esordi o di là da venire. Peraltro, l'«Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini» è l'impresa più recente: la partitura dei *Puritani*, a cura di Fabrizio Della Seta, è stata pubblicata da Casa Ricordi nel 2013. Quindi, più che il rispetto della partitura originale, o della 'volontà d'autore' – concetto peraltro rischiosissimo nell'ambito del melodramma –, contava la tradizione, con i suoi tagli e i suoi interventi più o meno arbitrari sulla partitura, al fine di agevolare i cantanti e di sfrondare le lungaggini. Tagli sistematici si riscontrano anche in questa incisione, soprattutto le ripetizioni delle cabalette nelle arie, fino a poco tempo fa ritenute generalmente superflue e ridondanti. Il ventinovenne Muti usa invero una forbice abbastanza decisa, visto che taglia, tra l'altro, anche alcuni passaggi nel duetto tra Elvira e Giorgio, nella polacca di Elvira («Son vergine vezzosa»), nel Finale del primo atto; un'ampia sezione del tempo di mezzo nella scena della follia di Elvira nel secondo; alcuni passi nella romanza di Arturo (ma dei tagli in questa scena furono effettuati già da Bellini a Parigi)⁴ e una parte della cabaletta del duetto tra Elvira e Arturo nel terz'atto («Vieni fra queste braccia»). D'altronde, la sua ansia di movimento e di azione si rivela in quei pochi momenti agitati della partitura, soprattutto in un paio di 'parlanti' – sezioni in cui l'orchestra fa da guida con temi o figure icastiche – che prende con tempo molto rapido e piglio energico, tanto da coprire quasi le voci (ma l'effetto di copertura potrebbe dipendere anche dalla registrazione inadeguata). Si prenda ad esempio l'Allegro maestoso e sostenuto che segue la prima strofa della romanza di Arturo nel terzo atto («Qual suon! Alcuon s'appressa»: cd 2, traccia 13), che scorre in tempo veloce, quasi ansiogeno: Muti sembra quasi trasferire l'apprensione di Arturo all'orchestra e alle voci 'da dentro'. Anche la chiusa lieta e trionfale dell'opera (Allegro marziale: cd 2, traccia 22) viene condensata e affrettata col taglio di una ventina di battute e con un tempo risoluto. Sulla direzione di Muti torneremo in conclusione.

⁴ Cfr. VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, a cura di Fabrizio Della Seta, Milano, Ricordi, 2013 («Edizione critica delle opere di Bellini», vol. 10), p. xxxvii (*Problemi redazionali ed esecutivi*).

Passiamo ora in rassegna i cantanti principali di questa incisione e la loro resa vocale e interpretativa. Il soprano, l'olandese Cristina Deutekom, all'epoca nel pieno della maturità, è dei quattro la voce più in linea con lo stile belcantistico: voce ben timbrata, duttile, agile, con uno squillo impressionante negli acuti, rende con sicurezza e agio la parte di Elvira, alquanto impervia nei vocalizzi, nell'estensione, nella tessitura. Le ovazioni del pubblico a ogni suo pezzo ne sono una conferma. Cesare Brandi, che era presente a quell'allestimento, scrisse una recensione a dir poco entusiastica sulla prova della primadonna, magnificandone in particolare gli acuti. Riporto un passo significativo:

Ed ecco l'acuto lacerante, meraviglioso e imperioso, scaturito, macché da un petto umano, dalla terra più profonda, limpido come l'aria, denso come un getto di sangue, tagliente come una spada, eppure così umano, così oltraggiosamente umano.⁵

È pur vero che acuti così squillanti non sono previsti dalla partitura di Bellini – la nota più acuta, *re*⁵, è raggiunta vocalizzando – ma piuttosto dalla tradizione esecutiva che vuole la nota acuta prolungata in chiusura (e lì squillano dei *mi*). Ciò detto, la prova di una cantante non può essere valutata solo sulla base degli acuti; la performance vocale va analizzata e valutata in tutte le componenti e sfaccettature. Se Giulia Grisi, la prima Elvira, aveva «voce chiara, eterea, ma con notevole volume e slancio» e una «vocalizzazione fluidissima», «in grado di eseguire passi d'agilità a mezza voce»,⁶ Deutekom è il profilo ideale per interpretare quella parte. La piena sicurezza dei propri mezzi vocali le consente di affrontare senza patemi i passaggi più impervi, anche se qualche tocco di colore, qualche sfumatura e un fraseggio più disinvolto non avrebbero guastato in alcuni passaggi. A volte sembra fin troppo perfetta, quasi algida, mentre al personaggio di Elvira si addice qualche 'vezzo' in più. Proprio nella polacca «Son vergine vezzosa» (cd 1, traccia 15), ad esempio, vengono trascurate le indicazioni dinamiche di Bellini – «brillante», «con forza», «piano» –, che servono a dare più colore al pezzo, e una condotta più capricciosa. D'altro canto, in brani più lirici, come il pezzo concertato nel Finale I («Ah, vieni al tempio»: cd 1, traccia 19), Deutekom si rivela interprete eccelsa, sostenendo il canto con purezza e intensità di accento, specie nella prima parte, dove Bellini prescrive «declamato con tutto lo slancio d'un core innocente e contento», peraltro assecondata ottimamente dalla direzione di Muti. Nel crescendo lento che conclude il pezzo la sua voce svetta imperiosa e trascina davvero gli animi, anche se la linea del soprano, secondo le indicazioni di Bellini, deve rimanere sul registro medio, in tono più dimesso, mentre il culmine melodico (*re*) è riservato a Riccardo e Giorgio in coppia. Si tratta della classica puntatura che serve ad agevolare e a favorire la primadonna – la voce di Deutekom perde in effetti di spessore nel registro medio-grave –, ma, considerato il risultato eccellente, non si può certo biasimarla.

⁵ CESARE BRANDI, *Canta, Cristina!*, «Corriere della sera», 4 gennaio 1971 (si legge in CESARE BRANDI, *Musica, Danza, Teatro. Scritti ritrovati 1937-1986*, a cura di Vittorio Brandi Rubiu, Roma, Castelvecchi, 2013, pp. 91-95: 91).

⁶ ROBERTO STACCIOLI, *sub voce* 'Grisi', in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LIX, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2002 (all'indirizzo: [https://www.treccani.it/enciclopedia/grisi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/grisi_(Dizionario-Biografico)/)).

Anche nella scena della pazzia («Qui la voce sua soave»: cd 2, traccia 5) se la cava egregiamente, con freschezza vocale e interpretazione drammatica convincente. Nella cabaletta brillante («Vien, diletto»: cd 2, traccia 6) alcune *roulades* in cadenza vengono un po' glissate, non sgranate alla perfezione, ma sono dettagli che non inficiano più di tanto la qualità, altissima, della performance. C'è da dire che i tagli inferti alle cabalette la penalizzano proprio in quanto belcantista, visto che non ha la possibilità di sfoggiare variazioni ornamentali nella ripresa delle melodie (alla maniera di una Sutherland, di una Gruberova, o di una Sills). Deutekom pecca inoltre di eccessiva rigidità nelle corone o fermate, dove resta perlopiù fedele a quanto scritto in partitura, mentre invece in quei punti ci si attenderebbe una fioritura della cantante. Sono casi in cui la presunta fedeltà alla lettera (al testo scritto) si rivela un'infedeltà rispetto allo spirito, ossia alla prassi belcantistica dell'epoca di Bellini. Resta però memorabile il *do* acuto nella piccola cadenza che precede il largo concertato nel Finale I (cd 1, traccia 18), forse uno degli acuti «imperiosi» di cui parla Cesare Brandi.

Se Cristina Deutekom ha un profilo vocale affine a quello della prima interprete, Nicolai Gedda, il tenore che sostenne la parte di Arturo, non è paragonabile al profilo di Giovan Battista Rubini, il tenore della prima rappresentazione. Rubini, di formazione rossiniana, era un belcantista puro, un tenore contraltino dalla voce agile e leggera, proiettata nel registro acuto, anche se con Bellini, già ai tempi del *Pirata* (1827), aveva dovuto imparare a piegare la propria voce ad accenti più drammatici. L'estensione della sua parte nei *Puritani* è ragguardevole, e raggiunge perfino il *fa* sovracuto nel concertato finale («Ella è tremante»: cd 2, traccia 21), ovviamente con risonanza di testa. Acuto che Gedda si guarda bene dal cantare, sostituendolo con una puntatura (un *re*).⁷ I suoi acuti sono in genere di forza, da tenore lirico spinto, e certamente nelle fioriture, di cui è costellata la sua parte – si veda in particolare la ripresa della melodia nella cavatina «A te, o cara» (cd 1, traccia 12), ma anche il diverbio con Riccardo nel Finale I (traccia 17) –, non regge il confronto con la primadonna. Proprio in «A te, o cara», un brano che presenta notevoli difficoltà per la tessitura acuta, la prova di Gedda è deludente, e mostra tutti i limiti di una voce inadeguata alla parte: un canto che dovrebbe scorrere sul velluto e giovare di un'emissione morbida (alla Rubini!) appare invece pesante, forzato, e non sempre intonatissimo, togliendo tutta la magia a questo brano. L'eleganza del fraseggio e l'intensità dell'espressione, d'altronde, lo riscattano in altri punti: si veda ad esempio la romanza del terzo atto («A una fonte afflitto e solo»: cd 2, traccia 12) e il «Credeasi misera» nel Finale III (cd 2, traccia 20), dove la voce di Gedda ha modo di dispiegarsi in tutta la sua ampiezza, ma con un surplus di energia e partecipazione drammatica che inficia l'unità dell'espressione lirica.⁸ Nella ripresa della melodia («Ella è tremante»), il tenore si vede peraltro defraudato della seconda parte, a favore della primadonna.⁹ Lì dove

⁷ Nell'incisione in studio del 1973, in coppia con Beverly Sills e con la direzione di Julius Rudel, Gedda raggiunge il *fa* sovracuto in falsettone, mentre prende di forza l'acuto appena precedente (il *re*).

⁸ Per avere un'idea della differenza tra un'interpretazione più drammatica e una più lirica di questa pagina immortale, si confronti l'esecuzione di Gedda con quella di un Alfredo Kraus, ad esempio, magari proprio nell'incisione con lo stesso Muti del 1980, sulla quale torneremo in conclusione. Il fraseggiare ampio e morbido di Kraus sembra più adeguato alle indicazioni espressive di Bellini, che annota perlopiù legature di frase, riservando qualche accento più energico solo nel verso «disprezzo il fato».

⁹ Nella versione napoletana dell'opera, mai eseguita, l'intero brano era destinato al personaggio di Elvira, per

gli accenti sono ancor più veementi, ma anche accorati, come nei dialoghi con Enrichetta prima (falcidiati però dai tagli) e poi con Riccardo nel Finale I (cd 1, tracce 14 e 17), Gedda risulta più che convincente, al netto delle fioriture. Così come nei recitativi, dove la sua voce è sempre chiara ed espressiva. Resta comunque la tendenza alla resa vocale stentorea, tonante, a scapito delle *nuances* e delle mezzecce, di cui pur la sua voce è dotata, e di cui ha dato prova in altre occasioni. Ne emerge un profilo da tenore di forza, alla Manrico per intenderci, che cozza con la parte di Arturo. Si ascolti ad esempio proprio «Ella è tremante», dove, a parte il *fa* sovracuto, la cadenza conclusiva è tenuta da Bellini sul registro acuto, con fioriture e corone che dovrebbero favorire un'emissione morbida, e la voce eterea di un tenore contraltino, qual era Rubini, mentre Gedda risolve con una cadenza più sillabica e a voce spiegata, da tipico tenore eroico.

Sesto Bruscantini, il baritono che impersona Riccardo, in questa incisione mostra un profilo vocale e drammatico ancor più distante dal personaggio interpretato. A parte le fioriture, che pur ci sono e che Bruscantini rende in modo abbastanza goffo e grossolano, egli dà alla sua parte un'impronta decisamente negativa, da classico *villain*, il malvagio di turno, che mal si concilia con il personaggio di Riccardo, il quale mostra sì tratti negativi, ma è sinceramente innamorato di Elvira e rivela infine una bontà d'animo – una «bell'anima» – inaspettata. Tamburini, il primo Riccardo, era un basso cantante, dotato di un fraseggio nobile e di una voce morbida, duttile e di notevole agilità. Soprattutto le doti di cantabilità e di leggerezza dovrebbero emergere nella sua cavatina («Ah, per sempre io ti perdei»: cd 1, traccia 6); invece, la voce di Bruscantini risulta sgradevolmente stentorea e piatta, e le fioriture strascinate. La cadenza fiorita sul registro acuto prevista da Bellini viene sostituita da una variante piuttosto greve, ancor più che nel brano di Gedda sopra citato. Altrove, in particolare nel duetto del secondo atto con il basso (Giorgio), la voce si fa a tratti aspra, tagliente, sprezzante, accentuando a dismisura il lato maligno del personaggio.

Insomma, l'impronta data dal tenore e dal baritono ai rispettivi personaggi orienta il triangolo vocale e sentimentale tipico – soprano-tenore-baritono – in senso decisamente più drammatico, enfatizzando i contrasti. In questo modo però si rischia di occultare il tono e il carattere specifici di quest'opera, che Bellini stesso descrive in un paio di lettere:

Un interesse profondo, combinazioni che sospendono l'animo, e l'invitano a sospirare per degl'innocenti che soffrono, senza alcun carattere cattivo che procura tale sventura; ma il destino ne è il creatore, e quindi le commozioni sono più forti, perché non si trova umano riparo per far cessare la sventura. Il mio soggetto è di questa natura e ne spero moltissimo, prima perché m'ispiri, 2:^{ndo} perché faccia profonda impressione unito alla mia malinconica musa.

[...]

Ti giuro che se il libretto non sarà capace di profonde sensazioni, è pieno però d'effetti teatrali pel colorito, e posso dire essere il fondo del genere come la Sonnambula o la Nina di Paisiello, aggiunto a del militare robusto ed a qualche cosa di severo Puritano.¹⁰

favorire l'interprete designata, Maria Malibran (cfr. la citata edizione critica dei *Puritani* a cura di Fabrizio Della Seta, pp. 1174-1192).

¹⁰ Lettere di Bellini a Filippo Santocanale e a Francesco Florimo dell'11 aprile e 4 ottobre 1834, cit. in

Per dirla con Pierluigi Petrobelli, nei *Puritani* vi sono «situazioni altamente patetiche, tutte però contenute in un'atmosfera di favola lontana, e tutt'altro che calate nella tensione di un dramma vero e proprio».¹¹ Insomma, la drammaturgia belliniana è peculiare e non paragonabile a quella donizettiana o verdiana. Se è vero che insistere sullo stereotipo del Bellini lirico può essere fuorviante, e non rende giustizia delle parti più drammatiche e appassionate delle sue opere, è indubbio che la sua drammaturgia, nei *Puritani* in particolare, sia imperniata sull'indugio e sull'espansione lirica. È dunque sulla capacità di rendere il pathos di certe situazioni e allo stesso tempo di farlo evaporare in tenera malinconia, che si gioca gran parte dell'effetto di quest'opera.

Per quanto riguarda la parte di Giorgio, il basso, essa fu scritta per Luigi Lablache, che aveva una voce non molto estesa, ma di bel timbro, piena e vigorosa, unita a un'eccezionale presenza scenica, nonché a una spiccata vena istrionica che lo faceva eccellere tra l'altro nei ruoli buffi (fu il primo a impersonare Don Pasquale). Nei *Puritani* Giorgio ha a disposizione un'aria con coro nel secondo atto, più due duetti, con Elvira nel primo atto e con Riccardo nel secondo, oltre ai concertati e ai 'pertichini'. La voce di Agostino Ferrin si rivela nel complesso inadeguata alla parte assegnatagli. È una voce non ben timbrata, come l'età e il carisma del personaggio richiederebbero, ed è incline più a registri baritonalici; infatti le note basse risultano deboli e strozzate. Nel duetto del primo atto con Elvira viene sovrastato dalla prorompente personalità e dallo spessore vocale di Deutekom. E anche dall'orchestra, specie nel tempo di mezzo. L'aria nel secondo atto («Cinta di fiori»: cd 2, traccia 3), denominata anche 'romanza' per via dell'impianto strofico,¹² per posizione e contenuto drammatico, richiama, o meglio anticipa, l'assolo di Raimondo nel secondo atto della *Lucia di Lammermoor*. Serve ad annunciare e a preparare l'uditorio alla gran scena della pazzia della primadonna. È un racconto che si basa su una melodia semplice ma ben tornita, cantabile. Vi si deve però esprimere anche il pathos, la partecipazione emotiva, la sofferenza di Giorgio: ciò che manca nell'interpretazione di Ferrin, che infatti riceve applausi molto tiepidi in conclusione. Un racconto strofico come questo ha senso e si valorizza se la voce sostiene il canto con il timbro, il fraseggio e l'espressione, altrimenti diventa piatto e noiosetto. Ed infatti, all'ascolto, l'effetto è scialbo, nonostante si sia tagliata la quarta strofa («Or scorge Arturo»), e nonostante Muti cerchi di ravvivare il brano marcando gli interventi strumentali e corali. Proprio il taglio nell'ultima strofa va a indebolire la parte più patetica del brano, laddove il canto indugia su «piange, s'affanna... e ognor più amante».¹³ È proprio nelle pieghe e nelle fenditure della bella melodia che la voce dovrebbe esprimere l'ansia del personaggio narrante.

Il duetto col baritono (Riccardo) che chiude il secondo atto (cd 2, tracce 7-10) è celebre soprattutto per la cabaletta battagliera («Suoni la tromba, e intrepido»), che infiammò gli animi del pubblico parigino alla 'prima'. Nel complesso, è un duetto articolato, con diversi

VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 340-341; 401-403.

¹¹ PIERLUIGI PETROBELLI, *Note sulla poetica di Bellini. A proposito de I Puritani*, «Muzikološki Zbornik (Musicological Annual)», VIII/1972, pp. 70-85: 77.

¹² Si veda la riduzione per canto e pianoforte pubblicata da Ricordi (n. di lastra 41685).

¹³ Il taglio comporta una sutura maldestra tra la fine della terza strofa («cantar d'amore») e la coda, dove il canto insiste su «piange, s'affanna».

passaggi cruciali come l'ammorbidente di Riccardo, che finisce per commuoversi per la sorte di Elvira, pur rimanendo ancora saldo sulle proprie posizioni. Abbiamo una melodia dialogata come tempo d'attacco («Il rival salvar tu dei»: traccia 7) e un cantabile in Andante assai («Se tra il buio un fantasma vedrai»: traccia 8), nei quali Giorgio incalza Riccardo e arriva perfino a evocare uno spettro. Nel tempo di mezzo il diverbio finalmente si attenua e affiora la «bell'anima» di Riccardo, commossa. Se è vero che l'esito finale del duetto dipende in gran parte dalla cabaletta guerriera, che ha un effetto trascinante col suo piglio marziale ed energico, sarebbe opportuno dar risalto anche al sottile gioco psicologico tra basso e baritono nella prima parte, fatto di indugi, sfumature, esitazioni, improvvisi slanci. Alla cantabilità belliniana, immancabile, andrebbe insomma abbinata una declamazione intensa e serrata. Ferrin e Bruscantini si mostrano invece piuttosto rigidi, non abbastanza duttili da animare il diverbio in modo efficace. Bruscantini, come si è già notato, resta troppo legato alla figura del malvagio, e quindi la sua voce è prevalentemente aspra, non dà il giusto risalto alla metamorfosi del personaggio. Ferrin pecca anche lui di omogeneità – dello spessore vocale abbiamo già detto –, anche se il confronto col baritono è meno penalizzante per lui rispetto a quello col soprano nel primo atto; anzi, gli è decisamente alla pari, e appare persino più convincente nella cabaletta, dove viene surclassato, comprensibilmente, solo negli acuti conclusivi dal baritono.

Il contributo di Flora Rafanelli, nelle vesti di Enrichetta, è troppo esiguo per poter dare un giudizio articolato. Il personaggio è una comprimaria e compare solo nel finale del primo atto, in un palpitante duettino con Arturo, che subisce pesanti tagli, a tutto vantaggio del tenore, poi nel pezzo concertato «Son vergine vezzosa», come voce di ripieno, e poco oltre nel terzettino con Arturo e Riccardo, dove però funge da pertichino. Nel complesso se la cava con buona presenza di voce e discreta personalità.

Nonostante questa non sia l'opera più congeniale al talento di Riccardo Muti, la sua direzione a capo dell'orchestra del Maggio Musicale Fiorentino mostra indubbe qualità. A dispetto della registrazione dal vivo, peraltro in monofonia, con tutti i limiti che questa comporta – appiattimento e squilibrio dei piani sonori, resa sonora complessiva non ottimale, se confrontata con incisioni in studio o più recenti –, i pregi della direzione di Muti si colgono in diversi aspetti: la cura dei dettagli; la capacità di accompagnare e sostenere con discrezione ed elasticità il canto, favorendone i respiri e gli indugi; l'incisività e lo spessore dell'orchestra nelle sezioni più attive e dinamiche, anche se talvolta ciò rischia di coprire e offuscare le voci; l'attenzione ai timbri e ai colori strumentali previsti dalla partitura belliniana, soprattutto negli effetti sonori 'fuori scena' (del tutto trascurabili alcune sbavature dei corni all'inizio dell'opera); l'accurata gestione del coro (sempre del Maggio Musicale, preparato dal maestro Adolfo Fanfani) che, al netto di qualche piccola imperfezione, interviene sempre con efficacia: cito in particolare la scena (cd 1, traccia 18) che precede il concertato nel Finale I («Ah vieni al tempo»), dove il senso di attonito stupore del coro, che osserva e commenta l'alterazione mentale di Elvira, unito all'atmosfera sospesa ma carica di tensione dell'orchestra, crea un effetto di fremente attesa all'ascolto.¹⁴ La scelta dei tempi si rivela perlopiù corretta ed

¹⁴ Sull'importanza del coro e degli effetti strumentali nei *Puritani*, si veda quanto afferma John Rosselli nella sua monografia belliniana: «Ciò che avvicina l'opera al *grand-opéra* è la combinazione di spettacolarità, brillantezza e avventura romanzesca, ottenuta in parte grazie a un attento trattamento dell'orchestra e del

efficace, anche se si nota qua e là la tendenza tipica di Muti ad accelerare i tempi mossi e a rallentare quelli lenti. Un paio di esempi: il già citato Allegro maestoso e sostenuto che segue la prima strofa della romanza di Arturo nel terzo atto («Qual suon! Alcuin s'appressa»: cd 2, traccia 13) sembrerebbe un Allegro vivace; e la già citata Aria di Giorgio nel secondo atto («Cinta di fiori»), che è un Andante un poco mosso, qui sembra un Adagio. Si nota inoltre la particolare inclinazione di Muti per i brani mossi o grandiosi (eccellente la resa di alcuni cori e dell'uragano del terzo atto), e per i passi in cui emerge quel tono di «severo Puritano» evocato da Bellini.

Dei tagli abbiamo già detto: sono il retaggio di una tradizione che evidentemente privilegiava la concisione drammatica a scapito della distensione lirica. Ne fanno le spese soprattutto le cabalette, anche nei duetti, nonché le ripetizioni di strofe (vedi l'aria di Giorgio nel secondo e l'aria di Arturo nel terzo), le sezioni cadenzali (ad esempio, nel duettino tra Arturo ed Enrichetta nel Finale I), e un'ampia fetta dell'introduzione orchestrale dell'atto II (cd 2, traccia 1), che Muti deve aver sentito come troppo lunga e statica. I tagli spesso rompono gli equilibri strutturali, specie nelle sezioni cadenzali o code, che non sono semplici riempitivi, ma elementi costitutivi, consustanziali, della forma musicale. Sappiamo che alcuni tagli erano già stati previsti da Bellini per via dell'eccessiva lunghezza dell'opera,¹⁵ ma qui si va molto oltre: ci sono tagli, più o meno ampi, quasi in ogni numero dell'opera. D'altronde, si sa che lo stesso Muti nella carriera successiva si è speso molto per le esecuzioni integrali e 'autentiche' delle opere, tanto che nell'incisione in studio per l'etichetta EMI del 1980¹⁶ ha mostrato un atteggiamento diametralmente opposto a quello del 1970, riaprendo tutti i tagli e cercando di restare il più fedele possibile al testo della partitura di Bellini (anche se ovviamente non aveva a disposizione quello dell'edizione critica, pubblicata nel 2013).¹⁷ L'incisione del 1980 si rivela comunque una prova ben più matura; la maggiore aderenza alle indicazioni di Bellini conduce a esiti felicissimi, come ad esempio nella polacca «Son vergin vezzosa», dove il canto di Caballé sfoggia delle sfumature dinamiche splendide.¹⁸

coro, in parte grazie a espedienti spaziali come i suoni fuori scena» (JOHN ROSSELLI, *Bellini*, trad. italiana di Claudio Toscani, Milano, Ricordi, 1995, p. 172). A tal proposito si veda anche GLORIA STAFFIERI, *'I Puritani': una specie di 'grand opéra'?*, 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, vol. I, Firenze, Olschki, 2004, pp. 229-249.

¹⁵ I tagli previsti da Bellini sono segnalati nell'edizione critica dei *Puritani* a cura di Fabrizio Della Seta, già menzionata (cfr. in particolare l'Introduzione storica, pp. xxxvi-xxxviii).

¹⁶ EMI Classics 7397692 (3 CD), con Montserrat Caballé, Alfredo Kraus, Matteo Manuguerra, Agostino Ferrin; Ambrosian Opera Chorus e Philharmonia Orchestra.

¹⁷ Fin troppo fedele, visto che le riprese delle cabalette sono senza variazioni e non ci sono note acute non scritte in partitura, che all'epoca appartenevano di diritto alla tradizione esecutiva e, con le dovute precauzioni, non sono escluse neppure alla luce delle conoscenze attuali; si veda ad esempio la cabaletta della scena della pazzia di Elvira, «Vien, diletto, è in ciel la luna», dove peraltro la prova di Montserrat Caballé, ben condotta da Muti, è eccelsa.

¹⁸ Un particolare può essere rivelatore anche del mutato rapporto tra direttore e cantanti: nella polacca c'è un *piano*, in partitura, in conclusione di melodia, proprio sul *sz*¹ (alle parole «del tuo monil»), che però non compare nello spartito corrente Ricordi. È probabile che nel 1970 Muti avesse avuto sottomano la stessa partitura del 1980, ma avesse comunque consentito a Deutekom, che probabilmente seguiva lo spartito, di far squillare l'acuto. Nel 1980 invece la fedeltà alla partitura, e quindi alle indicazioni d'autore, diventa prioritaria e viene richiesta anche ai cantanti.

Nel complesso, si tratta di un'incisione storica di pregio, che ha nella Elvira di Deutekom e nella direzione del giovane Muti i punti di forza e di indubbio interesse. Gli altri cantanti, in diversa misura, deludono le aspettative riguardo alle parti loro assegnate, che a nostro avviso non sono state ben centrate, e richiedono doti non comuni, di fraseggio, agilità, interpretazione. Come abbiamo già sottolineato, l'impronta generale decisamente romantica, con l'inasprimento dei conflitti nel triangolo amoroso (soprano, tenore, baritono), non rende appieno la drammaturgia, più tenue e sfumata, dei *Puritani*, dove non vi è «alcun carattere cattivo», e dove contano soprattutto quelle «combinazioni che sospendono l'animo e l'invitano a sospirare per gl'innocenti che soffrono».

GIORGIO PAGANNONE

Scheda riassuntiva

Lord Gualtiero Valton	Graziano Del Vivo
Sir Giorgio	Agostino Ferrin
Lord Arturo Talbo	Nicolai Gedda
Sir Riccardo Forth	Sesto Bruscantini
Sir Bruno Roberton	Valiano Natali
Enrichetta di Francia	Flora Rafanelli
Elvira	Cristina Deutekom
Orchestra e coro	Maggio Musicale Fiorentino
Maestro del coro	Adolfo Fanfani
Direttore d'orchestra	Riccardo Muti
Supporto e sigla	2 CD Teatro del Maggio Musicale Fiorentino OF 021
Anno	2018
Registrazione	1970

Notizie sugli autori

VINCENZO CAPORALETTI è professore associato di Etnomusicologia nell'Università di Macerata e responsabile del CRIJMA (Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles, IReMus-Sorbonne Université). È curatore delle collane musicologiche "Grooves-Collana di Studi Musicali Afro-Americani e Popular"; "Edizioni di Musiche Audiotattili"; "Musiche da Leggere"; "Musicologie e Culture"; dirige inoltre le riviste scientifiche «RJMA» (Sorbonne Université) e «Acusfere suoni_culture_musicologie». È autore di oltre venti monografie, tra cui *I processi improvvisativi nella musica; Improvisation, Culture, Audiotactilité; Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili*.

FABRIZIO DELLA SETA è professore ordinario nel Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia, sede di Cremona, condirettore della *Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini* (Milano, Ricordi) e presidente della Commissione per l'Edizione nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani. Ha pubblicato edizioni di opere di Rossini, Bellini e Verdi. Sta preparando una monografia su tutte le opere di Bellini.

ANNA FICARELLA si è addottorata in musicologia all'Università di Colonia e ha ottenuto un assegno di ricerca triennale all'Università di Bari per un progetto di ricerca dedicato a Mahler. Tra i suoi interessi di studio l'indagine sui nessi tra composizione, estetica e pratica esecutiva tra Otto e Novecento nell'area culturale austro-tedesca. Ha pubblicato diversi contributi su Busoni, sulla musica pianistica dell'Ottocento e del primo Novecento, sul teatro fantastico tedesco, sulla musica nel cinema muto tedesco, sulla recezione e storia dell'interpretazione del *Rosenkavalier*, sul processo compositivo di Mahler, cui ha dedicato una recente monografia. Attualmente è docente di discipline musicologiche al Conservatorio "G.B. Pergolesi" di Fermo.

DANIELA MACCHIONE insegna Storia della Musica al Conservatorio di musica "A. Casella" di L'Aquila ed è *General Editor* della serie «Sergei Rachmaninoff Complete Edition» edita da Bärenreiter, per la quale ha curato il volume inaugurale *Works for Piano and Solo Instruments* (2020). Per la serie «Works of Gioachino Rossini» fondata da Philip Gossett, della quale è stata prima *Secretary* e poi *Managing Editor*, ha curato le edizioni critiche *Chamber Music without Piano* insieme a Martina Grempler (2007), *Vocal Chamber Music* insieme a Philip Gossett e *Les Soirées Musicales* con Carlida Steffan. Un suo studio sul collezionismo musicale è stato pubblicato nell'*Oxford Handbook of Opera*, a cura di Helen Greenwald.

CANDIDA BILLIE MANTICA è titolare di una Marie Skłodowska-Curie Postdoctoral Fellowship alla University of Southampton e responsabile della redazione scientifica dell'Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini (Ricordi). È stata ricercatrice alla Goethe Universität di Francoforte (2014-2016) e alla Maynooth University (2016-2018). L'edizione dell'*Ange de Nisida* di Donizetti da lei curata per la casa discografica Opera Rara ha portato alla prima assoluta dell'opera, in forma di concerto (Londra, ROH, 2018), nonché alla sua prima rappresentazione in forma scenica (Bergamo, Donizetti Opera, 2019). Ha da poco completato l'edizione critica di *Macbeth* (1865) in lingua francese per *The Works of Giuseppe Verdi* (Ricordi, University of Chicago Press), eseguita allo scorso Festival Verdi (Parma, 2020).

GIORGIO PAGANNONE è professore associato nell'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara, dove insegna Storia della musica moderna e contemporanea e Drammaturgia musicale. I suoi interessi di ricerca riguardano la storia del melodramma, l'analisi musicale, la filologia musicale, l'educazione musicale. Tra le sue principali pubblicazioni, si segnalano le edizioni critiche del libretto e della partitura dell'opera *Pia de' Tolomei* di Cammarano-Donizetti (Olschki, 2006; Casa Ricordi - Universal Music Publishing, 2007), il volume monografico sul Concerto K 491 di Mozart (Carocci, 2006), il volume *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche* (Pensa Multimedia, 2010), di cui è il curatore. Oltre a diversi saggi e articoli sull'analisi delle forme nell'opera dell'Ottocento, ha pubblicato un contributo sulla prassi vocale nel primo Ottocento: *'Ad arbitrio dei cantanti'. Vocal cadenzas and ornamentation in early nineteenth-century opera*, in *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven* (London, Routledge, 2018).

FRANCESCO PAOLO RUSSO si è addottorato nell'Università di Pavia (Cremona) con una tesi sull'edizione critica del *Barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello, poi pubblicata nella collana 'Concentus musicus' dell'Istituto Storico Germanico di Roma (Laaber, 2001). Ha condotto studi sul repertorio operistico e sull'analisi delle teorie e delle forme del dramma musicale italiano dei secoli XVIII e XIX e sulla recezione dell'opera italiana all'estero nel corso del XVIII secolo, in particolare a Vienna e a San Pietroburgo. L'attività nel campo dell'esegesi e della restituzione delle fonti musicali è attestata dalla pubblicazione delle edizioni critiche di *Torvaldo e Dorliska* di Gioachino Rossini (Fondazione Rossini, Ricordi, 2007), *La buona figliuola* di Nicolò Piccinni (Bärenreiter, 2017) e di un'aria rossiniana ritrovata, «Io proteggo! E questo detto» (SEdM, 2019). Dirige l'Opera Omnia in edizione critica del compositore napoletano Giuseppe Giordani pubblicata da LIM di Lucca. È membro del comitato scientifico della rivista «Fonti Musicali Italiane». Dal 2007 insegna Tecniche di edizione musicale nelle Università di Valladolid e Salamanca ed è docente di Bibliografia e biblioteconomia musicale al Conservatorio Statale di Musica "O. Respighi" di Latina.

GLORIA STAFFIERI ha insegnato Drammaturgia musicale all'Università "La Sapienza" di Roma. È autrice di numerosi saggi incentrati prevalentemente sul teatro musicale dei secoli XVII-XIX, con particolare riguardo allo studio dei fenomeni di migrazione culturale e d'interrelazione tra opera francese e opera italiana. Suoi articoli sono apparsi in riviste scientifiche come «Il Saggiatore musicale», «Studi verdiani», «Studi musicali», «Bollettino del centro rossiniano di studi», «Revue de Musicologie», «The Opera Quarterly» e in atti di convegni internazionali. Ha pubblicato con la casa editrice Carocci due libri sull'opera italiana – *Un teatro tutto cantato* (2012), *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi* (2014) – e con l'Istituto nazionale di studi verdiani il volume *Musicare la Storia. Il giovane Verdi e il grand opéra* (2017, Premio internazionale Rotary Club di Parma "Giuseppe Verdi").

Sommario

Editoriale

- | Fabrizio Della Seta 3
- «Casta Diva, che inargenti»:
l'interpretazione di Maria Callas (1954)
| Vincenzo Caporaletti 5
- Gli 'studi giornalieri' di Bellini «sviluppati con effetto» nei *Puritani*
| Candida Billie Mantica 29
- Bellini e i classici viennesi:
una rivalutazione, con un'appendice chopiniana
| Fabrizio Della Seta 74
- Un ritratto di Bellini:
Johann Christian Lobe contro i pregiudizi germanici
| Anna Ficarella 96

Aggiornamento della bibliografia belliniana

- | Daniela Macchione 120

Recensioni

LIBRI

- ANDREA MALNATI, *La Gran scena nell'opera italiana (1790-1840)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2017
| Gloria Staffieri 129

- ALICE TAVILLA, *Il barone di Dolsheim' di Felice Romani e Giovanni Pacini. Fortuna e tradizione testuale (1818-1840)*, Lucca, LIM, Torino, De Sono, 2017
| Francesco Paolo Russo 135

CD

- I Puritani*, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, 1970
| Giorgio Pagannone 141

- Notizie sugli autori** 150

La redazione del numero è stata chiusa il 30 dicembre 2020.