



### 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

Nonostante speranze e auspici, anche il 2021 è stato un anno molto difficile per il mondo della cultura, dello spettacolo e della ricerca, anzi, si sono forse ancor più sentite le conseguenze della situazione pandemica ereditata dall'anno precedente. E tuttavia vi sono stati segni di riavvio delle attività, anche da parte dei teatri, che, sia pur con molte limitazioni, hanno potuto riprendere gli spettacoli in presenza del pubblico. Fra questi, va segnalata almeno la rappresentazione, avvenuta il 23 settembre, di *Norma*, che ha fatto uso per la prima volta di una versione provvisoria della partitura destinata a essere pubblicata nella «Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini» edita da Ricordi. All'evento ha collaborato la Fondazione Bellini-Centro Studi Belliniani, che attorno all'evento ha organizzato due tavole rotonde tenutesi rispettivamente il 22 («Mettere in scena Bellini oggi: tre esperienze a confronto») e il 24 settembre («*Norma*: problemi e risorse di un'edizione critica»). A loro volta, queste iniziative facevano parte di un più ampio progetto cui ha dato occasione la concomitanza del duecentoventesimo anniversario della nascita di Bellini e del centoventesimo della morte di Verdi. Il progetto, cui è stato dato il titolo *Bellini@Verdi1801-2021*, si è avvalso della collaborazione istituzionale di Fondazione Bellini-Centro Studi Belliniani con l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, e si è svolto in due sessioni ripartite tra Catania e Parma. Oltre alle iniziative descritte sopra, si è svolta una serie di incontri e conferenze, che hanno trattato argomenti vari, dal confronto tra i due operisti ai processi di formazione dei musicisti e alla messinscena delle loro opere (si veda il programma completo a <https://www.studibelliniani.eu/post/bellini-verdi>). Ultimo ma non meno importante evento del ciclo è stata la presentazione ufficiale di CROI – Centri di Ricerca sull'Opera Italiana, una rete finalizzata al coordinamento e alla condivisione di iniziative degli istituti dedicati allo studio dei cinque grandi protagonisti del melodramma tra Otto e Novecento: Rossini (Pesaro), Donizetti (Bergamo), Bellini (Catania), Verdi (Parma), Puccini (Lucca). L'auspicio di tutti è che la ricerca e la divulgazione sul melodramma siano sempre più efficaci. In questa stessa direzione, invitiamo il lettore a visitare il sito di Fondazione Bellini - Centro Studi Belliniani (<https://www.studibelliniani.eu/>), di cui è stata recentemente rinnovata la veste grafica.

Se la precedente annata del «Bollettino di studi belliniani» poneva al centro dell'attenzione la produzione di Bellini con indagini prevalentemente analitico-filologiche, questo numero, la cui uscita tardiva si spiega con le circostanze ricordate sopra, privilegia l'approccio storico-documentario. Non è una scelta voluta, bensì il risultato dell'evoluzione delle ricerche in corso, mentre è casuale il fatto che tutti i contributi riguardino l'ultimo anno di vita di Bellini e le circostanze successive alla sua morte.

Riteniamo molto importante che il saggio d'apertura, dedicato al librettista dei *Puritani*, che fu anche e soprattutto un patriota e un uomo politico, sia firmato da uno storico di prima classe come Axel Körner, a conferma del carattere interdisciplinare che da sempre cerca di connotare la rivista. La collaborazione incrociata, di cui si diceva poc'anzi, tra chi svolge ricerche su autori diversi appartenenti allo stesso ambiente ha una sorta di dimostrazione concreta nell'articolo di Reto Müller, illustre specialista di Rossini che, nel corso di scavi archivistici sul 'suo' autore si è imbattuto in un importante documento relativo al nostro, che pubblica integralmente mettendolo a confronto con altre evidenze documentarie. Ad

esso si accompagna un saggio, firmato da una dei responsabili del «Bollettino», che pone in relazione i documenti in quello discussi con altri conservati a Catania, finora non valorizzati, e al tempo stesso costituisce un contributo alla storia della mitografia belliniana.

Dopo un anno di pausa, riprende l'aggiornamento ai *Carteggi* belliniani, questa volta particolarmente succulento: viene infatti pubblicata un'importante serie di lettere, comparse sul mercato antiquario poco tempo fa, che gettano nuova luce sulla tormentata vita sentimentale del musicista, ma danno anche importanti informazioni sulle sue esperienze e letture parigine.

La sezione dedicata alle recensioni privilegia il versante filologico – inteso in senso ampio – esaminando da un lato il più recente dei volumi apparsi nell'ambito della «Edizione critica», dall'altro due album discografici che testimoniano l'attuale interesse di interpreti di alto livello verso la dimensione storica del canto e, in generale, della performance operistica.

Per concludere, assicuriamo che siamo già al lavoro per recuperare il tempo perduto con l'uscita puntuale del prossimo numero, nel segno della continuità e della varietà. Tale numero non è ancora chiuso e altri vogliamo che seguano ad esso; l'invito a proporre contributi da pubblicare – diffuso anche per mezzo di un apposito avviso – è dunque aperto a tutti, in particolare agli studiosi più giovani, nella convinzione che sia la validità dei contenuti a determinare il prestigio di una rivista e non il contrario.

FABRIZIO DELLA SETA

## Between Poetry and Politics. Reconnecting the Lives of Carlo Pepoli

Axel Körner

When in 1838 the author of Bellini's libretto for *I Puritani* was appointed Professor of Italian at University College London – the first University founded in England after Oxford and Cambridge – he used his inaugural lecture to evoke the «fraternizing spirit of the age, which tends to unite the whole world into one family».<sup>1</sup> For Carlo Pepoli, one of the new institution's many foreign professors, Britain's bonds with the continent were at the core of this movement for the fraternisation of peoples, a key concept of nineteenth-century liberal internationalism.<sup>2</sup> Running contrary to Pepoli's historical idea of fraternisation, the twenty-first century has seen changes in Britain's relationship with Europe that obscure the role Europeans have played in British culture and at the same time seem to ignore Britain's impact on the emergence of the continent's modern system of states.<sup>3</sup> Cultural and musical exchanges are among the many aspects of a relationship that has been damaged by the British government's decision to hold a referendum on Britain's membership of the European Union and its subsequent choice to leave it.<sup>4</sup> Historians (and historians of music) have a role to play in placing these recent developments within their historical contexts. In the following, Carlo Pepoli serves as an example of the close musical, cultural and political exchanges that for centuries have shaped Italy's relationship with Britain, as well as Britain's relationship to Europe.

---

<sup>1</sup> CARLO PEPOLI, *On the language and literature of Italy. An inaugural lecture, delivered in University College, London, on the 6th November, 1838*, London, Taylor and Walton, 1838, p. 7. For a modern history of University College London see NEGLEY HARTE, JOHN NORTH, *The World of UCL, 1828-2004*, London, UCL Press, 2004, pp. 25-77.

<sup>2</sup> On the notion of a 'liberal international', see MAURIZIO ISABELLA, *Introduction*, in ID., *Risorgimento in Exile. Italian émigrés and the liberal international in the post-Napoleonic era*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

<sup>3</sup> For a historical perspective on Brexit see AXEL KÖRNER, 'Britain – the Sicily of Europe?' *Continental Perspectives on Britain's Amour Propre*, «Contemporary European History», xxviii/1, February 2019, pp. 23-26. For an evaluation of Britain's role in the European system of states see PAUL W. SCHROEDER, *The Transformation of European Politics, 1763-1848*, Oxford, Clarendon Press, 1994. For an eighteenth-century perspective see STEPHEN CONWAY, *Britain, Ireland and Continental Europe in the Eighteenth Century: Similarities, Connections, Identities*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

<sup>4</sup> For recent scholarship on Anglo-Italian musical exchanges see *Italian Musical Migration to London*, «Journal of Modern Italian Studies», Special Issue, xxvi/1, 2021; *London Voices 1820-1840. Vocal Performers, Practices, Histories*, ed. by Roger Parker and Susan Rutherford, Chicago, The University of Chicago Press, 2019. Also, KATHERINE HAMBRIDGE, JONATHAN HICKS, *The Melodramatic Moment*, in *The Melodramatic Moment. Music and Theatrical Culture, 1790-1820*, ed. by Katherine Hambridge, Jonathan Hicks, Chicago, Chicago University Press, 2018, pp. 1-24: 14-17. On the consequences of Brexit for the musical world see SIMON RATTLE, *Brexit has not had any upside in the arts*, «Financial Times», 4 April 2021. For an assessment of legal and economic consequences see *Impact of Brexit on UK musicians performing in the EU*, UK Parliament, House of Lords Library, 22 January 2021 (<https://lordslibrary.parliament.uk/impact-of-brexit-on-uk-musicians-performing-in-the-eu/>, accessed 18 May 2021).

Not much has been written about the author of Bellini's opera *I Puritani*; and what there is usually points to weaknesses in the libretto as well as to the author's more general poetic limitations.<sup>5</sup> Not infrequently, such judgement is worded in absolute aesthetic terms, taking a rather ahistorical perspective on the libretto of *I Puritani*, and overlooking the specific circumstances from which it emerged and the author's own impact on the success of Bellini's last opera. Even more sympathetic accounts of Pepoli's contribution to music and opera often ignore basic facts of his life, including his long experience as a music critic. These accounts usually disregard easily available documents relating to his political and his literary career, especially during his early years. For instance, not even the frequent references to Pepoli in Mazzini's correspondence have found their way into musical scholarship. These and many other documents provide us with insights into his life and they also help explain the international success of *I Puritani*.<sup>6</sup> Emphasising cultural and political exchanges between Italy and Britain, the following article seeks to shed light on Carlo Pepoli's experience of revolution and exile, as well as on his encounter with European Romanticism and Risorgimento politics.<sup>7</sup> The article argues that Pepoli's political and literary experiences combined in an

<sup>5</sup> For a summary of the criticism directed at Pepoli and a detailed record of the related correspondence between composer and poet see FABRIZIO DELLA SETA, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, a cura di Fabrizio Della Seta, vol. 1, Milano, Ricordi, 2013 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», 10), pp. XI-XLIII, XIX. See also ID., *'I Puritani' di Carlo Pepoli e Vincenzo Bellini. Il libretto e il dramma musicale*, «Atti e memorie dell'Arcadia», III, 2014, pp. 341-359. The introduction provides an excellent and up-to-date account of the opera's emergence, including an un-prejudiced account of Pepoli's role (see for instance p. XX). This article does not aim for a critical discussion of Bellini scholarship, but concentrates on recent work that has looked at Pepoli's role. My own interest in Pepoli goes back to his role as mayor of Bologna: AXEL KÖRNER, *Politics of Culture in Liberal Italy. From Unification to Fascism*, New York, Routledge, 2009; for help in locating sources on Pepoli I am grateful to Maurizio Isabella, Elsa Körner and Valeria Lucentini.

<sup>6</sup> For instance, Mary Ann Smart dedicates most of a chapter to Pepoli but claims that «documentation of [Pepoli's] political sympathies begins only once he arrived in London in 1837». See MARY ANN SMART, *Waiting for Verdi. Opera and Political Opinion in Nineteenth-Century Italy, 1815-1848*, Chicago, Chicago University Press, 2018, p. 209. Contrary to this claim, there is rich material on the leading role he played in the Papal States during the revolutions of 1830-1831 (and before), providing an important context for analysing connections between his political ideas and aesthetic concepts. See in particular, *L'Archivio dei Governi Provvisori di Bologna e delle Provincie Unite del 1831. Studi e Testi*, a cura di Lajos Pásztor e Pietro Pirri, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1956. For unpublished material see *Sunto di memorie, Noterelle biografiche C. Carlo Pepoli*, Forlì, Biblioteca Comunale "Aurelio Saffi", Collezione Piancastelli, Autografi XIX sec., busta 151, Carlo Pepoli. For an overview of Pepoli's political career and available sources see AXEL KÖRNER, *Carlo Pepoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015, vol. LXXXII, pp. 261-266. For a critical discussion of Smart see SUZANNE STEWART-STEINBERG, *Verdi Studies in the World of Posteritque*, «Studi verdiani», XXIX, 2020, pp. 167-176.

<sup>7</sup> On the role of exile in Risorgimento politics see ISABELLA, *Risorgimento in Exile* cit.; AGOSTINO BISTARELLI, *Gli esuli del Risorgimento*, Bologna, il Mulino, 2011. For the historiographical debate of the issue see FRANCESCA SOFIA, *Esilio e Risorgimento*, «Contemporanea», XIV/3, 2011, pp. 557-564. Fundamental to the discussion of Romanticism as an aspect of Risorgimento politics was ALBERTO MARIO BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, as well as various contributions in *Storia d'Italia. Annali*, vol. 22, *Il Risorgimento*, a cura di Alberto Mario Banti, Paul Ginsborg, Torino, Einaudi, 2007. For a critical debate of Banti's approach see AXEL KÖRNER, LUCY RIALI, *The New History of Risorgimento Nationalism*, «Nations and Nationalism», XV/3, July 2009, pp. 396-401; GABRIELE B. CLEMENS, *Geschichte des Risorgimento. Italiens Weg in die Moderne (1770-1870)*, Wien, Köln, Böhlau, 2021, pp. 8, 117-158. On the

unique way encompassing both local and transnational dimensions. Unfortunately, this experience left few traces in later conceptions of Italy's political and operatic past, which are too often based on narrow teleological ideas of historical time.

Count Carlo Pepoli was born on 22 July 1796 in Bologna, then the capital of the Papal Legations and part of the Papal States. A few weeks earlier, French troops had occupied the city, pushing a centuries-old state into the turmoil of the French Revolution and the Napoleonic Wars. Pepoli's many Christian names – Maria Antonio Amos Nicolò Gasparre – are an indication of his patrician background as one of Bologna's most prestigious families, who owned further property in the province of Ferrara, also in the Papal States.<sup>8</sup> The Pepoli had a confirmed presence in Bologna since the early fourteenth century, when Carlo's ancestor Taddeo Pepoli held Bologna's *signoria*. Taddeo also built the family's city palace in Via Castiglione, today among Bologna's most impressive architectural monuments and home of the Museo della Storia di Bologna. Carlo was the only son of Count Ricciardo Pepoli, also known as Rizzardo, and of Cecilia Cavalca (Cavalla). He had two older sisters: Anna Sampieri Bugami, born in 1783 and known as Nina, a distinguished writer, and Teresa Mariotti di Fano, born in 1794. Despite the family's prestige, Carlo grew up under the financial constraints of a family that struggled to maintain its aristocratic life-style in a rapidly changing world. In literature and official documents Carlo is sometimes mistaken for a distant relative of the same family, the Marquis Gioacchino Napoleone Pepoli, also from Bologna, a direct cousin of the later Emperor Napoleon III and husband of Princess Friederika von Hohenzollern-Sigmaringen, the Catholic-Swabian branch of the Hohenzollern dynasty from South-Western Germany. Pictures presenting Carlo Pepoli in younger years confirm the widely held view that he was a handsome man – an important element of his career as a European exile.<sup>9</sup>

### 1. *Classical legacies*

Early in his life Carlo developed a passion for ancient history and classical literature, music and the arts. For several generations, opera had played an important role in the different branches of the family and several of their palaces included small private theatres. Educated at home, Pepoli was taught literature by padre Romualdo Cartusiani and classics (*antiquaria*) by *abbé* Filippo Schiassi. Subsequently, he studied Greek and Hebrew under Giuseppe Gaspare Mezzofanti, a future Cardinal and director of the Vatican library, mathematics under

---

philosophical foundations of the transnational flow of ideas in Risorgimento Italy see ALESSANDRO DE ARCANGELIS, *Towards a new philosophy of history. European Vichianism and Neapolitan Hegelianism (1804-48)*, «Journal of Modern Italian Studies», XXIV/2, 2019, pp. 226-243.

<sup>8</sup> Some sources give 1801 as his date of birth, others, including records of the Italian parliament, give 1802. Guglielmo Pepe refers to him as Cesare Pepoli: see GUGLIELMO PEPE, *Memoirs. Comprising the Principal Military and Political Events of Modern Italy*, vol. III, London, Bentley, 1846, p. 345.

<sup>9</sup> For a collection of images see *Facies*, in Biblioteca comunale dell'Archiginnasio. Biblioteca digitale: [http://badigit.comune.bologna.it/facies\\_new/vista\\_generale.aspx?IDSogg=4073&Oggetto=pe&n=Carlo%20Pepoli&q=](http://badigit.comune.bologna.it/facies_new/vista_generale.aspx?IDSogg=4073&Oggetto=pe&n=Carlo%20Pepoli&q=) (last accessed 18 May 2021). For contemporary comments see *Jane Welsh Carlyle to her mother-in-law, 23 December 1835*, in *Letters and Memorials of Jane Welsh Carlyle, Prepared for publication by Thomas Carlyle*, ed. by Anthony Froude, vol. I, London, Longmans, 1883, p. 50.

Giambattista Magistrini, and botany under Antonio Bertoloni, all three famous professors at Bologna's Alma Mater. Having concluded his studies, he was nominated to the position of *dottore collegiato* at Bologna's Faculty of Philosophy and Philology. He also worked for the Accademia di Belle Arti of his home city and for the municipal administration, covering positions as municipal magistrate and in the administration of prisons.

An important framework of Pepoli's poetic and cultural activities was Bologna's strictly aristocratic Società del Casino, which was linked to the socially more inclusive Accademia Felsinea. Throughout the 1820s he regularly read his poetry at the Accademia and soon became its vice-president. In 1827 he published a first volume of poems, written in the classical style of Dante, Petrarch and Tasso, before adopting a more modern romantic style. Between 1827 and 1828 he published at least eight small volumes of poems, some of them collected in larger bounded copies, which he distributed among friends and foreign acquaintances, including the famous French historian Jules Michelet. Many of his poems were written to commemorate illustrious personalities such as the sculptor Canova, or personal friends and members of the local aristocracy. Over his lifetime he also wrote hundreds of epigraphs, celebrating and commemorating artists, composers and figures of public life, which he periodically published as *Centurie delle Iscrizioni*. Later generations of scholars, who dismissed Pepoli's qualities as a poet, usually ignore the role of this typically Italian genre of occasional poetry. At the time, however, the genre was held in high regard and discussed by respected international critics such as August Wilhelm Schlegel, Germaine de Staël's friend and travel companion.<sup>10</sup> In a review of her novel *Corinne ou l'Italie*, Schlegel comments on the specific aesthetic qualities of Italy's occasional poets and improvisers:

Dieses Talent wird in Italien, mitten im Verfall der Literatur, noch immer häufig gepflegt [...]. Wir hatten Gelegenheit, manche Proben davon zu hören, die durch Anmut des Ausdrucks, Fülle der Bilder und Leichtigkeit der Wendungen erfreulich waren, ja durch unglaubliche Meisterschaft in den schwierigsten Silbenmaßen und durch schnelle Empfindsamkeit in Erstaunen setzen.<sup>11</sup>

Schlegel precisely describes the social and cultural context from which this poetry emerged, and the aesthetic qualities it stands for.<sup>12</sup> Its public declamation formed part of specific structures of sociability that were characteristic also of music making around the turn of the

<sup>10</sup> ANGELICA GODDEN, *Madame de Staël. The Dangerous Exile*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 146. On de Staël's impact in Germany see JULIA SCHMIDT-FUNKE, *Mme de Staël und der 'Correspondent de l'Europe'. Staël-Rezeption und europäischer Kulturtransfer bei Karl August Böttiger*, in *Germaine de Staël und ihr erstes deutsches Publikum. Literaturpolitik und Kulturtransfer um 1800*, hrsg. von Gerhard R. Kaiser, Olaf Müller, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2008, pp. 241-260.

<sup>11</sup> AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Corinne ou l'Italie par Madame de Staël-Holstein (1808)*, in *Kritische Schriften*, hrsg. von Emil Staiger, Zürich, Stuttgart, Artemis, 1962, pp. 326-341: 327.

<sup>12</sup> For Schlegel, Italy's classical tradition represented by poets like Pepoli, also served as a means against the excesses of romanticism that he recognised behind developments such as the French-style melodrama. See KATHERINE HAMBRIDGE, JONATHAN HICKS, *The Melodramatic Moment* cit., pp. 1-24, 9.

century, which recently has attracted the attention of new scholarly debate.<sup>13</sup> Pepoli's work is to be seen in this same context.

As a young man, Pepoli started struggling with the Papal censors of his hometown. For instance, in a volume he published in 1828, the censors deleted a long section of the *Canto Secondo* in which he referred to the Greek insurrection against the Ottomans, understood at the time as a potential reference to the Italian uprisings of 1821.<sup>14</sup> Dedicated to Leopardi, Pepoli wrote the poem in commemoration of Livia Strocchi, the recently deceased daughter of the highly distinguished classicist and poet Dionigi Strocchi, underlining once more the social context from which this kind of poetry emerged. Some copies of the volume, which Pepoli distributed among his acquaintances, included an insert, written in the author's own hand, adding the lines that the censors had lifted from the printed version.<sup>15</sup>

Pepoli's relationship with Leopardi dates back to the summer of 1825, when they first met in Milan and soon became close friends, at a time when Leopardi maintained only very few social relations beyond the close circuit of his family. Leopardi also formed an affectionate relationship with Pepoli's sister Anna, mentioned above. A letter to Pepoli from October 1826 includes details of a *curriculum vitae*, which is considered an important source for the poet's early life and underlines the importance of Pepoli's network for the history of literature.<sup>16</sup> On Easter Monday, March 1826, Bologna's Accademia di Belle Arti invited Leopardi to read one of his *Canti*, dedicated to Pepoli (*Canti*, XIX, Al conte Carlo Pepoli). Bearing only indirect references to his relationship with Pepoli, the cantus questions the purpose of life, presenting his audiences with a depressing critique of modernity, which resonates with themes discussed at length in Leopardi's famous *Zibaldone*.<sup>17</sup> Pepoli's poem in memory of Livia Strocchi, which exists in several versions, was written in reply to this Cantus. Correspondence between Leopardi and Pepoli bears witness to their intimate friendship and mutual appreciation, although letters directed to other acquaintances suggest that Leopardi was

<sup>13</sup> See in particular W. DEAN SUTCLIFFE, *Instrumental Music in an Age of Sociability. Haydn, Mozart and Friends*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020. Also, MARK FERRAGUTO, *Beethoven 1806*, Oxford, Oxford University Press, 2019 (AMS Studies in Music); HANS JOACHIM HINRICHSEN, *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel, Bärenreiter und Berlin, Metzler, 2019, pp. 44-50.

<sup>14</sup> For a perspective that connects the Italian events of 1821 to their wider transnational context see JENS SPÄTH, *Revolution in Europa 1820-23. Verfassung und Verfassungskultur in den Königreichen Spanien, beider Sizilien und Sardinien-Piemont*, Köln, SH, 2012; ID., *Turning Constitutional History Upside Down: The 1820s Revolutions in the Mediterranean*, in *Remapping Centre and Periphery: Asymmetrical Encounters in European and Global Context*, ed. by Tessa Hauswedell, Axel Körner and Ulrich Tiedau, London, UCL Press, 2019, pp. 111-134.

<sup>15</sup> See CARLO PEPOLI, *L'Eremo. Versi di C.P. in morte de Livia Strocchi*, Bologna, Tipografia di Emidio Dall'Olmo, 1828 [British Library, 11436.e.1 (5)]. On the different versions of this poem see SANDRA SACCONI, *Carlo Pepoli e Giacomo Leopardi: Un rapporto sotto il segno dell'ozio*, in *Leopardi e Bologna. Atti del Convegno di studi per il secondo centenario leopardiano (Bologna, 18-19 maggio 1998)*, a cura di Marco Antonio Bassocchi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 247-257.

<sup>16</sup> Leopardi a Pepoli, ottobre 1826, in GIACOMO LEOPARDI, *Lettere*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 2006, p. 706.

<sup>17</sup> FERNANDO BANDINI, *Al Conte Carlo Pepoli*, in *Leopardi e Bologna* cit., pp. 221-231.

not too impressed by Pepoli's art.<sup>18</sup> The two poets had many friends in common, including the influential liberal writer and literary scholar Pietro Giordani, another early exponent of liberal ideas in the Papal States. In later years Pepoli and his sister distanced themselves from Leopardi: the awesome cultural and political pessimism overshadowing the poet's earlier expressions of patriotism was irreconcilable with their own belief in the future of mankind.<sup>19</sup>

## 2. *The Revolution of 1831 in the Papal States*

As a liberal idealist within the circles of Bologna's aristocracy, Pepoli became an outspoken supporter of constitutional government in the Papal States and a central figure of the 1831 revolution in the Legations. There are few or no signs that his role in these uprisings was connected to larger ideas of Italian unification that went beyond the confines of the Papal Legations within the Papal States. Pepoli's correspondence in the Archivio Segreto Vaticano constitutes a major though largely unexplored source for research on the 1831 Revolution in the Papal States. On 4 February 1831 the *prolegato* of Bologna, mons. Niccola Paracciani Clarelli, nominated eight local dignitaries, including Pepoli, to form a *Commissione provvisoria* with the aim of assisting the Papal government in keeping the mounting civic and political unrest in the province under control. When the following day the *prolegato* fled Bologna, the *Commissione* reconstituted itself as *Governo Provvisorio*, ruling the Legations from 5 February to 3 March. On 8 February, as a member of the provisional government, Pepoli signed the declaration abolishing papal rule («potere temporale dei papi») in the province.<sup>20</sup> Pepoli first served as the government's delegate in Fano (Marche) and then led the government's *Comitato militare*, holding the rank of Colonnello.<sup>21</sup> His position was considered crucial in coordinating the government's military operations and securing supplies and weapons for the army. In official correspondence his unit was referred to as the *Vanguardia*.<sup>22</sup> The troops under Pepoli's command included the brothers Napoléon-Louis and Louis-Napoléon Bonaparte, the later emperor Napoléon III, both nephews of Napoléon I.

Beyond his role as a military leader, Pepoli played an active part in transforming the different provinces that had seceded from the Papal States into the *Provincie Unite Italiane*.<sup>23</sup> The new state's assembly met in Bologna, nominated a council of ministers and proclaimed a provisional *Statuto costituzionale*, which was based on the separation of powers. Under the command of General Giuseppe Sercognani, Pepoli's troops advanced south to Otricoli in Umbria, 44 miles from Rome. Contrary to the view of the parliamentary assembly and

<sup>18</sup> Giacomo Leopardi a Paolina Leopardi, 24 marzo 1828, in GIACOMO LEOPARDI, *Lettere* cit., p. 810.

<sup>19</sup> For a recent musical contextualisation of Leopardi's pessimism see EMANUELE SENICI, *Music in the Present Tense. Rossini's Italian Operas in Their Time*, Chicago, The University of Chicago Press, 2019, pp. 269-273.

<sup>20</sup> *Decreto sulla cessazione del Dominio Temporale del Pontefice*, in *L'Archivio dei Governi Provvisori di Bologna e delle Provincie Unite del 1831* cit., p. 63.

<sup>21</sup> *Notificazione sul Comando militare*, Bologna, 6 febbraio 1831 (*ivi*, p. 59).

<sup>22</sup> LAJOS PÁSZTOR, PIETRO PIRRI, *Introduzione* (*ivi*, pp. XI-LXXX).

<sup>23</sup> Carlo Pepoli a Vicini, 16 febbraio 1831 (*ivi*, pp. 266).

General Sercognani himself, during the campaign Pepoli and the other members of the *Commando militare* remained opposed to the idea of conquering the capital, located outside the borders of the former Legations and therefore considered a foreign territory. They considered any such operations a threat to the success of the political transformation taking place at home. On 15 March Pepoli was made *prefetto* of Pesaro and Urbino, two key locations in the new State.

Then the course of events suddenly turned. On 21 March 1831 Austrian troops occupied Bologna and the Romagna, and reinstated the Pope. After several days of resistance, the provisional government and the military command moved towards Ancona, where they agreed to capitulate on the promise of a Papal amnesty. Together with ninety-eight government officials, including General Carlo Zucchi, Count Terenzio Mamiani della Rovere, and Antonio Zanolini, Pepoli embarked on the ship “Isotta” to go into exile. Against the terms of the capitulation agreement, the ship was captured by Austrian troops. Considered insurgents, they were made prisoners of war and deported across the border to the Austrian kingdom of Lombardy-Venetia. Held first at the Fortress of S. Andrea in the Venetian lagoon, and then at the prison of S. Severo, they endured the harsh conditions of Austrian military internment. In captivity, Pepoli caught a severe eye infection, which for many years would affect his ability to read.<sup>24</sup> Attracting the attention of the diplomatic corps in Rome, the British and Prussian ministers made presentations to the Papal government that they considered the situation of the prisoners a violation of international law. After several more months, and a long journey at sea, the surviving members of the group were exiled to Toulon.

Arriving on French shores, Pepoli continued his journey to Marseille, where Mazzini had recently set up *La Giovine Italia*. Pepoli collaborated briefly with the group’s periodical «Tribuno», aimed at involving the popular classes in the movement for Italian unification.<sup>25</sup> Moving on to Paris, he was invited to join the salon of Princess Cristina Trivulzio di Belgiojoso, who had taken part in the Italian commotions of 1831. Like Pepoli a citizen of the Papal states, though by marriage, her salon was frequented at the time by a distinguished circle of European literary figures, including Fryderyk Chopin, Dumas *père*, Heinrich Heine, Victor Hugo, Alexander von Humboldt and George Sand. Among the many Italian exiles forming part of Belgiojoso’s salon were Giuseppe Ferrari, Terenzio Mamiani, Guglielmo Pepe, Alessandro Poerio, and Niccolò Tommaseo. It was here that Pepoli first met Vincenzo Gioberti, who later referred to him in his *Del primato morale e civile degli Italiani* as «uno dei più cari e onorandi a chiunque ama le gentili lettere nobilitate dalla bontà dell’animo e dal decoro della vita».<sup>26</sup> Their mutual sympathy was in line with their shared political views.<sup>27</sup> Vincenzo

<sup>24</sup> The medical condition also affected his work on the libretto for Bellini: DELLA SETA, *Introduzione* cit., p. XVI. Still in the mid-1840s Mazzini enquired about his eye infection. See Mazzini to Giuseppe Lamberti, 7 and 8 May 1844, in GIUSEPPE MAZZINI, *Edizione nazionale. Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini*, a cura di Mario Menghini, vol. XXVI, Imola, Galeati, 1906-43, pp. 175-180: 179.

<sup>25</sup> FRANCO DELLA PERUTA, *Mazzini e i rivoluzionari italiani. Il “partito d’azione” 1830-1845*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 69, 120.

<sup>26</sup> VINCENZO GIOBERTI, *Del primato morale e civile degli Italiani*, Bruxelles, Melines, Cans, 1843, vol. II, p. 528.

<sup>27</sup> The souring relationship raises questions over the idea that Pepoli stood for «a hot-headed patriotism», as Smart argues in *Waiting for Verdi* cit., p. 128. Up until then, Pepoli’s political role did not go beyond fighting

Bellini joined the circle of the princess at about the same time and it is likely that it was there that Pepoli and the composer first met. In Paris Pepoli also met General Lafayette, widely admired among the European exiles as a champion of political liberty. During a short period in Geneva, in 1833, Pepoli made contacts with Jean-Charles-Léonard Simon de Sismondi and with Pellegrino Rossi, and again met Mazzini, whom he introduced to the Neapolitan nobleman and publicist Giuseppe Ricciardi.<sup>28</sup> In Geneva Pepoli published a volume of short essays and another volume of his poems, extracts of which he later reused in his libretto for Bellini's opera *I Puritani*.<sup>29</sup>

### 3. Pepoli's exile

In 1835, Pepoli moved to London, where he was already known as the poet of the libretto for Vincenzo Bellini's *I Puritani*.<sup>30</sup> That same year the opera of the recently deceased composer had been a great triumph at the King's Theatre and subsequently the work remained in the local repertoire. Before looking at Pepoli's role as librettist more closely, it is useful to consider further details of his political ideas and his social life as an exile. In London Pepoli started writing for the Paris based literary journal «L'Esule», which counted Giuseppe Mazzini and Aurelio Saffi among its collaborators, although it was not necessarily read as a particularly radical publication. At that time Mazzini still regularly attended receptions given at Pepoli's London home.<sup>31</sup> In recognition of his classical education Pepoli became a corresponding member of the Society of Antiquaries, a sign of great distinction for an exile.<sup>32</sup> One of Pepoli's first acquaintances in London was another poet, the Dante scholar and exiled patriot from Abruzzo, Gabriele Rossetti, who was then teaching at King's College London. Pepoli also became an intimate friend of the influential Scottish writers Thomas and Jane Welsh Carlyle.<sup>33</sup> During those years, alongside his historical writings, Thomas Carlyle produced a number of significant studies on European Romanticism, including commentaries on

---

for a constitutional regime in the Papal States. Political commotion elsewhere in the peninsula he regarded as an issue of 'foreign politics'. It is precisely this reason that he considered his incarceration in Venice a violation of international law.

<sup>28</sup> ANGELA RUSSO, 'Nel desiderio delle tue care nuove'. *Scritture private e relazioni di genere nell'Ottocento risorgimentale*, Milano, Franco Angeli, 2006, p. 35.

<sup>29</sup> DELLA SETA, *Introduzione* cit., p. xx.

<sup>30</sup> On Bellini's London reception see DANIELA MACCHIONE, *Dal Pirata ai Puritani: la ricezione critica di Bellini a Londra*, «Bollettino di studi belliniani», 1, 2015, pp. 47-65. The same volume includes a  *rassegna stampa* of the first London production of *I Puritani*. Pepoli is praised in several of the reviews: see «The Morning Post», 22 May 1835, and «The Spectator», 23 May 1835.

<sup>31</sup> See Mazzini's reports on invitations hosted by the Pepoli's: Mazzini to his mother, 11 November 1837, in MAZZINI, *Edizione nazionale* cit., vol. xiv, pp. 143-148, 147; Mazzini to his mother, 28 May 1840, *ivi*, vol. xix, pp. 138-144, 140; Mazzini to Luigi Amedeo Melegari, 2 October 1840, *ivi*, pp. 293-297, 293.

<sup>32</sup> For a historical overview of the organisation see <https://www.sal.org.uk/about-us/who-we-are/our-history/> (last accessed 31 May 2021).

<sup>33</sup> Jane Welsh to Thomas Carlyle, 26 October 1835, in *Letters and Memorials of Jane Welsh Carlyle* cit., vol. 1, p. 41.

authors like Schlegel and de Staël.<sup>34</sup> Pepoli taught Mrs Carlyle Italian, and in return she helped him to place his first English language publications with a publisher.<sup>35</sup> At the time when Thomas was finishing his three-volume history of the French Revolution, the Carlyles hosted many Italian and European exiles, again including Mazzini, although they both were critical of his political ideas. At the Carlyles, Pepoli made the acquaintance of the scientist Erasmus Alvey Darwin, brother of Charles Darwin, whose theories would profoundly mark the new disciplines at Bologna's University after Unification, at a time when Pepoli was closely involved in the reorganisation of the institution's academic curriculum. Another of Pepoli's friends in London was the French Republican Godefroi Cavaignac, brother of the General Louis-Eugène Cavaignac, later Prime Minister of the French Second Republic.

In 1839 Pepoli married the wealthy Elizabeth Fergus from Kirkcaldy in Scotland, a life-long friend of Jane Welsh Carlyle, who herself had family in Italy.<sup>36</sup> The relationship provoked surprise among their friends, with Thomas Carlyle describing the bride as «elderly, moneyed, and fallen in love with the romantic in distress».<sup>37</sup> Equipped with a good education and a writer in her own right, Fergus's works include an Italian translation of the *Physical Geography* by the Scottish scientist Mary Somerville.<sup>38</sup> Her brother John Fergus was a Member of Parliament for Kirkcaldy and Fife. Pepoli and Fergus settled in a house named Felsina Cottage, a reference to Bologna's Etruscan origins, at 11 St. George's Terrace, in Kensington. At the time, it became increasingly obvious that Pepoli distanced himself from the more radical members of the London community of exiles and sought solutions to Italy's national question that looked beyond Mazzini's democratic republicanism.<sup>39</sup> Pepoli even stopped at

<sup>34</sup> See THOMAS CARLYLE, *Critical and Miscellaneous Essays: Collected and Republished*, vol. II, London, Chapman and Hall, 1872.

<sup>35</sup> Carlo Pepoli to Jane Welsh Carlyle, s.d. (1835?), in *British Library, Correspondence of Leigh Hunt, 1807-1859: Add MS 38109*, 149.

<sup>36</sup> Two recent books have made reference to the diary of Elizabeth Fergus Pepoli at the Biblioteca Universitaria in Bologna: *Giacomo Leopardi e Bologna. Libri immagini documenti*, a cura di Cristina Bersani, Valeria Roncuzzi Roversi Monaco, Bologna, Pàtron, 2001, p. 336; and SMART, *Waiting for Verdi* cit., p. 209.

<sup>37</sup> *Letters and Memorials of Jane Welsh Carlyle*, vol. 1, p. 20 (inserted by Thomas Carlyle). For further correspondence giving inside in the relationship see JANE WELSH CARLYLE, *Letters to her family, 1839-1863*, ed. by Leonard Huxley, London, Murray, 1924. Also, *The Carlyle Letters Online* (CLO), ed. by Brent E. Kinsler, <https://carlyleletters.dukeupress.edu/home> (last accessed 3 June 2021). See also CHARLES RICHARD SANDERS, *Some Lost and Unpublished Carlyle-Browning Correspondence*, «The Journal of English and Germanic Philology», LXII/2, 1963, pp. 323-335: 323; MARGARET C. W. WICKS, *The Italian Exiles in London, 1816-1848*, Manchester, Manchester University Press, 1937, p. 177.

<sup>38</sup> MARIA SOMERVILLE, *Geografia fisica*, trad. di Elisabetta Pepoli, Firenze, Barbèra, 1861<sup>2</sup>.

<sup>39</sup> Earlier, Mazzini had praised Pepoli for financially supporting Italian exiles: Mazzini to Giuseppe Giglioli, 6 February 1839, in MAZZINI, *Edizione nazionale* cit., vol. xv, pp. 365-367: 365; Mazzini to Fortunato Prandi, s.d. [but 1840], *ivi*, app. vol. II, pp. 200-201. From the early 1840s relations seem to have turned sour and in 1844 Mazzini complained about Pepoli: «peggio che nullo, occupato di sé e de' suoi comforts esclusivamente, e che non dà né darebbe un scellino, o un quarto d'ora di tempo al paese: pare impossibile.» See Mazzini to Nicola Fabrizi, 15 February 1844, *ivi*, pp. 63-68, 66. Differences in financial background frequently created divisions within the London exile communities: HELÉNA TÓTH, *An Exiled Generation. German and Hungarian Refugees of Revolution, 1848-1871*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 199. On the different political milieus among the exiles see MARCELLA PELLEGRINO SUTTCLIFFE, *Victorian Radicals*

tending charity events at Mazzini's school in London, despite the fact that Mazzini understood his educational efforts not as 'a political, but a national' project.<sup>40</sup> Pepoli's political socialisation in London shows that not all exiles shared Mazzini's radical and republican ideas, and that supporters of more moderate liberal positions were able to form their own independent networks.<sup>41</sup>

Pepoli initially taught private courses on Italian history, art and music in Brighton and London. His lectures on the history of music at the Marylebone Literary and Scientific Institution were advertised and praised in the widely read «The Musical World», a clear sign of his recognition in this field.<sup>42</sup> In March 1838 he was appointed to the chair of Italian at University College London, where he taught three weekly lectures on Italian literature.<sup>43</sup> Succeeding the famous Antonio Panizzi, who had become curator of books at the British Museum, his application for the chair was supported by numerous influential referees, including the philosopher and political economist John Stuart Mill, himself a former student of UCL, whose father James had been among the founders of the institution. In his reference, Mill referred to advice sought from Giuseppe Mazzini, who expressed himself highly complementary about Pepoli's talent, despite the political differences that had started to emerge between the two exiles.<sup>44</sup> At a time when Mill's *Principles of Political Economy* were still on the Papal Index, London's recently founded University maintained close connections to many European exiles. Created by a circle of radical thinkers around the utilitarian philosopher Jeremy Bentham, the 'godless place on Gower Street', as the University was widely known, offered a home to religious minorities and dissenters, who were barred from taking degrees at the Anglican institutions of Cambridge and Oxford. Mazzini, Panizzi, and later also Quirico Filopanti, who was to become *segretario generale* of the Roman Republic of 1849, all lived in close proximity of University College, where many of them taught.<sup>45</sup> Pepoli

---

and *Italian Democrats*, Woodbridge, Boydell, 2014. On Pepoli hosting meetings of exiles see EMILIA MORELLI, *L'Inghilterra di Mazzini*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1965, p. 50.

<sup>40</sup> Mazzini to Contessa Elisabetta Pepoli, 31 October 1845, in MAZZINI, *Edizione nazionale* cit., app. vol. III, pp. 57-59.

<sup>41</sup> For a wider spectrum of transnational exchanges informing the political ideas of the Risorgimento see MAURIZIO ISABELLA, *Nationality before Liberty? Risorgimento Political Thought in Transnational Context*, «Journal of Modern Italian Studies», XVII/5, 2012, pp. 507-515; AXEL KÖRNER, *America in Italy. The United States in the Political Thought and Imagination of the Italian Risorgimento, 1763-1865*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2017, pp. 78-113.

<sup>42</sup> See «The Musical World. A Weekly Record of Musical Science, Literature, and Intelligence» Vol. CXIX (New Series XXV) 21 June 1838, p. 137. For Pepoli's growing influence in London see also Mazzini to Giuseppe Giglioli, 8 November 1838, in MAZZINI, *Edizione nazionale* cit., vol. XV, pp. 248-251: 250.

<sup>43</sup> University College London, College Correspondence 4334, 28 July 1838.

<sup>44</sup> Mazzini remained interested in Pepoli's appointment and wrote about it to Filippo Ugoni in Zurich: see Mazzini to Filippo Ugoni, 27 April 1838, in MAZZINI, *Edizione nazionale* cit., app. vol. I, pp. 119-125: 124.

<sup>45</sup> HUGH HALE BELLOT, *University College London 1826-1926*, London, University of London Press, 1929, p. 121. On Filopanti see *Un democratico del Risorgimento: Quirico Filopanti*, a cura di Alberto Preti, Bologna, Il Mulino, 1997. Teaching for UCL was not lucrative at the time, with Mazzini complaining to his mother about the lack of a public education sector in Britain and giving Pepoli as example: Mazzini to his mother, 1 October 1838, in MAZZINI, *Edizione nazionale* cit., vol. XV, pp. 195-202, 199.

held his academic position until 1846 and was succeeded, on his own recommendation, by another prominent exile of the 1831 revolutions, Antonio Gallenga.<sup>46</sup> Appointed mainly on the basis of his literary reputation, many of Pepoli's poems were published during his years in London, at a time when he enjoyed the worldwide fortunes of his most successful theatrical work, the libretto for Bellini's *I Puritani*.

In 1847, shortly after the election of a new pope, and an amnesty for political prisoners and exiles from the Papal States, Pepoli and his wife returned to Bologna. After the proclamation of the constitution in the Papal States, he became a member of the *consiglio dei deputati* in Rome and was appointed as the new institution's vice-president. During Piedmont's war against the Austrian Kingdom of Lombardy-Venetia he served as *Commissario con poteri civili e militari* and Inspector General of the Papal States. Under the command of general Giovanni Durando, he briefly took part in the Venetian campaign of the *esercito pontificio*, before it was recalled by the pope. Replaced in his position by another former protagonist of the 1831 revolution, Filippo Canuti, in 1849 Pepoli was sent on a secret mission to London, where he used his former circle of political acquaintances to arrange a number of meetings with Lord Palmerston and other prominent figures of Her Majesty's government.<sup>47</sup> The aim of this mission was to secure British support for the Pope's constitutional regime, so as to prevent the republicans around Mazzini from taking power in Rome. Pepoli's intervention shows the widespread support, also internationally, for solutions to the Italian question that included the papacy and a federal order of the Italian states. These circumstances notwithstanding, Pepoli's efforts came too late. Ill advised by his cardinals, the Pope refused to reach out for a compromise with the liberal forces, resulting in the proclamation of the Roman Republic under Carlo Armellini, Mazzini and Saffi, which was then crushed by the French Second Republic.<sup>48</sup>

#### 4. Towards Unification

Pepoli returned to Italy after another decade of exile in London, shortly before the annexation of the Papal Legations by Piedmont in 1859. He joined the *Assemblea Costituente delle Romagne* and finally abandoned his federal convictions to agree to the peninsula's political unification under the House of Savoy. Having always opposed Mazzini's republican radicalism, he accepted the annexation of his Papal homeland as the only viable solution to the Italian question. In February 1860, in a rare piece of political anthropology, he described for his political friends in London the political and societal transformation taking place in Central Italy:

---

<sup>46</sup> University College London, College Correspondence, 1846-50, Galenga.

<sup>47</sup> Pepoli to Palmerston, 24 January 1849, University of Southampton, Hartley Library, Palmerston Papers: PP/GC/PE/50 Conte Carlo Pepoli. The letter is an impressive document showing Pepoli's opposition to the republican regime and his hope to restore the Pope's constitutional government as a mean to achieve a federal order in the peninsula.

<sup>48</sup> MAURIZIO ISABELLA, *Italian Exiles and British Politics before and after 1848*, in *Exiles from European Revolutions. Refugees in Mid-Victorian England*, ed. by Sabine Freitag, New York, Berghahn, 2003, pp. 59-87: 69.

Qui si diverte la gente in questi giorni carnevaleschi in modo straordinario tra la neve altissima caduta e crescente sotto un cielo cupo, mentre a stento sui carri vengono a centinaia li cannoni, li mortuari le palle e le bombe e le munizioni di ogni guisa per fortificare la città seguendo li piani del Generale Menabrea. [...] Io credeva che qua campagnoli sarebbero stati o indifferenti o forse avversi, perché intimoriti dal clero. – Ma che? – Partito io alle 5 del mattino, giunti alle 9 e trovai il paese come a festa, come ad una fiera. Tutto in moto. Appena giunto sulla piazza fui circondato dalla folla, e sempre delle nuove politiche drammattissime. La votazione fu numerosa [...], e senza la minima cosa non conveniente. [...] Io ricevetti le visite innumerevoli de' paesani che volevano discutere sulle contingenze politiche nostre, e tutti tutti aspettando drammosamente l'annessione delle Provincie a formare un Regno Italico forte. V'erano giovani, vecchi d'ogni classe ed alcuni ricchi molto. Poi rammentai il nome e la faccia di un vecchio, il quale discuteva di cose politiche prima e dopo della sua votazione... E chi era? Il sacrestano che da 45 anni ha questo ufficio. E bene, quando veggonsi li villani, e li chierici e li sacrestani discutere con senno e fare le votazioni venendo da 10 miglia lontani a tal fine nel cuore d'un severo inverno, bisogna dire veramente che la rivoluzione intellettuale è un fatto compiuto: e così essendo, non si possono più aver dubbi sulle conseguenze!<sup>49</sup>

Pepoli resumed his position as *professore di lettere e filosofia* at the University of Bologna and became an advisor for the provincial and municipal government. For the short period of Bologna's political transition, he also served as interim rector of the University.<sup>50</sup> Despite his declining health, he played an active part in the establishment of a national education system in the new Kingdom of Italy and in the restructuring of his old Alma Mater, which was directly inspired by his academic experiences in London. The University came to play a crucial part in positioning Bologna as one of the leading cultural and academic centres within the new nation state. In the first election to the Italian parliament, in 1860 (legislatura VII), Pepoli won the vote in the constituencies of Finale and Castel San Pietro, opting for Finale. In 1861, for the VIII legislatura, he was elected in Mirandola. On 30 November 1862 he was nominated to the Senate. Earlier in 1862, he had briefly returned to England to be with his ailing wife, who died three days after his arrival.<sup>51</sup> From 1862 to 1866 Pepoli served as mayor of Bologna, succeeded in this office by his distant relative, the Marquis Gioacchino Pepoli.<sup>52</sup> In the Senate he kept a low profile, mostly a consequence of his involvement in Bologna's local politics, but served as “Membro della Commissione per la verifica dei titoli

<sup>49</sup> Pepoli to Austen Henry Layard, 11 February 1860, in *British Library: Layard Papers, vol. CXXXVIII, Italian papers on Cavour* etc. Bequeathed by Lady Layard. BM Add.MS.39068, p. 76.

<sup>50</sup> *Università di Bologna, Serie dei rettori dello studio e dell'Università*: <https://www.unibo.it/annuari/annu0103/indice/p0s1a-1.htm> (last accessed 1 June 2021). Pepoli's revived academic reputation in Italy also drew attention in Britain: see «The Medical Times and Gazette», 19 November 1859, p. 509.

<sup>51</sup> Jane Welsh Carlyle to Mary Russell, 14 April 1862, in JANE WELSH CARLYLE, *New Letters and Memorials of Jane Welsh Carlyle*, annotated by Thomas Carlyle, ed. by Alexander Carlyle, vol. II, London, Lane, 1903, pp. 243-245.

<sup>52</sup> On the moderate nobility in local government in Bologna see KÖRNER, *Politics of Culture* cit., pp. 21-46.

dei nuovi senatori” (4 May 1872 - 3 October 1876). During those years he reprinted many of his earlier editions of verses and published a popular translation of St. Mathew’s Gospel into Bolognese dialect.<sup>53</sup>

### 5. *Political Thought between Federalist Ideals and National Unity*

Even as far back as the 1831 revolution, Pepoli had always spoken of Italy as «una sola famiglia: la sacra famiglia italiana».<sup>54</sup> He was committed to the idea that Italy should form some sort of political unity, although for him this should have taken the form of a federation based on the peninsula’s existing states. Pepoli’s political thought stands for the wide appeal of federalist concepts, that reached beyond the ideas of more famous federalists such as Vincenzo Gioberti, Alberto Mario or Carlo Cattaneo. Pepoli’s political project was informed by Italy’s different municipal and political traditions that for him made the essence of the Italian nation. As a member of the Legations’ revolutionary government in 1831, he considered any contacts with the other Italian states as ‘foreign’ relations, holding up the principle of non-intervention. His spatial framework for political action was the province of Bologna, rejecting the temptation of forcing its political regime upon the other Papal provinces. Only provinces which had freed themselves from Papal government were to join the political and military forces of the United Provinces. Despite his firm commitment to the idea of the nation’s resurgence, for there is little to suggest that Pepoli imagined the borders between Italy’s existing states to disappear. While in 1831 he signed the decree abolishing papal rule in Bologna, in 1848 he fought up to the last minute for a constitutional government under the Pope, understood as the only way to avoid the kind of republican centralism Mazzini and his followers were aiming for. His political vision for Italy remained the idea of constitutional government and civil liberties within a federal order. It was the events leading to the Second War of Independence that made him abandon his federalist convictions and accept the nation’s political unification under Piedmont.

Pepoli’s federalist convictions might easily be overlooked when one confronts them with his passionate belief in the Italian nation. His most explicit pronouncement in favour of Italy’s political resurgence we find in poems such as *La corona dei morti per l’Italia*, *Il fido bersagliere* and *Canzone di guerra*, all included in his 1837 collection of *Prose e poesie* and later republished in separate editions.

Già suonò la grand’ora di Guerra,  
Italiani, corriamo alle spade...  
Ognun d’un ferro s’armi

<sup>53</sup> CARLO PEPOLI, *Il Vangelo di S. Matteo, volgarizzato in dialetto bolognese dal Conte Carlo Pepoli*, London, Bonaparte, 1862.

<sup>54</sup> Pepoli to Vicini, 19 February 1831, in *L’Archivio dei Governi Provvisori di Bologna e delle Provincie Unite del 1831* cit., p. 270. ALESSANDRO GALANTE GARRONE refers to the same quote, questioning the idea that unitary political solutions played a decisive role in 1831: see his *L’albero della libertà. Dai Giacobini a Garibaldi*, Firenze, Le Monnier, 1987, p. 168.

L'Italia a liberar;  
All'armi, all'armi, all'armi,  
Morire o trionfar.<sup>55</sup>

The poem was many times reprinted and appeared in a special edition of his works shortly after his return to Italy. Pepoli's patriotic vision for his Bolognese homeland, and for Italy as a nation, however, was never intended to undermine his cosmopolitan ideals, quoted at the beginning of this article. During the military campaign of February 1831, he insisted that the liberation of the Papal Legations was indeed part of an international movement:

Viva li Bolognesi, Viva il suo Governo, Viva la libertà. Io vidi molti commossi allo spettacolo che presentavasi agli occhi nostri nella Marcia di giovani italiani, greci, belgi, che unitamente sotto vessillo cosmopolita della Libertà, correvano (non badando all'agiatezza abbandonata della casa loro e della loro vita) anelanti di combattere colle strade faticose, colle tempeste del cielo che loro piombavano addosso tra molta pioggia, e cogli uomini che, schiavi dell'oro, sono nemici della Libertà!<sup>56</sup>

It was this vision of liberal internationalism that informed the ideas outlined in his inaugural lecture in London, when he spoke of the «fraternizing spirit of the age, which tends to unite the whole world into one family, of which the several nations shall be individuals.»<sup>57</sup> He was convinced that the future would unite these different nations: «Every railway that is established, every additional coach, all in the present day tends to increase the communication between nations; everything shows the desire for fraternization; and for the accomplishment of this object the various languages are a powerful means.»<sup>58</sup> Here Pepoli's words resemble the belief in the connection between economic and civic progress associated with the writings of exiles such as Giuseppe Pecchio and Antonio Galenga, but also with Mazzini's cosmopolitanism of nations.<sup>59</sup> These connections notwithstanding, Pepoli's political programme shows that there existed forms of cosmopolitan nationalism among Italian exiles that shared little ground with the radical programme of Mazzini's Young Italy.

Only subsequent to the failed project of constitutional government in the Papal States, in 1848, and after the collapse of his hopes for a federal league of Italian states, Pepoli came to accept the Piedmontese approach to Italian unification under the House of Savoy. Previous tensions between different strands of moderate liberalism were mostly resolved. After his return to Italy, in 1859, Pepoli associated himself with the forces of the *Destra Storica* around

<sup>55</sup> CARLO PEPOLI, *Canzone di guerra*, in *Prose e poesie di Carlo Pepoli*, vol. 1, Bologna, Zanichelli, 1880, p. 154.

<sup>56</sup> Carlo Pepoli al Governo Provvisorio di Bologna, 23 febbraio 1831, in *L'Archivio dei Governi Provvisori di Bologna e delle Provincie Unite del 1831* cit., pp. 276-279.

<sup>57</sup> PEPOLI, *On the language and literature of Italy* cit., p. 7. On the notion of 'liberal international' see note n. 2.

<sup>58</sup> PEPOLI, *On the language and literature of Italy* cit., p. 8.

<sup>59</sup> See *A Cosmopolitanism of Nations: Giuseppe Mazzini's Writings on Democracy, Nation Building and International Relations*, ed. by Stefano Recchia and Nadia Urbinati, Princeton, Princeton University Press, 2009.

Count Camillo Cavour and their local leader in Bologna, Marco Minghetti.<sup>60</sup> His principal opponents in politics were no longer radical republicans, but clerical legitimists in the former Papal States, who did everything to undermine the new nation state.<sup>61</sup> Despite Bologna's complex legacy as a former capital of the Papal Legations, in his public pronouncements as mayor of Bologna, Pepoli was keen to write Bologna's own experience of the Risorgimento into the nation's collective memory, inviting his fellow citizens «to repay its debt of gratitude to the memory of the many prominent men who in all times made the city's name known». To Pepoli, this meant that «Bologna should follow the example of other towns which compete in erecting monuments, putting up epigraphs and naming central squares and streets after their most famous citizens».<sup>62</sup> This vision was very much in line with his former role as a poet and epigrapher. Pepoli reminded the younger generations, that «one can only be proud of one's native city if it contributes to the universal pride of the nation».<sup>63</sup> His poetry and his many public lectures during those years were understood as a contribution to the idea of an Italy «delle mille città», representing the nation's unity in its diversity. Within this framework of commemorative politics, he remained a strong supporter of Bologna's musical tradition, which he saw as an important aspect of Italy's civic resurgence. As a politician who continued to regularly frequent his hometown's theatres, he complained about those many people who saw an evening at the theatre as nothing more than a social occasion, «reading, dreaming or sleeping» during the performance.<sup>64</sup>

## 6. *The author of I Puritani*

Despite the prominent role he played in the local, national and international history of Italy's Risorgimento, most modern scholarship on Pepoli reduces him to the author of the libretto for Vincenzo Bellini's last opera *I Puritani*, premiered in Paris on 24 January 1835. Apart from the fact that the significance of his contribution to Italian musical life goes beyond this collaboration, most Bellini scholarship disregards the wealth of material documenting Pepoli's political and academic life when assessing his role in the success of *I Puritani*. Both his choice of the plot, as well as his own social standing as an exiled poet and member of a well-known noble family, played a significant part in the work's international

<sup>60</sup> For a recent overview of Minghetti's political thought see DAVID RAGAZZONI, *Silvio Spaventa and Marco Minghetti on party government*, «Journal of Modern Italian Studies», XXIV/2, March 2019, pp. 293-323.

<sup>61</sup> *British Library: Layard Papers*, vol. CXXXVIII. Italian papers on Cavour etc. bequeathed by Lady Layard. BM Add.MS.39068, f. 76. Pepoli to Austen Henry Layard, 11 February 1860.

<sup>62</sup> Archivio Storico Comunale di Bologna, Atti del Consiglio Comunale, 2 October 1864, sindaco Pepoli. For elements of Pepoli's theory of history see CARLO PEPOLI, *Sul Congresso Archeologico internazionale in Bologna l'anno 1870. Lettere al Conte Professore Albicini*, in ID., *Ricordanze biografiche. Discorsi accademici*, Bologna, Società Tipografica dei Compositori, 1877, vol. III, pp. 95-103. For Albicini and Pepoli see CESARE ALBICINI, *Carlo Pepoli, saggio storico*, Bologna, Zanichelli, 1888.

<sup>63</sup> CARLO PEPOLI, *Allocuzione a Giovani Alunni del Ginnasio Premiati*, in ID., *Prose e poesie di Carlo Pepoli*, 2 voll., Bologna, Zanichelli, 1880, vol. I, p. 5.

<sup>64</sup> CARLO PEPOLI, *Del dramma musicale*, Bologna, Società Tipografica dei Compositori, 1871, p. 8.

success. Pepoli's libretto was based on the then popular play by Jacques-Arsène Ancelot and Joseph-Xavier-Boniface Saintine, *Têtes Rondes et Cavaliers*, first given in Paris in September 1833. Pepoli suggested the play to Bellini, who enthusiastically endorsed the idea. It was an astute choice for an Italian libretto. A French drama on a Cromwellian subject, it was a perfect example of Europe's romantic imagination, but also a product of the transnational exchanges that characterised the experiences of European exiles in cities like Paris and London. The plot's (admittedly thin) historical background was not 'liberation' from foreign oppression, but a fight for constitutional government, reflecting Pepoli's own revolutionary experience in 1831. It is for the same reason that French audiences during the years of the July monarchy could relate Pepoli's «Gridando: Libertà!» to their experience of the *Trois Glorieuses* in 1830, in which the French people freed itself from Bourbon government to introduce new constitutional rights.

Pepoli used the opportunity of writing the libretto to substantially modify the plot's original structure, concentrating on the relationship between its protagonists, mostly at the expense of the historical context. As is well known, since *Il pirata* of 1827, Felice Romani had produced all of Bellini's libretti, including *La sonnambula* and *Norma* (both 1831). After tensions during the work on *Beatrice di Tenda* (1833), but keen to stage a new work in Paris, Bellini turned to Pepoli for what was to become his final opera. Contrary to conventional accounts of the encounter between composer and poet, in the circles where the two men met Pepoli was considered a poet of considerable prestige, whose experience of the recent revolution in Central Italy and his subsequent imprisonment had attracted considerable attention among *letterati*, political activists and members of the liberal nobility in Paris. What is more, *I Puritani* was commissioned by the *Théâtre des Italiens*, where two men from Bologna occupied influential positions, both of them fully aware of the social standing of Pepoli's family and of the young man's recognition as a poet: Carlo Severini, the theatre's *Régisseur général*-Caissier, and Gioachino Rossini, serving in a semi-official role as the theatre's *Directeur de Musique*.<sup>65</sup> Although their correspondence attests to affectionate friendship and mutual recognition of artistic talent, Bellini came to regret Pepoli's lack of experience in writing libretti.<sup>66</sup> Much of this conflict might have been due to the fact that Pepoli's poetic ambition went beyond writing words for the sole purpose of being turned into music. Meanwhile, Bellini was keen to work with a poet who, unlike Romani, was not overcommitted, and in a position to deliver his work within a reasonable framework of time. The libretto's final version was the product of a close collaboration between poet and composer. For his work Pepoli received 1000 Francs from the *Théâtre des Italiens*, the same fee Romani would have asked for, and a considerable sum only paid to the most distinguished and accomplished poets at the time. As we know from a letter to Olympe Pélissier, when Rossini saw *I Puritani* in October 1835

<sup>65</sup> On Rossini's role in securing the contract for *I Puritani* see DELLA SETA, *Introduzione*, in BELLINI, *I Puritani* cit., p. XII.

<sup>66</sup> For an overview of the collaboration on the libretto see FABRIZIO DELLA SETA, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, ed. by Lorenzo Bianconi and Giorgio Pestelli, vol. IV (*Il sistema produttivo e le sue competenze*), Torino, EDT, 1987, pp. 231-291: 267. For Bellini's correspondence see VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, ediz. critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017.

he had to leave half way through the first act, because he was tired.<sup>67</sup> Rather than reading his departure as a sign of disapproval, as the theatre's *Directeur de Musique* Rossini had been closely involved with the work's production and knew much of it by heart.<sup>68</sup> Considering that the same year Rossini used several of Pepoli's poems for his *Soirées musicales*, it is unlikely that his departure during the performance was intended to express contempt for the poet.<sup>69</sup>

The great success of the premiere of *I Puritani*, in January 1835, has often been discussed with emphasis on the role of the cast, including Giulia Grisi (Elvira), Giovanni Battista Rubini (Arturo), Antonio Tamburini (Riccardo) and Luigi Lablache (Luigi), later economically referred to as the 'Puritani Quartet'. While *I Puritani* was not received as an explicitly political work, during their later career in London, Grisi, Lablache and Tamburini established connections with Mazzini, and were involved in activity supporting Italy's national cause, which was popular with parts of the London audience. In its first Paris season the opera was presented eighteen times, moving to London in May, where the famous Michele Costa conducted it at the King's Theatre, again to great acclaim of audiences and critics. In London in particular, Pepoli's experiences during the Italian revolution and his imprisonment under the Austrians attracted considerable attention, a story the English public related to the fate of Silvio Pellico, whose account *Le mie prigioni*, according to Metternich, had done more damage to Austria's reputation than any of the Empire's lost battles. In this widely read work, Pellico directly acknowledged Pepoli as a fellow-prisoner and exile, which added considerably to the poet's reputation among the many sympathisers of the Italian cause.<sup>70</sup> At the time, several English translations of Pellico's work were available in London, while educated readers also used the various Italian editions circulating in Britain to improve their language skills.<sup>71</sup>

The prompt publication of piano reductions of *I Puritani*, and multiple arrangements of excerpts, were further signs of the opera's success, helping to substantially increase Pepoli's fame, without that reviews of the opera made much of the libretto's alleged weaknesses. Bellini and Pepoli produced a revised version of the opera for a performance in Naples, starring Maria Malibran and Gilbert Duprez, but due to an outbreak of cholera blocking the steam ships in Marseille, the work arrived late and gave the financially troubled theatre a pretext to break the contract.<sup>72</sup> There is some evidence suggesting that Bellini and Pepoli

<sup>67</sup> Rossini to Olympe Pélissier, October 1835, cfr. ALESSANDRO DI PROFIO, *Inediti rossiniani a Parigi. Il Fondo Rossini-Hentsch alla Bibliothèque G. Mabler*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», xxxv, 1995, pp. 5-95: 15.

<sup>68</sup> For a critical account of the Rossini versus Bellini debate see SENICI, *Music in the Present Tense* cit., pp. 267-269.

<sup>69</sup> GIOACCHINO ROSSINI, *Serate Musicali (Soirées Musicales)*, 2 voll., Milano, Ricordi, s.d. For a recent reading see SMART, *Waiting for Verdi* cit., pp. 128-151.

<sup>70</sup> SILVIO PELLICO, *Opere compiute di Silvio Pellico di Saluzzo*, Leipzig, Fleischer, 1834, p. 71. The close association between Pellico and Pepoli might be the reason why some commentators wrongly assume that Pepoli was imprisoned in Moravia. See for instance SMART, *Waiting for Verdi* cit., p. 130. On British sympathies with the Italian Risorgimento see MAURA O'CONNOR, *The Romance of Italy and the English Imagination*, Basingstoke and London, Macmillan, 1998.

<sup>71</sup> SILVIO PELLICO, *My prisons: memoirs of Silvio Pellico*, Cambridge, Folsom, 1836; ID., *My imprisonment: memoirs of Silvio Pellico da Saluzzo*, translated from Italian by Thomas Roscoe, Paris, Thieriot, 1837.

<sup>72</sup> RAFFAELLO MONTEROSSO, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *I Puritani. Versione per Napoli*, ed. by Raffaello

were discussing plans for a project on Cola di Rienzo, but the composer became ill in August of the same year and died the following month. The doctor who treated him during his last days, Luigi Montallegrì from Faenza, was a personal friend and political companion of Pepoli. In December 1835, a pirate version of *I Puritani* opened the season at La Scala in Milan, at the Ducale in Parma and at the Carolino in Palermo.<sup>73</sup> In many places the event was accompanied by public commemorations of the composer, although they made no mentioning of a potential political context.<sup>74</sup> The following year the opera was presented all over Italy, including in Pepoli's Bologna, in Rome, as well as in several other cities of the Papal States. Even where Pepoli's name did not appear in the libretti, his position as a poet of famous descent, and his public role as an exile were well known, a background which increased the public interest in Bellini's last work at least among some sections of the audience.

There were other factors contributing to the work's success that were related to Pepoli's role. His plot for the opera directly spoke to Italy's romantic imagination, which for educated Italians represented an important root of the Risorgimento. Although *I Puritani* was not directly based on Walter Scott, it reminded Italian readers of what they knew from the popular Scottish writer.<sup>75</sup> Several of Scott's works were based on the political history of early modern England and Scotland, and had been explored by Italian librettists before, most famously for Rossini, and later for Donizetti. While in the case of Bellini's opera political utterances are rare, for Pepoli writing a libretto on the English Civil War, so shortly after the uprisings in Italy, stood for an important aspect of his identity as an Italian poet in exile, with Arturo, in act III of the opera, evoking the fate of the «esiliato pellegrin». On Riccardo's question «senza speme ed amor... in questa vita | or che rimane a me?», his puritan fellow soldier Bruno answers «la patria e il cielo» (I, 3), a passage included in both the Paris and Naples versions of the opera. It is difficult to imagine that these lines had no personal significance for the poet, and similarly audiences were likely to relate them to what they knew about Pepoli's own life.

The political significance of these references, however, should not be overstated, especially regarding the composer's intentions. Bellini's principal aim was to write operas that suited his cast. Individual numbers were produced as singers for the premiere became available, tailoring each piece exactly to the voice, often at the expense of the overall conception of the score. The *Inno di guerra* chorus, which Pepoli was keen to place in the opera's first part,

---

Monterosso («Edizione Nazionale delle opere di Vincenzo Bellini», serie II, vol. II), Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 2008, pp. xv-liv: xx-xxv. See also DELLA SETA, *Introduzione*, in BELLINI, *I Puritani* cit., p. xiv.

<sup>73</sup> See FABRIZIO DELLA SETA, «*I falsi Puritani*»: *A Case of Espionage*, in *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*, ed. by Roberta Montemorra Marvin and Hilary Poriss, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 76-110.

<sup>74</sup> See for instance the following leaflet: LAZZARO DAMEZZANO, *Alla Memoria di Vincenzo Bellini*, Genova, Paganò, 1835: «Oh piangi Italia, un pianto [...] | Creatore d'armonici prodigi | Sull'Istro, sulla Senna e sul Tamigi [...]» (Genova, Istituto Mazziniano: 001450).

<sup>75</sup> On the relationship between *I Puritani* and Scott see GIUSEPPE SPINA, *Origine de 'I Puritani'*, «Nuova rivista musicale italiana», XII/1, gennaio-marzo 1978, pp. 29-33; ID., *Scott-Ancelot-Pepoli-Bellini. Genesi del libretto de 'I Puritani'*, «Nuova rivista musicale italiana», XXIII/1-2, gennaio-giugno 1989, pp. 79-97.

was relegated into the position of a cabaletta for the two basses, at the end of the second act. Notwithstanding this decision, the passage became the poet's most frequently quoted line («Suoni la tromba»),<sup>76</sup> although it was eliminated from the version for Naples, due to the lack of a baritone of sufficient vocal capacity, but also because too political.

Despite the opera's thin political content, in his inaugural lecture in London (rarely quoted by Bellini scholars), Pepoli insisted on his political intentions behind the libretto, and presented himself, as well as Bellini, as the victims of vicious censors.<sup>77</sup> Possibly overstating the case, this view was intended to appeal to pro-Risorgimento opinion in London, and to the many European refugees among the University's teaching staff. Likewise, Pepoli's poem *In morte di Bellini* serves as an early example of myth-making, which intended to increase the composer's popularity by reading his work in a patriotic key. In reality, political references were at best marginal in the opera's overall plot; and rather than for fear of the censors, it was for musical reasons that Bellini was not keen on Pepoli's idea of an *Inno di guerra*.<sup>78</sup> In order to move his audiences, Bellini regarded the representation of passion through individual characters as more important than the drama behind the plot.<sup>79</sup> As he explained in a frequently quoted letter to Pepoli, dated June 1834, «il dramma per musica deve fare piangere, inorridire, morire cantando.»<sup>80</sup> It is for ideas such as this that Bellini's correspondence with Pepoli is still regarded as an important source for the composer's understanding of lyric drama. While Bellini's approach to composing limited the role of the librettist as dramatist, Pepoli still played an important role in fashioning each of the work's characters; and because he survived the composer by many decades, he had the opportunity to directly impact the work's reception, in particular in London.

### 7. Pepoli as Musicologist

Was Pepoli the librettist of limited ability we still encounter in works on Bellini? Although he had no direct experience in writing libretti when the two started their collaboration, he had an excellent understanding of the history of opera since its beginnings in the seventeenth century and he was extremely well aware of the debates that emanated from

<sup>76</sup> PIERLUIGI PETROBELLI, *Notes on Bellini's Poetics: Apropos of 'I Puritani'*, in ID., *Music in the Theatre. Essays on Verdi and other composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 162-175: 169-171. On the duet's reception see MARK EVERIST, «Tutti i francesi erano diventati matti»: Bellini and the duet for two basses, in *Vincenzo Bellini et la France. Histoire, création et réception de l'œuvre*, Actes du Colloque international (Paris, Sorbonne, 5-7 novembre 2001), sous la dir. de Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla, Giuseppe Montemagno, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 327-354. Everist's sources shed doubt over the idea that the success was due to the duet's potential patriotic content, emphasizing instead its poetic qualities and the fact that it was sung *unisono*. There is evidence that for productions of the opera in 1850s Havana the term «libertà» was usually replaced with «lealtà»: see MAX MARETZEK, *Revelations of an Opera Manager in Nineteenth-Century America*, vol. II (*Sharps and Flats* 1890), New York, Dover, 1968, p. 29.

<sup>77</sup> PEPOLI, *On the language and literature of Italy* cit.

<sup>78</sup> MONTEROSSO, *Introduzione* cit.

<sup>79</sup> Cfr. 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.

<sup>80</sup> Letter to Carlo Pepoli, Puteaux, June 1834, in BELLINI, *Carteggi* cit., p. 355.

Rousseau's eighteenth-century critique of the genre. In a lecture of 1830 to students of the *Liceo musicale* in Bologna he had outlined his view of the social and political purpose of modern music drama. He showed himself critical of a tradition where music no longer supported the dramatic sense of the work.<sup>81</sup> Playing on the opposition between Italian melody and Germanic harmony, his lecture encouraged Italians to study the foreign masters, but without trying to imitate them. Explaining how music has the capacity to provoke political feelings, his lecture quotes the Marseillaise as the example of a song, which had made an entire continent shout for 'liberty'. His remarkable plea for a new and modern operatic aesthetic shows surprising parallels to Mazzini's *Filosofia della musica*.<sup>82</sup> Both works were first published in 1836, but Pepoli had held his lecture six years before its publication, which then appeared in several reprints. As Mary Ann Smart has demonstrated, Pepoli applied the basic concept outlined in the lecture to his libretto for Bellini's *I Puritani*. The opera's famous duet «Suoni la tromba», relegated into a secondary place by Bellini, echoes almost the exact wording of his comment on the Marseillaise, «gridando libertà», which became very popular among the Parisian audiences.<sup>83</sup> Not without irony, the principal ideas of his lecture also reverberate in his poem *Il maestro di musica*, included in his 1837 collection *Prose e versi*.

#### 8. Pepoli's Songs and further Libretti

Regarding Pepoli's lack of experience, and Bellini's alleged disappointment over his new librettist, it is worth noting that when they started their collaboration, Bellini had already composed *Quattro sonetti* by Pepoli, only one of which is known today (*La ricordanza*, dated April 1834 and dedicated to Count Anatole Demidoff).<sup>84</sup> Pepoli's art was in high demand among the composers active during the 1830s.<sup>85</sup> A volume of poems, published in London in 1836, contains a list of composers who had set his verses to music, including among lesser

<sup>81</sup> Cfr. CARLO PEPOLI, *Prose e versi*, vol. I, London, Rolandi, 1836, pp. 1-62; also ID., *Del dramma musicale* cit.

<sup>82</sup> For a recent reading of sections of the work in the context of Risorgimento opera see SMART, *Waiting for Verdi* cit., pp. 109-120: Smart argues that «it was Donizetti whom Giuseppe Mazzini singled out as pointing the way toward a properly social and morally informed 'music of the future' in his 1836 essay» (p. 105). However, while Mazzini found much to be admired in Donizetti, as an example of 'new music' affecting social experiences, his «favourite composer» Meyerbeer seems to have played a far more prominent role in Mazzini's aesthetic debate. For a detailed discussion of this position see AXEL KÖRNER, *From Hindustan to Brabant: Meyerbeer's 'Africana' and Municipal Cosmopolitanism in Post-Unification Italy*, «Cambridge Opera Journal», XXIX/1, March 2017, pp. 74-93; ID., *Da Puccini a Rossini, andata e ritorno: ripensare l'opera italiana oltre le narrazioni nazionali*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», LIX, 2019, pp. 11-27: 21.

<sup>83</sup> MARY ANN SMART, *Parlor Games: Italian Music and Italian Politics in the Parisian Salon*, «Nineteenth-Century Music», XXXIV/1, Summer 2010, pp. 39-60: 42.

<sup>84</sup> For an overview see VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, a cura di Carlida Steffan, Milano, Ricordi, 2012 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», 14).

<sup>85</sup> On Pepoli and the *musica da salotto* see SMART, *Waiting for Verdi* cit., pp. 128-151, and also GIUSEPPE VECCHI, *Un poeta e melico: Carlo Pepoli tra Bologna, Parigi e Londra*, in *L'Italie dans l'Europe Romantique. Confronti letterari e musicali*, a cura di Annarosa Poli e Emanuele Kanceff, Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul 'Viaggio in Italia', 1996, vol. II, pp. 585-608: 589.

known figures Costa, Gabussi, Mercadante, Paër and of course Rossini.<sup>86</sup> The volume was published by Pietro Rolandi's London bookshop, which distributed the works of numerous Italian exiles, including the above-mentioned Silvio Pellico.<sup>87</sup> Among Pepoli's most popular chamber songs are those set by Rossini, comprising frequently reprinted poems such as *I marinari*, *La danza (tarantella)*, *Ricordi*, *La luna*. Eight of the twelve pieces included in Rossini's *Soirées Musicales* were based on texts by Pepoli.<sup>88</sup> They were first performed in Parisian salons, including that of Princess Cristina Trivulzio Belgiojoso.<sup>89</sup> The songs of this period evoke an idea of Italy defined as a space of shared culture and customs, often playing on stereotypes, but unlike some of Pepoli's later poems from London, largely free of political undertones. Several of Pepoli's songs in Rossini's collection were later set for piano, larger ensembles, and for chorus, and frequently reprinted. Among the most famous arrangements are those by Franz Liszt and Sigismund Thalberg.<sup>90</sup> After Pepoli had left for London, Giulio Alari set Pepoli's *Il menestrello italiano* for voice, French horn and piano, and dedicated the work to the Queen of the Belgians.<sup>91</sup> In the twentieth century, Benjamin Britten set a selection of his songs for orchestra.<sup>92</sup> Published and translated all over Europe, they represent an important aspect of the popular reception of Pepoli's poetry. As Mary Ann Smart has shown, it is no coincidence that the principal female character in the song collections set by Rossini and Mercadante is called Elvira, an open reference to Bellini's *I Puritani*, the most famous work associated with Pepoli's name.<sup>93</sup> These arrangements continued to perpetuate Pepoli's role as a poet well beyond the success of *I Puritani*. Although the success of these works says little about his qualities as a librettist, it presents a noteworthy challenge to subsequent academic criticism of Pepoli as a poet. His contribution to music was acknowledged when, on 25 December 1846, he was elected an honorary member of the Accademia di Santa Cecilia in Rome.<sup>94</sup>

Pepoli's career in music did not end with his numerous chamber songs and Bellini's last opera. In 1836 he wrote the libretto for *Giovanna Gray* (Grey) by the composer and fellow poet Nicola Vaccai (Vaccaï, 1790-1848). Like Bellini, Vaccai had previously worked with Felice Romani, who wrote the libretto for his *Giulietta e Romeo*, first performed in Milan in 1825.

<sup>86</sup> CARLO PEPOLI, *Prose e versi*, London, Rolandi, 1836, pp. 203-206.

<sup>87</sup> On Rolandi see ISABELLA, *Italian Exiles and British Politics before and after 1848* cit., p. 62.

<sup>88</sup> For a close reading and a table of these works, see SMART, *Waiting for Verdi* cit., p. 132.

<sup>89</sup> RAFFAELLO BARBIERA, *La principessa Belgiojoso. I suoi amici - il suo tempo*, Milano, Treves, 1902, p. 190.

<sup>90</sup> FRANZ LISZT, *Soirées musicales de Rossini*, Mainz, Schott, s.d. On the reception of the *Hexaméron*, the collective variations on Bellini's «Suoni la tromba» put together by Liszt, see PAULA REHBERG, *Liszt. Eine Biographie*, München, Goldmann, 1978, pp. 112, 151.

<sup>91</sup> GIULIO ALARI, *Mes concerts de 1838*, Paris, Gentile, s.d.

<sup>92</sup> BENJAMIN BRITTEN, *Soirées musicales*, op. 9, London, Boosey & Hawkes, s.d.

<sup>93</sup> SMART, *Waiting for Verdi* cit., p. 136; see also pp. 146-147.

<sup>94</sup> Pepoli's membership number in the Accademia is 3936. For information on his membership I am grateful to Daniele Carnini and Cecilia Nanni. On the Accademia's history see <https://santacecilia.it/en/about/our-history/>, last accessed 10 January 2022.

The work was much talked about and an international success. For his return to the stage, Vaccai then approached Pepoli. Bearing a number of similarities to the libretto for *I Puritani*, Pepoli's *Giovanna Gray* was based on the life of an English noble woman, who was executed for high treason, fitting Italy's romantic fascination with English and Scottish historical plots. While Vaccai enjoyed a considerable reputation as a singing teacher (his *Metodo pratico di canto italiano per camera* had been published in London in 1832), his reputation as a composer was in decline by the time he started his collaboration with Pepoli. By approaching Pepoli, Vaccai hoped to take advantage of the success of *I Puritani* to revive his own fortunes. The opera was premiered at La Scala in 1836, starring Maria Malibran for her last production at this theatre, but Vaccai's style no longer met the expectations of audiences and critics, resulting in an almost complete failure.

The following year Pepoli wrote the libretto for Michele Costa's *Malek Adel*, a tragic opera in three acts, premiered at the Théâtre Italien in Paris in 1837, followed by a production at the King's Theater in London in May of the same year, when Pepoli also took up his chair at University College London. The cast was based on the celebrated Puritani-Quartet (Grisi, Rubini, Tamburini, Lablache), in itself a sign of the importance accorded to the work.<sup>95</sup> The collaboration with sir Michael [Michele] Costa, a major figure of the nineteenth-century musical world, demonstrated Pepoli's recognition as a librettist. Originally from Naples and director of Italian opera at the King's Theatre (becoming Her Majesty's Theatre the same year), Costa introduced the position of the modern conductor several decades before Italian theatres were to adopt this practice, leading to considerable improvements in the quality of performances.<sup>96</sup> Based on Sophie Cottin's popular and frequently reprinted 1805 novel *Mathilde et Malek-Adel*, the plot spoke to Europe's orientalist tastes at the same time, while also testifying to Pepoli's own humanist cosmopolitanism.<sup>97</sup> The powerful dramatic action, set during the third crusade, sees the brother of Sultan Saladin and the King of Cyprus competing for the love of Matilda, sister of the English King Richard Coeur-de-Lion. Pepoli then manipulates the novel's action into a scene that sees Mathilde despair over her love for Adel, which stands against her vow to take the veil. The action turns into a mad-scene not dissimilar to the scene in Act II of Bellini's *I Puritani*. Adel dies as a Christian, in the arms of his lover and spouse.

As Claudia Cefalo has shown, the topic of Pepoli's libretto was by no means eclectic. Throughout the nineteenth century, Mathilde and Malek Adel were omnipresent figures of Europe's literary imagination, quoted by Pushkin alongside Goethe's Werther, and read as a major source of romantic inspiration.<sup>98</sup> Previously, the plot of Cottin's novel had been adapt-

<sup>95</sup> CLAUDIA CEFALO, *Mathilde e Malek Adel: storia di un soggetto, dal romanzo, al teatro, al libretto d'opera*, «Quaderni di Musicologia dell'Università degli Studi di Verona», III, 2012, p. 51.

<sup>96</sup> Cfr. JOHN GOULDEN, *Michael Costa, England's first conductor: the revolution in musical performance in England, 1830-1880*, Farnham, Ashgate, 2015; and NAOMI MATSUMOTO, *Michael Costa at the Haymarket: The Establishment of the Modern Role of 'The Director of Music'*, in *Orchestral Conducting in the Nineteenth Century*, ed. by Roberto Illiano and Michela Niccolai, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 25-60.

<sup>97</sup> On operatic orientalism see in particular MARK EVERIST, *Meyerbeer's 'Il Crociato in Egitto': mélodrame, opera, orientalism*, in ID., *Giacomo Meyerbeer and Music Drama*, Aldershot, Burlington, Ashgate, 2005, pp. 101-140.

<sup>98</sup> Cfr. CEFALO, *Mathilde e Malek Adel* cit., pp. 49-69.

ed for the stage by Alexandre Joseph Le Roy de Bacre and Balisson de Rougemont in 1816, with music by Louis Alexandre Piccini, (grandson of Niccolò), and was explored for an opera by Giovanni Pacini (Trieste, 1828). Numerous adaptations for the stage, including several ballets, were to follow. Although Pepoli's libretto for Costa was not faultless, according to contemporary critics it was the composer who was to blame for the opera's failure, described as noisy and lacking melodic inspiration. Pepoli's libretto was used again by Ventura Sánchez de la Madrid for a *tragedia lirica*, premiered in Cadiz in 1850. The failure of Costa's opera should not distract from the fact that Pepoli had once again worked with a highly respected figure of the musical establishment. Considered by Meyerbeer the world's greatest conductor, Costa went on to create The Royal Italian Opera at the newly renovated Covent Garden Theatre and became conductor of the Philharmonic Society.<sup>99</sup>

Neither Pepoli's international recognition as a poet, nor his societal success in London, or his subsequent political career in Italy, make *I Puritani* a better libretto; but they make it difficult to simply dismiss him as an amateur poet. What is more, combining a unique Italian tradition with wider literary influences, his art spoke to Europe's and Italy's romantic imagination at a very specific moment of these countries' historical-political development. Any attempts to contextualise *I Puritani* should take account of the dramatic events of Pepoli's political life, as well as of their impact on his reception as an exiled poet, abroad as well as at home. Bellini scholarship has yet to acknowledge this part of Pepoli's biography. While his collaborations with Bellini, Costa, Mercadante and Rossini serve as a proof that Pepoli had arrived as a poet, he struggled with the economic rationale of London's theatre industry, a fact that was widely reported in the local and national press. Pepoli wrongly believed that as author of *Malek-Adel* he owned the exclusive right to publish his libretto. When the theatre's manager Pierre-François Laporte (1799-1841) printed and sold the work, Pepoli disputed his rights and was granted an injunction. On Laporte's appeal, however, Pepoli not only lost the case but was asked to pay legal charges of £70.<sup>100</sup> «The Musical World» was sympathetic, reporting that a local group of Italian artists organised a benefit concert to help him cover the cost. Allegedly, Pepoli then distributed a great number of tickets for free among his friends, reducing his revenue.<sup>101</sup> Pepoli's reputation as a poet for the leading composers of his day survived in the worldwide success of *I Puritani*, and in many collections of accompanied songs, reprinted countless times until the first decades of the twentieth century, when they lost their place in the middle class home due to the recent fortunes of the recording industry.

Pepoli died in Bologna on 7 December 1881. On that day, the Italian Senate held an official commemoration at which its President, Sebastiano Tecchio, recalled his contribution to the nation's Risorgimento and to the political life of the Kingdom.<sup>102</sup> Today academic

<sup>99</sup> Cfr. GOULDEN, *Michael Costa* cit.; MATSUMOTO, *Michael Costa* cit.

<sup>100</sup> «Morning Post», 10 July 1837.

<sup>101</sup> «The Musical World», vi, June-September 1837, p. 96.

<sup>102</sup> Senato della Repubblica: Senatori d'Italia, Senatori del Regno, Scheda Senatore, Pepoli, Carlo: <http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/9a29a2e73f195df7c125785d0059b96c/9b18626109bad8b-c4125646f005e5169?OpenDocument> (last accessed 2 June 2021). For other appraisals of that period see *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, a cura di Angelo de Gubernatis, Firenze, Le Monnier, 1880, p.

interest in Pepoli concentrates mostly on his libretto of Bellini's last opera. He is mentioned in works on Leopardi but occupies just a marginal place in the history of the Risorgimento. Opera scholars ignore much of the archival material relating to Pepoli's position in 1831 and 1848, his exile in London and his political career after Unification. One of the reasons for this lack of interest in his work can be found in the teleological approaches that until today still characterise much Risorgimento historiography. These histories leave little space to the many participants of the movement who chose a less straight forward path towards Italian unification that was less straight forward than that of the Risorgimento's principal protagonists. Carlo Pepoli is buried at the Certosa of Bologna, where a bust by Diego Sarti (1859-1914) remembers him as a poet, patriot and mayor of Bologna.<sup>103</sup>

#### WORKS BY CARLO PEPOLI

- [CARLO PEPOLI] *In morte di Livia Strocchi. Versi*, Bologna, Nobili e Comp., 1827.
- [CARLO PEPOLI] *L'eremo. Epistola in versi (al Conte G. Leopardi)*, Bologna, Tipografia di Emidio Dall'Olmo, 1828.
- [CARLO PEPOLI] *L'eremo. Versi di C.P. in morte di Livia Strocchi*, Bologna, Tipografia di Emidio Dall'Olmo, 1828.
- [CARLO PEPOLI] *Versi di C.P.*, Bologna, Tipografia di Emidio Dall'Olmo, 1828.
- [CARLO PEPOLI] *La Miosotide Palustre. Novella in versi di C.P.*, Bologna, Tipografia di Emidio Dall'Olmo, 1828.
- [CARLO PEPOLI] *L'amicizia. Versi di C.P.*, Bologna, Tipografia di Emidio Dall'Olmo, 1828.
- [CARLO PEPOLI] *La luna. Versi di C.P.*, Bologna, Tipografia di Emidio Dall'Olmo, 1828.
- CARLO PEPOLI *In morte di Giulio Perticari*, Bologna, Stamperia delle Muse, 1828.
- CARLO PEPOLI *Prose e versi*, Bologna, Ginevra, Vignier, 1833.
- CARLO PEPOLI *On the Language and Literature of Italy. An Inaugural Lecture, Delivered in University College, London, on the 6th November, 1838*, London, Taylor and Walton, 1838.

---

801; GIUSEPPE SILINGARDI, *Il Conte Carlo Pepoli*, «Rivista Europea. Rivista Internazionale», Roma-Firenze, xxvii/5, 1 March 1882, pp. 841-859.

<sup>103</sup> <https://www.storiaememoriadibologna.it/certosa/pepoli-carlo-481619-persona>, last accessed 21 May 2021.

- CARLO PEPOLI *Prima centuria delle Iscrizioni italiane di C. Pepoli*, Pinerolo, Chiantore, 1857.
- CARLO PEPOLI *Il Vangelo di S. Matteo, volgarizzato in dialetto Bolognese dal Conte Carlo Pepoli*, London, Bonaparte, 1862.
- CARLO PEPOLI *Del dramma musicale*, seconda edizione, Bologna, Società Tipografica dei Compositori, 1871.
- CARLO PEPOLI *Tre centurie delle Iscrizioni italiane*, Bologna, Società Tipografica dei Compositori, 1874.
- CARLO PEPOLI *Ricordanze biografiche. Discorsi accademici*, Bologna, Società Tipografica dei Compositori, 1875.
- CARLO PEPOLI *Prose e poesie di Carlo Pepoli*, 2 voll., Bologna, Zanichelli, 1880.
- CARLO PEPOLI *Ricordanze municipali. Discorsi di Carlo Pepoli*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1880.
- CARLO PEPOLI *Ricordanze biografiche: corrispondenze epistolari*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1881.
- CARLO PEPOLI *Quattro centurie delle Iscrizioni italiane di Carlo Pepoli*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1881.

---

ABSTRACT – Carlo Pepoli is known to opera scholars as the author of Vincenzo Bellini’s *I Puritani*. Despite frequent political readings of the libretto, Pepoli’s role during the revolutions of 1831 and 1848, as well as his political contribution after Italy’s unification, is usually ignored. His understanding of Italian politics, including his federalism, was deeply marked by local developments in the Romagna, as well as by his experience of exile and his numerous transnational exchanges with political and cultural activists in Britain. As a consequence, his views of the Risorgimento differed from those of many other protagonists of the movement. His career as poet and writer of libretti went clearly beyond his authorship of *I Puritani*.

## ***L'Inventaire après décès de Vincenzo Bellini (e la Vente mobilière)***

**Reto Müller**

### *Introduzione*

Le procedure legali che seguirono l'improvvisa scomparsa di Vincenzo Bellini a Puteaux nel settembre 1835 costituiscono un campo d'indagine finora poco esplorato. Tuttavia, i documenti ad essa attinenti rappresentano una fonte d'informazioni preziosa per ricostruire alcuni particolari poco noti della biografia del celebre operista, altrimenti destinati a rimanere ignoti. Negli ultimi anni, grazie al lavoro di edizione condotto sui carteggi rossiniani, è stato possibile gettare nuova luce sull'*iter* legale della successione di Bellini, e in particolare sul ruolo svolto in questa vicenda da Rossini in veste di rappresentante degli eredi del musicista catanese.<sup>1</sup> Di recente è venuto alla luce il manoscritto originale dell'inventario dei beni appartenuti a Bellini, redatto a Puteaux (di seguito denominato *Inventaire*);<sup>2</sup> fino ad oggi esso era conosciuto solamente attraverso delle copie conservate al Museo civico belliniano di Catania,<sup>3</sup> due delle quali sono in lingua francese (copia legale e informale) e una in lingua italiana. Insieme a questo documento il museo catanese conserva anche una copia del verbale relativo alla vendita all'asta a cui andarono soggetti molti degli effetti personali del compositore (di seguito denominato *Vente*). Diamo qui di seguito un prospetto dei documenti esaminati e menzionati in questa indagine:

---

<sup>1</sup> GIOACHINO ROSSINI. *Lettere e documenti*, a cura di Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 2016, vol. iv (5 gennaio 1831 - post 28 dicembre 1835 [lettere nn. 1015-1392]); vol. v (1 gennaio 1836 - 28 aprile 1839 [lettere nn. 1393-1732]), a cura di Sergio Ragni e Reto Müller, Pesaro, Fondazione Rossini, 2021: d'ora in poi *GRLD*, seguito dalla cifra romana del volume e dal numero di corda della lettera. La consultazione della corrispondenza di Rosario Bellini e di Filippo Santocanale è stata possibile grazie alla collaborazione di Carmelo Neri e alla cortese disponibilità della direzione del Museo civico belliniano di Catania e degli eredi della famiglia Santocanale di Palermo. Sempre a Neri va tutta la mia riconoscenza per essere costantemente un paziente e informatissimo interlocutore su tutti gli argomenti belliniani. Ringrazio sentitamente Fabrizio Della Seta per il sostegno e l'incoraggiamento a realizzare il presente articolo, nonché Maria Rosa De Luca per il paziente lavoro di revisione, e Daniela Calcamo e Daniele Cannavò per le informazioni sulle collezioni del Museo belliniano.

<sup>2</sup> Il rinvenimento di questo esemplare sconosciuto dell'*Inventaire* si deve ad Antonio Trebbi: cfr. RETO MÜLLER, *Rossini-Autografe entdeckt: Testamente und ein Rezept*, «La Gazzetta», xxix, 2019, pp. 16-42.

<sup>3</sup> D'ora in poi indicato dalla sigla I-CATm.

documento	segnatura	descrizione
<i>Inventaire</i> [originale]	F-Pan, MC/RS//870	L'inventario originale è contenuto in un fondo d'archivio che raccoglie gli atti del notaio Louis Claude Outrebon <sup>4</sup> ( <i>Minutes et répertoires du notaire Louis Claude OUTREBON, 16 février 1826 - 19 mai 1848 - étude XLV</i> ), oggi conservato al Minutier central des notaires de Paris degli Archivi nazionali di Francia, sede di Pierrefitte-sur-Seine. L'instestazione del documento recita: <i>Inventaire après décès de Vincenzo Bellini, compositeur de musique demeurant à Puteaux, à la requête de Gioacchino Rossini, compositeur de musique, procureur des héritiers dudit Bellini demeurant rue Favart au Théâtre-Italien</i> ; fa parte del fascicolo MC/ET/XLV/797 ( <i>Minutes. 1835, octobre - 1835, décembre</i> ). <sup>5</sup>
<i>Inventaire</i> [copia informale]	I-CATm, DD.13c	Si tratta, con ogni probabilità, della stesura informale dall' <i>Inventaire</i> , priva di firme e di autenticazione, che Rossini inviò a Rosario Bellini.
<i>Inventaire</i> [traduzione]	I-CATm, DD.13a	È una traduzione in lingua italiana derivata dalla copia informale dell' <i>Inventaire</i> .
<i>Inventaire</i> [copia legale]	I-CATm, DD.13d	Copia dell' <i>Inventaire</i> originale, firmata dal notaio Outrebon, autenticata dal presidente del tribunale di prima istanza della Seine il 13 aprile 1836 e, successivamente, inviata a Catania.
<i>Vente</i>	I-CATm, DD.14	È una copia legale della <i>Vente mobiliere</i> [recte <i>mobilierè</i> ], ossia dell'asta pubblica del 29 dicembre 1835. <sup>6</sup>

In passato la copia in lingua italiana dell'*Inventaire* era stata presa in esame da Giuseppe Patanè (1896-1954), che la riteneva tradotta «a cura del notaio parigino Outrebon, in un italiano singolarmente barbarico». <sup>7</sup> Nel complesso la versione italiana è abbastanza fedele all'originale nonostante la presenza di alcune incertezze e qualche 'francesismo' suggerito dal testo di partenza; a giudicare dal tipo di carta utilizzato nella stesura del documento – la stessa che si riscontra in alcune minute di lettere di Rosario Bellini (1778-1840), padre del compositore<sup>8</sup> – è verosimile ritenere che questo documento, contrariamente a quanto affermato da Patanè, sia stato redatto a Catania, quantunque rimanga impossibile risalire con certezza all'autore della traduzione.<sup>9</sup> Una prima disamina degli oggetti menzionati nelle pratiche *post mortem* di

<sup>4</sup> Si legge online nel sito degli Archives nationales (salle des inventaires virtuelle) all'indirizzo [https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/Fran\\_IR\\_042132/c1p6zr9zjc8b-1c7pocwzqdjdy/Fran\\_0159\\_12870\\_L](https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/Fran_IR_042132/c1p6zr9zjc8b-1c7pocwzqdjdy/Fran_0159_12870_L).

<sup>5</sup> Per la trascrizione di questo documento, e relativi commenti, cfr. APPENDICE, pp. 41-67.

<sup>6</sup> Per la trascrizione di questo documento, e relativi commenti, cfr. APPENDICE, pp. 68-86.

<sup>7</sup> GIUSEPPE PATANÈ, *Vincenzo Bellini nelle mani dei Lewis. L'inventario della villa di Puteaux – L'ebreo ex-colonnello inglese dinanzi a Rossini*, «Corriere della sera», 5 giugno 1941, p. 3.

<sup>8</sup> In I-CATm è stato possibile individuare sei minute di lettere di Rosario Bellini (segnature: LL3.5, LL3.11, LL3.12, LL3.13, LL3.19, LL3.25), che presentano la stessa filigrana (un quadrupede iscritto in un doppio cerchio che sormonta la scritta «Andrea Alvinggi di Amalfi») e le stesse dimensioni (mm 320x210 circa) di quelle rilevate in DD.13a.

<sup>9</sup> È molto improbabile che questi possa essere stato lo stesso Rosario Bellini: non vi sono evidenze dirette che egli possedesse una formazione letteraria tale da permettergli di padroneggiare a pieno l'uso scritto e orale né della lingua italiana né tantomeno di quella francese. Nel *corpus* delle sue minute di lettere che si conservano in I-CATm (erroneamente descritto in *GRLD* come *corpus* autografo), si possono riscontrare tratti calligrafici che rinviano alla presenza di almeno due diversi soggetti. D'altro canto, anche l'esame di

Bellini è contenuta invece nella biografia belliniana di Francesco Pastura, a cui va il merito di aver intuito per primo la rilevanza documentaria dell'*Inventaire*.<sup>10</sup> Il rinvenimento dell'esemplare parigino di quest'ultimo ha reso possibile conoscere la stesura originale del documento, così da poterlo trascrivere integralmente e metterlo in relazione all'atto di vendita nonché ai carteggi intercorsi tra Rosario Bellini e Rossini.

### 1. *Le vicende dell'Inventaire e di alcuni cimeli belliniani*

Rosario Bellini espresse a più riprese la volontà di possedere un inventario dei beni appartenuti al figlio defunto, a cominciare dalla prima lettera inviata a Rossini del 29 ottobre 1835: «Io la prego, tostoché sarà nelle forme redatto l'inventario di farmi giungere un dettaglio notamento di tutto ciò che di denaro, di oggetti, di poliza di banco, e di commercio di crediti, di mobile, e di quant'altro sarà rinvenuto di spettanza di mio figlio» (*GRLD* IV, n. 1381). Il 10 gennaio 1836 egli scriveva ancora con la richiesta di poter conoscere «i più precisi dettagli della compilazione dell'Inventario» (v/1396); e il 14 gennaio: «Ma sono stato però d'altronde informato d'essere stato eseguito intieramente l'inventario nella casa mortuaria dell'infelice mio figlio, e con immancabilità mi aspetto ora sentire da voi qual mio rappresentante, e dei successibili, tutti i dettagli dal risultato» (v/1397); il 28 gennaio: «Tutticchè Io, e gli altri successibili siamo ancora in attenzione dei vostri desiderati riscontri sulla resulta dell'inventario» (v/1401). Il 14 febbraio, chiedendo la spedizione degli oggetti a lui destinati, ribadiva: «aggiungerà anche a tale spedizione una copia legale dell'Inventario compilato» (v/1408). Il 24 febbraio Rossini lo rassicurava: «Io gliene scrissi una Lunghissima allor quando ella mi onorò di farmi suo procuratore, gliene scrissi una Seconda il giorno stesso che si fece l'inventario, e le Spedii copia (provvisoria) del sud. Inventario» (v/1410). Rosario Bellini rispondeva il 24 marzo: «le confermo che non ho ricevuto altro di lei foglio se non quello [del 10 gennaio] quindi non è più da dubitarsi dello smarrimento delle sue prime lettere, ed in conseguenza nella necessità di pregarla pella spedizione della copia dell'inventario quando Ella giudicherà aproposito pella intelligenza di tutti i coeredi» (v/1415). In relazione a quanto richiesto, Rossini il 12 aprile replicava: «In conformità al di lei desiderio le invio nuova Copia del Inventario affine V.S. e i Coeredi possino vedere con esatezza i loro affari» (v/1423). Nelle stessa lettera Rossini dichiarava: «ho divisato per l'invio dei sud: [*scilicet*: oggetti di valore] dell'originale e legalizzato inventario, e Conto Generale del mio operato provedermi di Un Corriere della Casa Rotchild che parte da qui per Napoli alla fine di maggio pr.º, mi spiace oltremodo di fare tanto attendere a lor Sig<sup>ni</sup> L'arrivo di cose si interessanti ma spero

---

una missiva di Rosario Bellini che si suppone essere redatta in originale (lettera del 22 novembre 1835 a Ignazio Paternò Castello oggi custodita in I-CATas, Archivio Privato Paternò Castello di Biscari, b. 1069, c. 18.) rivela una evidente differenza tra la calligrafia della firma e quella del testo: se ne può arguire che Rosario Bellini si avvallesse regolarmente dell'aiuto di calligrafi per la stesura della sua corrispondenza. Suoi probabili collaboratori potrebbero essere stati il genero Ascanio Marziani (che nel 1827, anno in cui sposò Michela Bellini, era console inglese a Catania) e anche Francesco Longo e Catone, che egli descrive come «uno dei miei più stretti congiunti» (v/1396) e «mio fratel cognato» (Rosario Bellini a Giuseppe Vesta, 28 gennaio 1836, in I-CATm, LL3.15).

<sup>10</sup> FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959: l'inventario è citato alle pp. 473-475.

che voranno tenermi conto della mia prudenza». Infine Bellini il 22 maggio ne prendeva atto: «Accluso al di lei preg.<sup>mo</sup> foglio del 12. Aprile ultimo ho ricevuto un esempio di estratto dell'Inventario ereditario<sup>11</sup> e sento, che quanto prima per via della Casa Rothschild ne dovrò ricevere la Copia in forma legale» (v/1438).

Tuttavia, per gli oggetti spediti tramite il corriere di Rothschild sorserso delle difficoltà. Prima di partire per il Belgio e indi a Francoforte, Rossini aveva dato incarico al suo fido Severini di ritirare presso il rilegatore di Troupenas la partitura autografa dei *Puritani* e di consegnarla al sig. Haas, cassiere di James de Rothschild, per inviarla come regalo a Filippo Santocanale attraverso la filiale Rothschild di Napoli: «Io Scriverò a Napoli a Barbaja che ritiri la Sud.<sup>a</sup> Partizione, e s'incaricherà di spedirla a Palermo» (entro 4 giugno 1836, v/1443). In precedenza, Rossini doveva aver già fatto pervenire alcuni cimeli belliniani (ma non la copia legale dell'*Inventaire*) agli eredi di Catania, sempre per il tramite di Haas e dello stesso corriere di Napoli. Il 24 agosto infatti egli scriveva a Rosario: «lei avrà ricevuto il Pacco Contenente gli oggetti che riservai nella Vendita e i manoscritti di Suo Figlio» (v/1460), ignaro ancora di un disguido fastidioso, che si rileva da una lettera successiva di Rossini a Carlo Rothschild del 12 ottobre 1836: «non so per qual'avventura La Casa Rostschaild di Napoli invece di mandare ad'ogn'uno il pacco che le era diretto abbia spediti a Messina i Sud<sup>tti</sup> col ordine di Consegnare il tutto agli Eredi Bellini; mi diriggo ora di Nuovo alla Casa Roschaild di Napoli affine si Compiaccia col mezzo de suoi corrispondenti di far ritirare il Pacco, fosse anche nelle mani degli Eredi Bellini i quali non anno nulla da mischiarsi in una Cosa che non le appartiene e che io ho acquistato dall'Editore Francese che ne era proprietario,<sup>12</sup> e di farlo pervenire al Sig Santo Canale a cui era diretto. questo Pacco Contiene L'Autografo dei Puritani di Bellini Legato Elegantemente a Parigi.» (v/1465). Di questa indesiderata tappa messinese della spedizione è rimasta traccia in una lettera tra i due intermediari, di cui si fornisce qui per la prima volta una trascrizione integrale:<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Si tratta, verosimilmente, della copia informale che si conserva attualmente in I-CATm, DD.13c, e che potrebbe essere servita come riferimento per la successiva copia tradotta in lingua italiana.

<sup>12</sup> Da una lettera di Maurice Schlesinger a Meyerbeer del 22 dicembre 1833 apprendiamo che il coinvolgimento di Troupenas nel contratto era, in realtà, un'espedito escogitato da Rossini: «L'amministrazione [del Théâtre-Italien] ha fatto un contratto con Bellini che deve scrivere per l'anno prossimo un'opera, Scribe fornirà il canevas e un poeta italiano farà il resto; Rossini ha combinato le cose di modo che non costava molto al teatro e Troupenas acquistava anticipatamente la proprietà dell'opera» (cfr. GIACOMO MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, a cura di H. Becker, vol. II (1825-1836), Berlino, de Gruyter, 1970, p. 254), citato in *GRLD*, vol. IV, p. 547. Purtroppo il contratto a cui si fa riferimento nella lettera citata è andato disperso: sebbene in passato un «Contratto di V. Bellini con l'editore Troupenas» sia stato segnalato all'interno delle collezioni del Museo civico belliniano di Catania (cfr. *La casa museo di Vincenzo Bellini. Guida*, Catania, s.e., 1933, p. 43), è probabile tuttavia che questa notizia debba ritenersi erronea dal momento che essa non trova conferma nei cataloghi museali successivamente editi a partire dal 1935.

<sup>13</sup> La missiva è conservata in I-CATm, LL.4.25.

Catania Sig.<sup>i</sup> G.e G. Rose

Messina 5.. Settembre 1836..

A tergo avete un Notamento degli Oggetti ricevuti da Napoli, per consegnare agli Eredi del fù Maestro Bellini in Catania. Sono questi adesso in mio potere, contro una Garanzia da me prestata pe' dritti doganali. Questo Sig. Barone Calcagno voleva avere i due Volumi di Musica per l'Avvocato Santo Canale di Palermo, ma siccome non tengo tale facoltà ho' dovuto naturalmente rifiutare la consegna.

Gli Eredi suddetti faranno bene di munire persona in questa di loro formale Procura, per potere io farne la consegna di tutto, contro regolare quittance, e pagamento di circa O<sub>z</sub> 8. spese del Sig.<sup>r</sup> Rothschild in Napoli, e mie in Messina, ivi compresi i dritti Doganali in caso, che il Governo insistesse ad averli: Compiacetevi di comunicare la presente ai sud.<sup>ti</sup> Sig.<sup>ni</sup> Interessati. Vi Saluto –

P. S. In punto ricevo lettera dal Sig. Barone de Rothschild, in data Napoli 31.. spirato col seguente paragrafo.

S'attende de Milan quelques fonds pour la famille Bellini, à la quelle je les ferai passer par votre entremise

[...] <sup>14</sup> Fischer

Notamento degli Oggetti per gli Eredi del fù Mro Bellini in Catania  
N° 2 Volumi Musica autografa I Puritani.

- 2 Croci della Legion d'Onore.
- 1 Piccola Immagine montata in oro
- 1 Croce con piccolo catenino in oro
- 1 Guajo per filare Rasoj
- 1 Cordoncino di Seta
- 1 Orologgio d'oro con catenina, e chiave
- 7 Rasoj inglesi
- 2 Piccoli Spillacini d'oro
- 1 Piccolo Involto suggellato dal Giudice di Pace di Puteaux, contenente 23. fogli di Musica —————

Nel frattempo però alcuni oggetti appartenuti al defunto compositore erano già stati inviati da Rossini agli eredi per il tramite di un cantante in viaggio dalla Francia verso la Sicilia, come si apprende da una lettera del Pesarese datata 24 agosto 1836: «Un Certo Sig.<sup>r</sup> Botelli Cantante<sup>15</sup> (ora in Palermo) S'incaricò pure di farle pervenire tre bastoncini ed' un frustino». La ricezione di queste spedizioni di Rossini è confermata da una lettera di Rosario Bellini del 24 ottobre 1836: «Ho il bene di assicurarla dell'incasso delli 10500 [...] franchi per via della casa Rotschild [sic] di Napoli, nonche degli oggetti riserbati nella vendita, e delli tre bastoncini, ed un frustino per mezzo del cantante da Palermo» (v/1469). Per quella data, dunque, la famiglia Bellini si trovava già in possesso di tutti gli oggetti ritirati da Rossini dall'asta, compreso «l'involto contenente i cosiddetti Studi giornalieri».<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Due lettere maiuscole per l'abbreviazione dei nomi di Fischer: «I. H.».

<sup>15</sup> Si tratta con tutta probabilità del basso Felice Bottelli, citato in *GRLD* v, p. 157 nonché a p. 334 e p. 717 del volume GIOACHINO ROSSINI, *Lettere e documenti. 21 marzo 1822-11 ottobre 1826*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni; vedi anche OTTAVIO TIBY, *Il teatro Carolino e l'Ottocento palermitano* cit., p. 438.

<sup>16</sup> Cfr. APPENDICE, il commento alle righe 242-247 dell'*Inventaire*, e in particolare la nota 60.

Per la consegna della copia legale dell'*Inventaire* e dei carteggi descritti e numerati da Otrebon (da «Cotes Deuxième» fino a «cote huitième»),<sup>17</sup> invece, sarebbero occorsi tempi più lunghi. La stessa lettera del 24 agosto 1836 contiene una comunicazione di Rossini a Rosario Bellini: «in Breve le Spedirò quanto tengo presso di me [...] per l'inventario [...]» – le lacune nel testo sono dovute probabilmente allo strappo del sigillo (v/1460). Il 24 ottobre 1836 Bellini reclamava: «Giacché per un atto di di lei gentilezza, si compiaccia a avvisarmi dappiù tempo la rimessa dell'inventario legale, ed il Conto delle di lei op.<sup>e</sup> variazioni, Io mi permetto dirle che tuttora non l'ho ricevuto per potermi scaricare con i coeredi» (v/1469).

Rossini, rientrato nel frattempo a Bologna, aveva progettato di spedire gli incartamenti residui all'amico palermitano Santocanale, che poi si sarebbe occupato, a sua volta, di consegnarli ai Bellini; inoltre egli sperava di utilizzare come corriere un tale Lobianco, amico di Santocanale, in transito da Bologna a Palermo, così come afferma in una sua lettera del 4 febbraio 1837 indirizzata al corrispondente siciliano: «P.S. Col ritorno di Lobianco manderò agli Eredi Bellini tutte le carte e residui che ho tuttora presso di me» (v/1522); intenzione che ribadirà appena qualche giorno dopo, il 13 febbraio: «Vi prego, poiché ne avrete frequenti occasioni, far sapere agli Eredi Bellini che col ritorno del Sig. Lobianco vi manderò tutte le Carte, Conti, etc. etc. che tengo presso di me» (v/1525). Sfortunatamente però, il 28 marzo il progetto di Rossini andò in fumo: «Volevo Consegnare a Lobianco i residui papiers di Bellini ma partì precipitadamente e non potei, coglierò altra occasione per fare pervenire al Padre del comune amico defunto i Conti e le poche carte che tutt'ora esistono presso di me» (v/1549). Pertanto, il 26 ottobre 1837, Rosario Bellini tornava alla carica: «non posso lasciare di pregarla di farmi giungere con tutta sollecitudine i suoi riscontri, onde sedare la continua istanza che da parte di tutti i coeredi mi si fanno per lo disbrigo degli affari che riguardar possono i loro interessi, per la rimessa del legale inventario, e dei Conti tutti, ed'insieme per la rimessa delle Somme che esistono in Suo potere» (v/1593).

Nel giugno 1837 Santocanale, che era di passaggio a Bologna in viaggio di nozze, poté ricevere finalmente i documenti direttamente dalle mani di Rossini. Tuttavia, a causa di una epidemia di colera scoppiata a Palermo, i coniugi Santocanale ritardarono il loro rientro in Sicilia, rinunciando a imbarcarsi a Livorno, e rimasero di stanza a Lucca fino a ottobre o novembre. Solo il 25 novembre Santocanale poteva scrivere a Vincenzo Ferlito «Eccomi tornato», aggiungendo: «Io porto due medaglie di bronzo, una per lei, una per li famigliari; conziata in Parigi per cura di Rossini. Egli mi ha affidato tutte le carte, e i conti, e desidera una quietanza. Sopracciò mi faccia dagli eredi rispondere».<sup>18</sup> Ma la consegna agli eredi tardò ulteriormente al punto che ancora il 12 febbraio 1838 Santocanale scriveva al padre del defunto compositore: «Ho carte riguardanti i suoi affari, e i conti, che rende Rossini. Io non posso dar nulla senza ritirare una quietanza. Abbia dunque la compiacenza di dirizzare a me un suo procuratore,<sup>19</sup> col quale metterò in regola i conti e le carte; ve ne farei a lei arrivare una copia, e trovando ogni cosa regolare darà al procuratore liberta di quittance, ed io

<sup>17</sup> Cfr. APPENDICE, righe 208-241 dell'*Inventaire*.

<sup>18</sup> Questa lettera è oggi custodita in I-CATm, LL4.29.

<sup>19</sup> Allo stato attuale delle ricerche non è noto nessun documento che confermi l'esistenza di un'apposita procura dalla famiglia Bellini tra gli atti notarili conservati nell'Archivio di Stato di Catania.

allora tutto consegnerò. Ho una medaglia per lei, un'altra per Ferlito incaricherò persona, a cui consegnarle».<sup>20</sup> Il 4 marzo, probabilmente su richiesta di Rosario, precisava: «I conti che posso presentarle in nome del Cav.<sup>e</sup> Rossini si riducono all'inventario degli effetti, alla vendita, all'esito fatto del ricavato. [...] Ho inoltre a consegnarle le altre carte raccolte da Rossini,<sup>21</sup> e accennate nell'inventario, e una medaglia onoraria in bronzo. Sono aspettando suoi comandi» (v/1640). Nonostante l'ultima citazione dell'inventario dell'8 dicembre 1835 all'interno dell'epistolario rossiniano risalga al marzo 1838, dalle date dei timbri delle autorità dello Stato francese e del Regno delle Due Sicilie, comprovanti la spedizione della copia legale dello stesso inventario,<sup>22</sup> è lecito supporre che quest'ultimo sia giunto effettivamente alla famiglia Bellini non prima della fine del mese di aprile dello stesso anno. La descrizione dei beni inventariati a Puteaux contenuta in questa copia legale è complessivamente conforme al dettato che si evince dal documento originale; inoltre, rispetto a quest'ultimo, tale copia risulta vergata con una calligrafia più regolare e pertanto più leggibile.

Quando, il 22 maggio 1836, Rosario Bellini poté confermare di avere ricevuto la copia informale dell'inventario, aggiunse: «Mi son posto sott'occhio l'Inventario, e ne sono rimasto affittissimo per potenti ragioni»:<sup>23</sup> egli era rimasto negativamente sorpreso infatti dall'esiguo importo di denaro contante che, secondo l'inventario, era stato rinvenuto tra gli effetti personali del defunto. Dal contenuto della lettera capiamo anche che il presunto ammanco monetario non era per lui il solo motivo di preoccupazione: «Non ho trovato nell'Inventario, un diamante solitario che fu donato a Vincenzo in Londra dalla figlia di Luciano Bonaparte,<sup>24</sup> ed un elegante, e ricco stucco portatile per viaggio d'oro, con forchetta e cucchiaino d'oro, manico di cartello d'oro, manico di rasojo d'oro, manico di temperino d'oro, ec. ec. donato-gli pure in Londra da un grosso Lord; secondo allora Vincenzo con estremo contento egli da colà mi scrisse, quindi io la prego, di prenderne conoscenza, se lo crede, dal Sig. Lewis che ne doveva aver cognizione, e compiacersi di scrivermene i risultati, giacché essendo tali oggetti preziosi, e di somma valuta, sono estremamente necessarie tutte le indagini, onde venire allo scovimento del vero» (v/1438). Alle sue sollecitazioni rispondeva Rossini con una missiva del 24 agosto: «Inquanto al Grosso diamante di cui V.S. mi parla nell'ultima Sua nessuno ne ha qui conoscenza. uno Stucco di Argento<sup>25</sup> esisteva, e fu venduto il stesso

<sup>20</sup> La missiva è in I-CATm, LL4.30.

<sup>21</sup> Le "altre carte" dovevano essere tutte quelle enumerate nell'*Inventaire* da «Cote Deuxième» fino a «cote huitième».

<sup>22</sup> Sul margine laterale sinistro della prima carta si legge l'annotazione: «[...] 26 aprile 1838 Palermo / Si riceve nel Regno [...]».

<sup>23</sup> Per le recriminazioni sul contenuto dell'inventario da parte di Rosario Bellini, cfr. APPENDICE, commenti all'*Inventaire* alle rr. 196-198, 200-207 e 271-272.

<sup>24</sup> Si tratta di Christine Charlotte Alexandrine Bonaparte (1798-1847), sposa in seconde nozze nel 1824 di Lord Dudley Coutts-Stuart: il suo nome risulta citato nella lettera di Bellini a Florimo del 26 aprile 1828: cfr. VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, ed. critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2018 (d'ora in poi *Carteggi*), pp. 122 e 126.

<sup>25</sup> È probabile che questo oggetto coincida con il «nécessaire garni de ses pièces partie en argent» citato nell'*Inventaire*: cfr. APPENDICE, rr. 149-150.

cogli altri oggetti, e questo le fu regalato dal Suo Amico Florimo» (v/1460). Rosario intanto, con una lettera del 24 ottobre 1836, tornava a insistere sulla questione del diamante: «Mi dispiace il non rinvenimento del grosso diamante, e di altri oggetti preziosi che possiede mio figlio, donatigli in Londra da diversi alti personaggi, come confermano le sue lettere allora sul proposito da Londra direttemi. Ed in ciò non lascio di pregarla vivamente affine di degnarsi Ella di proseguire nelle indagini sino allo scovimento del vero» (v/1469). Dato che Rossini non volle più riprendere questo argomento, a Rosario non rimase che ripetere le sue lamentele a distanza di un anno esatto, il 26 ottobre 1837: «Mi è dispiaciuto moltissimo il non rinvenimento del grosso diamante, ed'altri oggetti preziosi che possiede mio figlio donatigli in Londra da diversi alti personaggi, come comprovano le sue lettere allora sul proposito da Londra direttemi, ed'in ciò non lascio di pregarla vivamente affin di degnarsi ella proseguire nelle Sue indagini Sino allo Scovimento del vero, essendo questa una cosa troppo barbara che uno sventurato Padre dopo d'aver perduto il figlio che formava la delizia del suo cuore per li pregi che lo distinguevano nella Società, dovesse ricevere l'altro colpo di vedersi spogliato delle Sostanze che gl'appartenevano» (v/1593). Siccome non possediamo le lettere di Vincenzo alle quali allude il padre, è impossibile per noi avere un riscontro oggettivo sulla questione del diamante smarrito. La notizia di un prezioso dono che Bellini avrebbe ricevuto a Londra è riportata da Pietro Cavazzuti: «[...] da Lady Cristina Dudley Stuart, figlia di Luciano Bonaparte, il Bellini ricevette in dono un pugnaleto d'oro adorno di pietre preziose»;<sup>26</sup> ulteriori informazioni su questo oggetto si trovano nella biografia belliniana di Amore: «La famiglia donò [...] a Rossini il pugnaleto, dono della figlia di Luciano Bonaparte».<sup>27</sup> Appare tuttavia inverosimile che Rosario Bellini possa aver confuso un «pugnaleto» (per quanto sia ornato) con un «diamante solitario». Inoltre, poiché nessun pugnaleto viene citato nell'*Inventaire*, si presume che l'oggetto in questione coincida con quel «couteau à papier» venduto all'asta<sup>28</sup> a un prezzo abbastanza alto e, di conseguenza, mai giunto a Catania. Inoltre, come sarà chiarito nel corso della trattazione, l'eventualità che un qualsivoglia oggetto appartenuto a Bellini potesse essere andato in dono a Rossini (compreso il suddetto pugnaleto) è in netta contraddizione con quanto risulta dal carteggio tra il Pesarese e il padre di Bellini.

Proprio a partire della lettura dell'inventario, Rosario cominciò a dubitare dell'affidabilità del coinquilino di Bellini. L'*Inventaire* lo registra come «Samuel Levy» e precisa in margine: «Demeurant à Paris | Boulevard des Capucines | n° 9 etant presentement | à puteaux». Inoltre si evince sempre dall'*Inventaire* che costui non era il proprietario della casa, bensì l'affittuario dell'immobile «appartenant a Mr Legigaud».<sup>29</sup> E se Bellini era probabilmente subin-

<sup>26</sup> PIETRO CAVAZZUTI, *Bellini a Londra*, Firenze, Barbèra, 1945, p. 57.

<sup>27</sup> ANTONINO AMORE, *Vincenzo Bellini. Arte. Studi e ricerche*, Catania, Giannotta, 1892, p. 20.

<sup>28</sup> Cfr. APPENDICE, rr. 162-163 e 585-586.

<sup>29</sup> Il nome del proprietario dell'immobile è indicato dallo stesso Bellini in una lettera del 1834 indirizzata a Carlo Pepoli in cui si legge: «La mia casa resta *rampe de pont de Neully n.º 19:bis Maison de M. Legigant*» (cfr. *Carteggi*, p. 346 al n. 283). In base a queste osservazioni è possibile rigettare l'erronea tesi che la residenza di Bellini a Puteaux fosse di proprietà di Levy (*Carteggi*, p. 346 alla n. 580) e che il nome di quest'ultimo fosse «Solomon» (cfr. JOHN ROSSELLI, *Bellini*, Milano, Ricordi, 2001, pp. 172 e 203).

quilino dei Levy dal maggio all'ottobre 1834, in seguito divenne il diretto affittuario, come si deduce dallo stesso *Inventaire*.<sup>30</sup> Levy, con la sua ben leggibile firma «S. Levy», confermò indirettamente questi dati, nonché la grafia del suo cognome, spesso distorto in Lewis, Levys etc. Lo stesso Francesco Pastura trascrisse «S. Levys», citando la sua lettera del 15 dicembre (in risposta a quella del 25 ottobre di Rosario Bellini),<sup>31</sup> ingannato dallo svolazzo dopo la 'y' finale.<sup>32</sup> Pastura sosteneva che questa lettera avesse deluso Rosario, mentre, in realtà, quest'ultimo aveva scritto a Rossini: «Il Sig. Levy con suo gentil foglio del 15 Dic.<sup>o</sup> depas<sup>to</sup> mi ha fatto l'onore di riscontrare la prima mia lettera direttagli in data del 25 Ott.<sup>o</sup> ultimo; e dalle sue cordiali espressioni mi son vieppiù costernato della forza del suo verace attaccamento verso l'infelice mio figlio, che nelle sue braccia Spirò. Io gli sono oltremodo grato, e riconoscente»; egli diede pertanto a Rossini la facoltà di donare a Levy un oggetto appartenuto a Bellini, a mo' di ricordo (IV/1396). E ancora, a conclusione della lettera del 14 febbraio 1836 a Rossini: «Mille rispettosi ossequi da parte di tutti i miei. La prego di farli pure gradire al Sig. Lewis, e sua sposa, tante proteste, e si protesta di somma tenutezza» (V/1408).

I dubbi di Rosario Bellini su Levy iniziarono subito dopo la lettura dell'inventario, soprattutto a proposito del rimborso per l'imbalsamazione: «Io son certo che con ciò il Sig.<sup>r</sup> Lewis dovette prendere qualche equivoco, e l'affare è male inteso, giacché il Sig.<sup>r</sup> Lewis nello scrivermi mai fé cenno di tanto, ma solo si restrinse a chiedermi un ricordo di Vincenzo, che ella con tanta bontà mandò ad effetto col portapenne, e del cui risultato Lewis neppur si degnò di darmi avviso, e se ella non si degnava riscontrarmi dell'esecuzione, io tuttora ignorato avessi di essere state appagate le di lui brame» (V/1438). Per il resto il sospetto che Bellini fosse stato «tradito dal suo amico Inglese», attribuito da Pastura a Santocanale,<sup>33</sup> non trova conferma nella corrispondenza tra Rossini, Rosario Bellini e Santocanale presente nel quinto volume di *GRLD*.

Di contro, l'*Inventaire* conferma quanti dettagli dei propri affari avesse rivelato Bellini a Levy<sup>34</sup> e quanto lo ritenesse affidabile, al punto da concedergli un prestito di 10.000 franchi all'interesse del 5%, con una durata dal 25 luglio 1835 al 30 giugno 1836.<sup>35</sup> Nonostante il ritardo di Levy nell'estinguere il suo debito di 10.500 franchi, anche Rossini dimostrava di avere fiducia in lui al punto da difenderne la reputazione in una lettera del 24 agosto 1836 a Rosario Bellini: «Però il Sig. Levi è onesto, e lo è tanto più che dopo la morte del mio povero Amico avrebbe egli potuto Lacerare il vaglia e sottrarsi dal pagamento e invece venne tosto a dichiararmi che egli aveva la Somma di 10/M Franchi a mia disposizione locché fa al suo Elogio» (V/1460).

<sup>30</sup> Cfr. APPENDICE, rr. 281-285.

<sup>31</sup> Cfr. PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit., p. 539 sg. La lettera citata da Pastura si trova oggi in I-CATm, LL4.6.

<sup>32</sup> L'errore di trascrizione commesso da Pastura era stato già precedentemente segnalato da ROSSELLI *Bellini* cit., p. 202.

<sup>33</sup> Cfr. PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit., pp. 538-541.

<sup>34</sup> Cfr. APPENDICE, rr. 252-267.

<sup>35</sup> Cfr. APPENDICE, rr. 201-205.

## 2. La Vente mobilière

Come dichiarato nella parte finale dell'*Inventaire*,<sup>36</sup> tutti gli oggetti inventariati furono affidati a Rossini, che decise sulla loro sorte: vendita o restituzione alla famiglia Bellini. Fin dall'inizio egli aveva chiesto agli eredi del musicista «di Lasciare qualche latitudine a colui che sarà incaricato di concedere alle persone che erano le più affezionate a Bel.<sup>i</sup> qualche piccolo oggetto appartenente al defunto, e ben inteso di pochissimo Valore» (27 settembre 1835, IV/1368). I Bellini acconsentirono: «Con tale carattere [*scil.* di procuratore] faccia sua quindi a di lei grado, retribuisca chi crede contenti le persone che per effetto di attaccamento desiderano prendere memoria sugli oggetti dell'estinto nostro figlio, e fratello» (1 novembre 1835, IV/1382). Tuttavia non sappiamo se questa autorizzazione da parte dei Bellini fosse già pervenuta a Rossini quando egli respinse le richieste di Levy provocandone il risentimento e le lamentele, prontamente espresse in una lettera a Rosario Bellini di poco posteriore alla stesura dell'*Inventaire*: «Al Padre del mio caro Bellini debbo scoprire tutto il mio cuore, nel significargli il rammarico ch'io provo del non avere un picciol ricordo del caro amico e Fratello che possa farmi serbare di lui più viva la memoria; giacchè avendone richiesto il Sig.<sup>f</sup> Rossini, egli m'ha risposto non poter nulla distrarre senza essere da voi autorizzato». <sup>37</sup> In seguito le richieste di Levy sarebbero state esaudite con la cessione di un portapenna preziosamente decorato.<sup>38</sup> Con o senza l'autorizzazione già in mano, Rossini cercava comunque di limitare, per quanto possibile che i cimeli del Catanese fossero ceduti in regalo, dimostrandosi del tutto disinteressato nel suo ruolo di procuratore dei Bellini: con la lettera del 14 febbraio 1836, infatti, il padre di Bellini concedeva anche a lui il permesso di poter conservare qualche ricordo tangibile dell'amico defunto: «Io la prego a nome pure della famiglia tutta, che quegli oggetti rimasti voglia Ella degnarsi di trattenermi quel che le piacerà per memoria» (v/1408); ma egli senza indugio declinò l'offerta: «Colgo pure questa occasione per ringraziar Lei, e i Suoi della amabile offerta di un oggetto ch'io dovrei Sciegliere fra quelli che gelosamente custodisco e ritenevo per memoria loro e del mio povero vincenzo, ma le dirò con Sincerità che avendo io riserbate pochissime cose invendute avrei un sommo rimorso in diminuirle e che d'altronde ho diverse cosuccie ch'io feci comperare per me nella vendita pubblica, e che per ciò non profitterò della loro gentilezza la prego per l'amor del Cielo non riguardare il mio procedere come un rifiuto che potesse offenderla ma lo guardi soltanto come una delicatezza che io devo a lei e a suoi, però io sono estremamente sensibile alla loro spontanea offerta, e rendo grazie a tutte le Sig.<sup>rie</sup> loro» (12 aprile 1836, v/1423). Ecco spiegate in breve le reali motivazioni della riluttanza di Rossini a cedere in dono i cimeli belliniani che, nel resoconto romanizzato di Patanè, sarebbe diventato il secco «no» contrapposto alle pretese dell'«ebreo Lewis». <sup>39</sup>

<sup>36</sup> Cfr. APPENDICE, rr. 303-305.

<sup>37</sup> Lettera del 15 dicembre 1835, citata in PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit., p. 539 sg., attualmente custodita in I-CATm, LL4.6.

<sup>38</sup> Cfr. APPENDICE, *Vente*, nota alla r. 609.

<sup>39</sup> Patanè nel suo articolo (vedi supra, n. 7) si dimostra fortemente prevenuto nei confronti di Samuel Levy e gli contrappone la figura di Rossini, paladino degli interessi della famiglia Bellini; nel resoconto del giornalista, pertanto, il secco linguaggio notarile in cui è redatto il testo originale dell'inventario viene trasfigurato in un'animata sceneggiatura da film: «[...] Ma Gioacchino Rossini non perdette d'occhio il Lewis. Quando

La compilazione dell'inventario fu la necessaria premessa per procedere alla vendita dei beni appartenuti a Bellini in un'asta pubblica tenutasi in data 29 dicembre 1835. Il primo accenno a questo avvenimento si trova in una lettera di Salvatore Furnari a Filippo Santocanale del 9 gennaio 1836: «ei [=Rossini] mi ha incaricato di ossequiarla da parte sua, e di dirle che gli oggetti mobili di Bellini si vendettero il doppio di quel ch'erano stati stimati» (v/1395). Quasi nello stesso momento, a Catania, Rosario vergò un sollecito a Rossini: «vi prego [...] di compiacervi di darmi con i più precisi dettagli della compilazione dell'Inventario, dello risultato dello stesso» (10 gennaio, v/1396). Rossini lo informò il 24 febbraio: «Le dichiaro che a riserva di un porta Penna che ho dato al Sig. Levi tutto è Stato Venduto o riserbato presso di me per Spedirle come ho sopra detto, tutti volevano ricordi ed' io rispondevo loro che alla vendita si potevano procurare detti ricordi. infatti gli oggetti venduti, tremila franchi Circa, non erano stimati nel inventario che soli mila, e cinquecento. Ho pagati quasi tutti i debiti e Spero d'ora innanzi non occuparmi che d'esigere e spedire il contante a V.S.» (v/1410). La copia della *Vente mobilière* insieme al «Compte du produit de lad. Vente» dovette raggiungere Catania, come l'inventario (vedi sopra) presumibilmente dopo la fine del mese di aprile 1838.

### Conclusioni

Queste osservazioni preliminari hanno permesso di ricostruire le complesse vicende legate all'eredità di Vincenzo Bellini a partire dalla descrizione di tutti i principali documenti ad essa relativi e sulla scorta delle testimonianze che i volumi già pubblicati di *GRLD* ci restituiscono riguardo al ruolo fondamentale svolto da Rossini; le informazioni contenute nell'*Inventaire* consentono altresì di fare chiarezza sui dati anagrafici di Samuel Levy e sui suoi rapporti col compositore defunto, rigettando le erronee congetture fin qui avanzate da alcuni studiosi.<sup>40</sup> In Appendice sono riportate le trascrizioni dell'*Inventaire* e della *Vente mobilière* con gli elenchi di tutti gli oggetti trovati nell'ultima dimora di Bellini; i commenti aggiunti in nota al testo originale forniscono dei chiarimenti sulla natura e la destinazione dei singoli oggetti e permettono di contestualizzare meglio i beni tutt'oggi conservati nel Museo civico belliniano di Catania nonché di emendare alcuni errori o inesattezze presenti nelle guide del primo allestimento museale curato da Benedetto Condorelli.<sup>41</sup> Inoltre, le rilevazioni codicologiche effettuate sul manoscritto contenente la traduzione dell'*Inventaire*, unitamente all'analisi calligrafica del corpus dei carteggi di Rosario Bellini, hanno permesso di mettere in dubbio la tesi che le minute di lettere di quest'ultimo, attualmente conservate a Catania, possano essere considerate autografe, come precedentemente affermato nei volumi quarto e quinto dei carteggi rossiniani.

---

questo ebbe la disinvoltura di chiedere un oggetto che servisse a ricordargli il suo amico siciliano, gli rispose seccamente: 'No'».

<sup>40</sup> Vedi supra nn. 29, 32 e 39.

<sup>41</sup> Cfr. MARIA ROSA DE LUCA, *Un patrimonio consegnato alla memoria. L'eredità di Bellini nel primo allestimento del Museo civico belliniano*, in questo stesso numero, pp. 87-102.

## Appendice

La trascrizione dei documenti riproduce fedelmente gli originali anche nella spaziatura e nella distribuzione delle righe; fanno eccezione l'intestazione della copertina e le postille presenti a margine del manoscritto, che sono state espunte dal corpo principale del testo e riportate nelle note; all'intervento del trascrittore<sup>42</sup> si deve anche la numerazione progressiva delle linee di testo, utilizzata come riferimento per i commenti, nonché l'inserimento del simbolo “§” in corrispondenza del passaggio da una pagina alla successiva.

### *L'Inventaire*

- 1     8 Décembre 1835.
- 2     Inventaire
- 3     après le décès de
- 4     M. Bellini<sup>43</sup>
- §
- 5                 L'an mil huit cent trente cinq, le
- 6     huit Décembre, heure de Dix du Matin
  
- 7                 A la Requête:
  
- 8     1° De M. rosario (rosaire) Bellini ;
- 9     2° De M<sup>de</sup> agata (agathe) ferlito, Epouse dud. S<sup>r</sup>
- 10    Bellini ;
- 11    3° De M. Carmelo (Carmine) Bellini ;
- 12    4° De M. marco<sup>44</sup> Bellini ;
- 13    5° De M. francesco (françois) Bellini ;
- 14    6° De M<sup>lle</sup> maria Bellini :
- 15    7° De M<sup>de</sup> michela (michelle) Bellini, Epouse de
- 16    M. ascanio Marziani ;
- 17    8° Et De M<sup>de</sup> Giuseppa (Josephine) Bellini, Epouse de
- 18    M. Ignazio Scammacca ;
- 19    Tous Domiciliés à Catane (Sicile)
- 20    Représentés ici par m. Gioacchino (Joachim) Rossini

---

<sup>42</sup> Ringrazio Jean-Marie Bruson per la paziente trascrizione dell'*Inventaire* come pure della successiva copia della *Vente*.

<sup>43</sup> [Intestazione della camicia, nella quale è rilegato l'atto stesso.]

<sup>44</sup> *Recte* Mario.

21 Compositeur de musique, demeurant à Paris rue favart au  
 22 Théâtre Italien, leur mandataire aux termes de la Procuration  
 23 qu'ils lui ont Donné conjointement (les d. Dames Bellini  
 24 Marziani et Scammacca avec l'autorisation de leurs maris)  
 25 Suivant acte passé devant M<sup>e</sup> louis de Marco notaire à la résidence  
 26 de Catane, en présence de témoins le Vingt huit Octobre mil huit  
 27 Cent trente cinq, dont l'original Enregistré, revetu des diverses  
 28 légalisations voulus et notamment de celle de M. Delamarre  
 29 Chef du Bureau de la Chancellerie au ministère des affaires Etrangères  
 30 Et timbré à l'Extraordinaire, a été, ainsi que la traduction de lad.  
 31 procuration faite par m. frederic Lameyer Interprète juré à Paris -  
 32 Enregistré en cette ville le Deux Décembre mil huit cent trente cinq f<sup>o</sup> n. 163  
 33 V.C.1 [?] par Grunes qui a reçu Trois francs trente centimes, Déposé  
 34 pour minutes à M<sup>e</sup> Outrebon l'un des notaires à Paris Soussignés  
 35 par acte reçu par lui et son Collègue le Deux Décembre mil huit cent  
 36 trente cinq Enregistré.  
 37 ~~Une Expedition de laquelle Traduction Délivrée par led m<sup>e</sup>. Outrebon~~  
 §  
 38 ~~est Demeurée ci annexée après mention faite dessus de cette annexe~~  
 39 ~~par le notaire soussigné en présence des d. témoins~~  
 40 Lesd. S<sup>r</sup> Rosario Bellini et lad. D<sup>e</sup> agata ferlito  
 41 son Epouse, Père et mère, et lesd. S<sup>rs</sup> Carmelo, marco  
 42 et francesco Bellini, D<sup>lle</sup> maria Bellini, et Dames  
 43 Marziani, et Scammacca, frères et sœurs, De M<sup>r</sup>  
 44 le Chevalier Vincenzo (Vincent) Bellini compositeur de  
 45 musique, Et en ces qualités habiles à le Dire et parler  
 46 ses seules héritiers, chacun par Egale portion, c'est à Dire  
 47 chacun pour un huitième, aux termes de l'article Six  
 48 cent soixante onze du Code Civil du royaume des Deux Siciles  
 49 et ce ainsi qu'il est Exprimé en la procuration  
 50 sus Enoncée et Représentants en leur d. qualité tous<sup>45</sup>  
 51 A la Conservation des Droits et Intérêts des Parties et de tout  
 52 autres qu'il appartiendra,  
 53 Il va être par M<sup>r</sup> Outrebon ~~et son collègue~~ Notaires à Paris  
 54 Soussigné<sup>46</sup>, Procédé à l'Inventaire fidèle et Description Exacte de

<sup>45</sup> [in margine:] les droits a lad. succession | d'après les lois françaises.

<sup>46</sup> [in margine:] En presence de | MM. Joseph Bonaventure Gay | cordonnier demeurant à Puteaux | et Antoine Georges marchand | de vins demeurant aussi à Puteaux | témoins Instrumentaires | appelés par led.



88	Au moment de Procéder M. Levy a fait observer que	
89	presque tous les Objets qui se trouvent dans la Chambre	
90	qu'occupait M. Bellini, lui appartiennent, En	
91	Consequence il a demandé que tout lesd. Objets comme de	
92	raison ne soient pas compris au présent inventaire	
93	Obtemperant à lad. demande Il va être procedé au d.	
94	Inventaire de la manière et ainsi qu'il suit	
95	Dans une Pièce au Deuxième Etage Eclairée sur le jardin	
96	et sur la route et sur les portes de laquelle étaient	
97	apposés les scellés de M. le juge de paix.	
98	Un Piano Vertical en <del>racin</del> Bois de Palisandre du nom	
99	de Pleyel, un fauteuil de piano en pareil Bois avec	
100	Siege de Bazane rouge, un Porte Lumière garni de deux	
101	Bobèches prisé le tout quatre cents francs ci	400. "
102		400. "
	§	
103		400. "
104	Un Pupitre portatif en acajou avec pupitre pour la	
105	musique prisé Dix franc ci	10. "
106	Une Canne en Baleine garni en argent chiffré d'un	
107	B Gotique, une Canne en jonc avec Pomme d'Ebene	
108	garni en or, une cravache, et une Canne à Bec de Corbin	
109	prisé le tout Douze francs ci	12. "
110	Dans un armoire à Glace appartenant au	
111	propriétaire	
112	Douze chemises de toile, dix gilets de dessous en toile	
113	Dix Caleçons en toile, six Caleçons de flanelle, —	
114	Quatre Gilets de flanelle, deux robes de Chambre d'Eté	
115	trois vestes d'Eté, une Camisole et trois pièces de flanelle	
116	une autre pièce de flanelle, une autre Chemise de toile	
117	un pantalon de piqué, <del>Vingtdeux paires de Bas de coton,</del>	
118	Trente quatre paires de Bas de Coton, quatre paires de	
119	Chaussettes en fil, Deux en laine, Cinq paires de	
120	Chaussettes en Coton à Côtes, Deux paires de Chaussettes	
121	en Coton à jour, Seize paires de Chaussettes en Soie	
122	une Paire de chaussette en Bourre de <del>cachemire</del> cinq ----	
123	Mouchoirs Blancs dont deux à Bordures rouges	
124	un mouchoir de couleur, onze foulards, neuf cravattes	
125	Blanches dont deux Doubles, Vingt trois faux	
126	Cols, neuf cols dont deux de couleur, trois	

127	Cravattes de laine et mousseline imprimée, quatre	
128	Cravattes noirs et un Conforter en Soie verte,	
129	une paire de Bretelles et Un claque en feutre Six	
130	paires de gans [sic] glacés Beurre frais, prisé le tout	
131	quatre vingt franc ci .....	.....80"
132	Un Gilet de Velour cerise, cinq Gilets en Soie et laine	
133	de diverses couleurs, un Gilet de Drap noir, un	
134	Gilet de Satin noir, Sept Gilets Blancs et Cinq Gilets	
135		502 . "
	§	
136		D. S. 502 . "
137	d'Été de diverses couleurs, sept pantalons de Drap de	
138	Diverses couleurs, trois pantalons de laine de	
139	Diverses couleurs, trois pantalons d'été de	
140	divers couleurs et etoffes, trois pantalons de	
141	nankin, et trois pantalons Blancs, Deux redingotes	
142	de drap noir, une redingote de Drap bleu, trois habits	
143	de drap bleu, un habit de drap vert, et un habit de	
144	drap bronze, prisé le tout Deux cents franc ci	200. "
145	Sept paires de Bottines et trois paires de souliers	
146	un chapeau rond et une casquette de drap vert	
147	prisé le tout Vingt francs ci	20. "
148	Neuf rasoirs, un cuir à repasser, douze Bâtons de	
149	Cire à cacheter, Deux Brasis [sic], un nécessaire garni	
150	de ses pièces partie en argent, un porte feuille en	
151	Cuir de russie, un Coussin de voiture en soufflet, prisé	
152	le tout Trente francs ci	30 ."
153	Quatre petits portefeuilles de poche, quatre Bourses	
154	une pièce de ruban à décoration, un Cachet dans une	
155	petite Boite à Visser, Deux Crayons, une Petite	
156	Boite en Coco, Trois canifs, un Couteau à papier	
157	avec manche en écaille garni de deux lames, un	
158	petit cachet en nacre garni en argent portant le nom	
159	<u>Vincent</u> , un Porte plume garni en argent, un porte	
160	plume en or et Email, prisé le tout quarante	
161	francs ci	40."
162	Un Couteau à papier et un cachet en agathe avec	
163	Garniture en or, Deux Croix de la Légion d'honneur en	
164	argent, un Iorgnon en écaille garni un or, une Chainé	
165	de Col en filigrane d'or avec coulant en Turquoise	

166	et rubis, une chaine de col en Cheveux avec chaine d'or	
167	une chaine de jazirand avec Christ en or, deux	
168		792 . "
	§	
169		D.S. 792 ."
170	Epingles en or et une madone dans sa garniture en or	
171	prisé le tout avec une Chaîne en crisocale <sup>48</sup> , une Epingle	
172	en or monté d'un Saphir, trois Boutons de Chemise de	
173	Chacun petit Brillant monté sur amethyste, trois autres	
174	Boutons de chacun une rose montée sur turquoise, et trois	
175	Autres Boutons de chacun une rose montés sur opale	
176	La somme de Quatre cents francs ci	400. "
177	Une montre d'or Guillochée à Cylindre Sept trous	
178	en pierre, Cuvette d'or, de Souriau, une Petite Chaîne	
179	de montre forme Gourmette, et une clef en or à la	
180	Breguet, Prisé le tout Deux cents francs ci	200. "
181	¶ Dans Un Petit nécessaire de Table garni de	
182	ses pièces en Vermeil poinçon de Paris prisé	
183	Soixante dix franc ci	70. "
184	Un Lot de Cinquante Soixante six Brochures	
185	partie pièces de theatre, six Volumes dont un	
186	relié en Satin vert, dont un intitulé Vues du	
187	Rhin en anglais, Six Livraisons des figures pour	
188	les œuvres de Lord Byron, Deux albums de	
189	musique gravée, un album en Blanc, une Carte	
190	d'Europe dans son Etui, trois partitions gravées	
191	dont la Vestale et un Lot de Musique gravée, —	
192	prisé Avec un métronome de Maëzel, Quarante	
193	francs ci	40. "
194	Total de la Prisée Quinze cent	
195	deux francs ci	<u>1,502. "</u>
196	Papiers Deniers Comptants.	
197	Il s'est trouvé en Deniers Comptants la	
198	Somme de Sept francs quatre vingt dix centimes ci <u>7.90</u>	

---

<sup>48</sup> Recte chrysocale.



237 ont été cotées paraphées et inventoriées sous la cote septième  
 238 Cinq pièces qui sont Brevet d'admission de M. Bellini  
 239 dans diverses académies.  
 240 Lesquelles Pièces ne Pouvant servir que de renseignement  
 241 ont été cotées paraphées et inventoriées sous la cote huitième  
 242 Une Liasse de feuilles de musique ~~écrites~~ paraissant Ecrites  
 243 par M. Bellini ; lesquelles au nombre de Vingt trois  
 244 ont été à l'instant et sur la demande de M. Rossini  
 245 qui a reconnu qu'elles Etaient Ecrites de la main de M. Bellini  
 246 ont été Cotées à l'instant par première et dernière et  
 247 paraphées par M<sup>e</sup>. Outrebon notaire soussigné.  
 248 Lesquelles Pièces ont été de Suite ~~mises sous Enveloppe~~  
 249 à la Demande de M. Rossini, mises sous enveloppe et  
 250 Cachetés après que dessus il en a été fait mention par  
 251 led. M<sup>e</sup>. Outrebon.  
 252 A l'Instant M. Levy a déclaré qu'il Etait à  
 253 sa connaissance,  
 254 qu'il y avait Compte à faire avec M. Troupenas à  
 255 Paris au Sujet de la partition Des Puritains vendue  
 256 à Dublin.  
 257 Qu'il y a Egalement Compte à faire au Sujet de la  
 258 même partition Envoyée à Palerme.  
 259 Qu'il y a aussi Compte a faire à Milan notamment  
 260 avec le S<sup>r</sup> Ricordi, ~~qui~~  
 261 Qu'il sait qu'à une Epoque il lui était dû aussi à  
 262 Milan, une Somme de Douze mille francs sur laquelle il a  
 263 avait Envoyé quatre mille francs a Naples.  
 264 Qu'il avait aussi un Compte à faire avec un S<sup>r</sup> Laporte  
 265 directeur à Londres  
 §  
 266 Qu'il Existe des coupons de rentes et Valeurs espagnoles  
 267 entre les mains de M. Chaulet agent de Chance à Paris  
 268 Mais qu'il en ignore la quotité.  
 269 Que lui M. Levy réclame Comme en ayant fait le  
 270 paiement de ses Deniers :  
 271 1. Le Montant des frais d'Embaumement s'Elevant à Deux  
 272 Mille six cents francs  
 273 2. Et le Montant de Diverses Notes et factures par lui  
 274 acquittées pour le Compte de M. Bellini et depuis son décès et

275 dont il remettra le Détail  
276 Qu'il est de plus réclamé Diverses sommes Comme leur  
277 Etant dues par le Cordonnier, par la Blanchisseuses, par  
278 le Coiffeur, par m. Dentend [sic] Sculpteur, et par M. M. les  
279 Docteurs Piron et Montalegri pour honoraires des Soins  
280 par eux donnés à M. Bellini pendant sa dernière maladie  
281 Et en outre qu'il est Encore réclamé par le propriétaire de  
282 la maison où il est présentement Procédé, une Indemnité pour  
283 le loyer de l'appartement occupé qu'occupait le défunt depuis  
284 fin d'octobre Epoque à laquelle a Cessé la Jouissance de M. et Ma<sup>d<sup>e</sup></sup>  
285 Levy jusqu'à ce Jour.  
286 Et a M. Levy Signé après lecture  
287 *S. Levy*  
288 Contre lesquelles Déclarations M. Rossini fait toutes  
289 protestations ordinaires et de droit  
290 Et a Signé après lecture  
291 *Gioachino Rossini*  
292 <sup>49</sup> Cefait et ne s'Etant plus rien trouvé  
293 à faire Dire Comprendre ni Déclarer au  
294 présent Inventaire, Il a été Tenu pour clos  
§  
295 par led. notaire après serment preté entre ses  
296 mains en présence des temoins soussigné<sup>50</sup>, d'avoir  
297 Bien fidèlement représenté et fait comprendre  
298 au présent Inventaire sans en avoir rien pris  
299 ni Detourné ni vu ni su qu'il en ait été rien  
300 pris ni Detourné, Tous les objets dependant  
301 à leur Connaissance de lad. Succession  
302 Et tous les Objets diverses inventoriés ont été  
303 reunis en la garde et possession de M. Rossini  
304 qui s'en charge pour les représenter quant et  
305 a qui il appartiendra.  
306 Et ont M. Rossini, M. Levy, le Gardien des scellés et  
307 le Commissaire priseur signé avec les notaires après  
308 lecture faites ./.

---

<sup>49</sup> [in margine:] Il a été vaqué à | tout ce que dessus | depuis lad. heure de | dix du matin | jusqu'à celle de  
Cinq | de relevée --- | par triple vacation.

<sup>50</sup> mains en présence des temoins soussigné

309	<i>Gay</i>	<i>A I Georges</i>	
310			<i>Fournel</i>
311	<i>Hubert</i>	<i>Gioachino Rossini</i>	
312	xxxxxxx	<i>S. Levy</i>	
313			<i>Outrebon</i>

*Commenti all'Inventaire*

Nell'*Inventaire* dell'8 dicembre 1835 sono elencate le seguenti categorie di beni mobili: oggetti inventariati (rr. 98-195), «Deniers Comptants» (rr. 196-198), «Papiers» (rr. 199-251); a questi fanno seguito le osservazioni e rivendicazione di Samuel Levy (rr. 252-291). Tutti i beni inventariati furono consegnati a Rossini in quanto procuratore degli eredi di Bellini (rr. 300-305): egli dispose che il materiale cartaceo – «Papiers [...] mises sous enveloppe et Cachetés» (rr. 249-251) – venisse spedito direttamente a Catania; il materiale rimanente invece fu destinato ad essere venduto in un'asta pubblica e risulta dettagliatamente menzionato nel protocollo della *Vente mobilière* del 29 dicembre 1835; in quest'ultimo documento<sup>51</sup> sono enumerati dapprima degli oggetti aggiudicati (rr. 420-598), poi quelli tratti direttamente da Rossini (rr. 606-619); il ricavato è infine dichiarato nel «Compte du produit de lad. vente» del 9 febbraio 1836 (rr. 621-690).

Nei commenti di seguito esposti vengono fornite delle informazioni esplicative rispetto ad alcune voci dell'*Inventaire* (le note fanno riferimento alla numerazione delle righe); per gli articoli di vestiario sono stati posti a confronto l'elenco dei beni inventariati con quello dei beni messi all'asta; similmente per il materiale cartaceo si è cercato di offrire un raffronto tra l'inventario e i documenti che si sono conservati fino ai nostri giorni; per quanto concerne invece gli oggetti di altra natura si rinvia ai commenti annessi alla trascrizione della *Vente*.<sup>52</sup>

rr. 3-4 – *le décès de M. Bellini*

La data e l'ora del decesso di Bellini sono chiaramente indicate in una missiva che Gioachino Rossini inviò il 27 settembre 1835 a Filippo Santocanale: «questo infelice Spirò il mercoledì 23 Co:<sup>te</sup> alle ore tre pomeridiane» (IV/1368).

rr. 7-16 – *A la Requête*

I richiedenti qui menzionati sono gli eredi del compositore catanese, rispettivamente i genitori (1°-2°) e i fratelli (3°-8°) di Vincenzo. Nella sua corrispondenza, Rosario Bellini li descrive come «successibili all'Eredità del difonto nostro rispettivo figlio, e fratello Vincenzo» (p. es. IV/1382).

r. 20 – *Représentés ici par m. Gioacchino (Joachim) Rossini*

Le circostanze che portarono alla designazione di Rossini come rappresentante legale degli eredi del compositore catanese necessitano di alcune puntualizzazioni. Da quanto dichiarato nell'*Inventaire* (r. 26) sappiamo che la procura sarebbe stata formalizzata il 28 ottobre 1835; tuttavia è noto che, in un primo momento, la famiglia Bellini aveva eletto come cura-

<sup>51</sup> Per la trascrizione dell'intero documento cfr. APPENDICE, *Vente*, pp. 68-78.

<sup>52</sup> Vedi infra *Commenti alla Vente mobilière*, pp. 79-86.

tore dei propri interessi in suolo francese Michele Chiarandà, un nobile palermitano esule a Parigi, il cui nome è chiaramente indicato nella corrispondenza di Rosario Bellini: «Il Sig.r Michele Chiarandà B.ne di Friddani è stato eletto da me Procuratore per tutto ritrarre». <sup>53</sup> Ma già con la missiva del 27 settembre (IV/1368) all'amico Santocanale, Rossini si dichiarava disposto a ricevere la delega da parte dei Bellini e, il giorno successivo, inviava a Palermo «la modula della procura» (IV/1369), un modello di atto notarile compilato in conformità alla lingua e alle consuetudini legali francesi. <sup>54</sup> Come ignaro della disponibilità manifestata a Santocanale dal Pesarese, Rosario Bellini scriveva a quest'ultimo, verosimilmente in data 29 ottobre, e gli chiedeva di accettare la procura: «A qual personaggio più distinto, più amico puossi intestare la procura se non a lei che tutto riunisce? Io a nome anche dei miei figli la prego discompiacersi ad accettarla» (IV/1381). Sulla effettiva datazione di questa missiva sono state formulate diverse ipotesi: secondo Gino Monaldi la data dovrebbe essere il 24 ottobre, <sup>55</sup> mentre per Giuseppe Radiciotti il 28 ottobre; <sup>56</sup> la data del 29 ottobre, che si ricava dall'intestazione della minuta di questa lettera (I-CATm, LL.3.3) e dalla annotazione di mano diversa che si legge in calce ad essa, è tuttavia quella più attendibile perché, a rigor di logica, questa missiva non poteva che essere posteriore alla procura stessa ad essa allegata: «Eccola qui acclusa in tutte le legali forme redatta, e con le più ampie facoltà competenti ad un di lei pari» (IV/1381). Il 1° novembre 1835 Rosario Bellini scriveva nuovamente a Rossini, questa volta con esplicito riferimento alla precedente corrispondenza intercorsa tra questi e Santocanale: «Poche ore dopo ch'era stata spedita la procura, che noi tutti quali successibili all'Eredità del difonto nostro rispettivo figlio, e fratello Vincenzo ci fecimo un Particolare onore d'intestare alle di lei impareggiabile persona, ci pervenne per la via di Palermo da quell'ottimo comune amico Santo Canale le copie delle preggevoli due di lei lettere del 27, e 28. Ottobre [recte settembre]» (IV/1382). L'ipotesi avanzata da Pastura – secondo cui Santocanale non avrebbe avuto il coraggio di far pervenire direttamente le lettere di Rossini alla famiglia Bellini ma si sarebbe avvalso dell'intermediazione di Vincenzo Ferlito – <sup>57</sup> potrebbe, da un lato, giustificare il ritardo con cui le lettere del Pesarese sarebbero giunte a Catania e dall'altro avvalorare la buona fede di Rosario Bellini; anche la ricostruzione che si deve a Sergio Ragni, curatore dell'epistolario rossiniano, tende a salvare l'attendibilità delle affermazioni del padre di Bellini: «La richiesta della famiglia Bellini s'incrociava con l'offerta di Rossini [scil: di intestare a lui la procura], che arrivava a Catania qualche giorno dopo. Probabilmente era stato Santocanale a suggerire ai Bellini di rivolgersi a Rossini prima ancora che Rossini si dichiarasse disponibile.» (IV/1381, nota 4). Ma se ancora il 25 di ottobre 1835 Rosario Bel-

<sup>53</sup> Cfr. minuta di lettera di Rosario Bellini a Samuel Levy, datata 25 ottobre 1835 in I-CATm, segnatura LL.3.2; cfr. anche PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit., p. 539.

<sup>54</sup> Questo modello di atto notarile potrebbe essere identificato con il documento oggi custodito in I-CATm, segnatura DD.17.

<sup>55</sup> GINO MONALDI, *A proposito del Centenario di Vincenzo Bellini*, «Rivista Musicale Italiana», IX (1902), fasc. 1, pp. 73-74.

<sup>56</sup> GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere e influenza sull'arte*, Tivoli, Formiggini, 1923-1927, vol. 2, p. 181.

<sup>57</sup> PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit., p. 538.

lini poteva scrivere a Levy di aver prescelto Michele Chiarandà come proprio procuratore, è decisamente poco probabile che appena tre giorni dopo egli e tutta la sua famiglia avessero cambiato opinione, attribuendo la procura a Rossini senza aver prima avuto contezza sulla disponibilità di quest'ultimo ad assumersene l'onere. È verosimile piuttosto che la proposta di Rossini fosse pervenuta a Catania tra il 25 e il 28 di ottobre e che il pretesto delle lettere ricevute in ritardo potrebbe essere stato un comprensibile tentativo da parte di Rosario Bellini di trarsi d'imbarazzo al cospetto di un personaggio così influente come Rossini.

r. 25 – *M<sup>e</sup> Louis de Marco notaire à la résidence de Catane*

A tutt'oggi questo documento è conosciuto soltanto attraverso una copia informale custodita in I-CATm (segnatura DD.13b). Benché l'originale sia attualmente irreperibile, di esso rimane traccia nel repertorio del notaio Luigi de Marco, attualmente conservato all'Archivio di Stato di Catania,<sup>58</sup> nel quale si può leggere una registrazione che rinvia a un atto denominato come «brevetto» e intitolato «Procura fatta delle detti di Bellini e Ferlito e figli in persona del Cavaliere Gioachino Rossini a Parigi per apporre Sugelli rimuoverli fare inventario, e tutt'altra vicenda [su?] la Eredità del fù Cavaliere Vincenzo Bellini».

rr. 26-27 – *le Vingt huit Octobre mil huit Cent trente cinq*

La procura fu dunque rogata a Catania il 28 ottobre 1835, un giorno prima che Rosario Bellini l'inviasse, con lettera del 29 ottobre 1835, a Rossini (vedi *supra* nota r. 20). È curioso notare come nella traduzione dell'*Inventaire* si trovi scritto «li 23 ottobre 1835» nonostante la copia informale rechi l'inequivocabile indicazione «le vingt huit octobre».

r. 32 – *le Deux Décembre mil huit cent trente cinq*

Dato che il 2 dicembre la procura era già stata tradotta, è verosimile che Rossini l'abbia ricevuta nell'ultima settimana di novembre insieme alla lettera del 29 ottobre.

r. 33 – *V.C.1 [?]*

Potrebbe trattarsi di un'abbreviazione che rinvia alla collocazione del volume nel quale si trova il foglio n. 163. Nella copia legale conservata in I-CATm sembra leggersi «V<sup>o</sup> C<sup>e</sup>1».

rr. 33-34 – *Déposé pour minutes*

È probabile che il termine «minutes» debba intendersi secondo un'accezione gergale notarile per indicare gli originali da conservare negli archivi dei notai competenti («Original des actes notariés, signé des noms des parties et de ceux des notaires, et qui demeure chez les notaires»<sup>59</sup>) piuttosto che secondo il significato letterale del termine, cioè «abbozzi».

r. 34 – *M<sup>e</sup> Outrebon l'un des notaires à Paris Soussignés*

Louis Claude Outrebon, nato nel 1796, fu attivo come notaio a Parigi dal 1826 al 1848. Potrebbe essere stato scelto per istruire le pratiche della successione di Bellini proprio dallo stesso Rossini, che probabilmente lo conosceva già prima del 1835: infatti Olympe Pélissier, amante del Pesarese da circa tre anni, era tra i clienti di Outrebon e lo cita espressamente nelle sue lettere a Hector Couvert a partire dal 1837.

rr. 37-39 – *Une Expedition de laquelle Traduction*

Nel gergo notarile «expedition» sta per copia: («Copie légale, non revêtue de la forme

<sup>58</sup> ARCHIVIO DI STATO DI CATANIA, Notarile IV versamento, vol. I 128, cc. 505, numero d'ordine 397, "a 28. d.º".

<sup>59</sup> Cfr. *Dictionnaire de Français Littéré* (d'ora in poi LITTRÉ), *sub voce*, versione online: <http://littre.reverso.net/>.

exécutoire, d'actes notariés ou de jugements»<sup>60</sup>). La frase, poco chiara, è stata cancellata forse solo al momento della stesura della copia legale, in fondo alla quale si legge invece, dopo un breve riassunto della «procuration»: «Extrait par led. M<sup>e</sup> Outrebon, Notaire à Paris soussigné de la traduction de lad. procuration déposée, comme dit-est, avec cette pièce, aud. M<sup>e</sup> Outrebon. Le tout demeuré en sa possession».

rr. 47-48 – *l'article Six cent soixante onze du Code Civil du royaume des Deux Siciles*

L'articolo 671 fa parte del Capitolo III del Codice civile del Regno delle Due Sicilie («De' diversi ordini di successione») e recita:

671. *Il padre e la madre*, o quello tra essi che si troverà superstite, ed in mancanza di entrambi l'ascendente più prossimo, *concorrerà co' fratelli e colle sorelle del defunto*, e co' discendenti de' fratelli e delle sorelle premorte unilaterali e bilaterali; *i genitori*, gli ascendenti, *i fratelli e le sorelle, in capi ed a porzioni eguali*; i discendenti da' fratelli e dalle sorelle, anche unilaterali o bilaterali, per dritto di rappresentazione ed in stirpe. (*Codice per lo regno delle Due Sicilie*, Prima Parte: *Leggi civili*, Napoli, Capasso, 1849. p. 80: corsivo mio per indicare la disposizione relativa alla famiglia Bellini).

Nella traduzione italiana dell'*Inventaire* l'articolo è erroneamente indicato col numero 611.  
r. 60 – *appartenant a Mr Legigaud*

Bellini era subaffittuario dai Levy, che da loro parte erano affittuari del detto Legigaud. Lo stesso musicista lo menziona come «M:<sup>r</sup> Legigant» (*Carteggi*, p. 346 al n. 283); nell'atto di morte tradotto da Weinstock il nome risulta «Legigan»,<sup>61</sup> e tale grafia è stata documentata anche altrove: «En 1835, son propriétaire était Victor-Léonard Legigan, marchand de métaux et de meubles en fer établi 57 rue Saint-Honoré à Paris. Egalement, il possédait plusieurs terrains adjacents et voisins de cette villa, pour une superficie totale d'environ trois hectares plantés et cultivés notamment de rosiers (A.D.-92/3P2-Put 6, Plan cadastral de 1835, section B-1639, lieu dit Le Préau)».<sup>62</sup>

rr. 63-64 – *S<sup>r</sup> Joseph Hubert Jardinier de Mr Legigaud gardien des scellés*

Hubert, il giardiniere della casa di Legigaud, era stato nominato dal giudice di pace guardiano dei sigilli.

rr. 73-74 – *suivant son procès verbal en date du Vingt Cinq Septembre mil huit cent trente cinq*

Alla luce della datazione del «procès verbal» bisognerebbe riconsiderare la verosimiglianza di quanto afferma Rossini nella citata lettera a Santocanale del 27 settembre 1835 (IV/1368): «senza perder tempo Arrivai dalla Campagna, ove passai l'estate [Petit-Bourg], poche ore dopo la morte dell'Amico, trovai già che il Giudice di Pace aveva messo il Sigillo su tutti gli effetti appartenenti al Defunto». Appare inverosimile infatti che Rossini possa essere arrivato a Puteaux «poche ore» dopo la morte di Bellini, cioè all'incirca alle 17 del 23 settembre, e, contemporaneamente, abbia potuto vedere i sigilli dal momento che questi, com'è noto, venivano apposti costenstualmente alla redazione del «procès verbal», quindi verosimilmente il 25 settembre.

<sup>60</sup> Cfr. LITTRÉ, *sub voce*, versione online: <http://littrereverso.net/>.

<sup>61</sup> HERBERT WEINSTOCK, *Vincenzo Bellini. His Life and His Opera*, New York, Knopf, 1971, p. 414.

<sup>62</sup> FRANCIS TRÉPARDOUX, *Vincenzo Bellini, son décès à Paris en 1835, étude biographique et médicale*, «Histoire des sciences médicales», XXXVI (2002), n. 3, pp. 295-316: 312.

rr. 75-76 – *levés en Vertu de son ordonnance en date du cinq — Décembre*

Ignoriamo quale sia l'ordinanza del giudice di pace del 5 dicembre: probabilmente si tratta dell'atto che permetteva la redazione dell'inventario e la stima degli oggetti. È verosimile ritenere che l'indicazione del giorno (cinq) sia stata aggiunta solo in un secondo tempo insieme al trattino che servì per colmare il largo spazio che era stato appositamente lasciato in bianco.

r. 87 – xxxxxxxx

È possibile che questa firma illeggibile sia stata apposta al documento per simulare l'intervento di un secondo notaio la cui presenza è tutt'altro che certa. Nella copia autentica, infatti, si legge «les notaires» al plurale, ma il nome del collega di Outrebon non è mai riportato in nessuna parte del documento.

rr. 88-90 – *que presque tous les Objets [...] lui appartiennent*

Poiché la stanza affittata da Levy a Bellini doveva essere ammobiliata, l'uso del termine «objets» per descriverne complessivamente il contenuto risulta effettivamente fuorviante; nella copia dell'inventario tradotta in lingua italiana (I-CATm DD.13a) questo passo è stato reso letteralmente («che quasi tutti gli oggetti [...] appartengono a lui») ma, a differenza da quanto affermato nel citato articolo di Patanè (vedi nota 7), non c'è la minima traccia d'una correzione della parola «oggetti» in «mobili».

rr. 95-97 – *Dans une Pièce au Deuxième Etage*

Si capisce che Bellini occupava un'unica stanza, ma abbastanza grande, avendo più porte.

rr. 98-99 – *Un Piano Vertical [...] Pleyel*

Lo strumento in questione era stato acquistato da Bellini nel febbraio 1834. Nella *Vente* esso forma il lotto 54° (rr. 540-542).

r. 99 – *un fauteuil de piano*

Nella *Vente* forma il lotto 55°, ma «en pareil Bois» (cioè palissandro) fu cambiato in «en bois d'acajou» (rr. 543-544). Nella traduzione, «fauteuil de piano en pareil Bois avec Siege de Basane rouge» fu liberamente reso come «una sedia a braccioli dello stesso legno con uno scanno di Bazan rosso»; purtroppo non sappiamo quale fattura avesse realmente questo pezzo, se si trattasse cioè di uno sgabello, di una sedia rotonda senza appoggio o di una poltrona girevole con appoggio. Tuttavia, trattandosi di un lotto che fu venduto all'asta, è molto improbabile che esso possa essere identificato con la sedia da piano presente oggi in I-CATm (segnatura OA 71).

rr. 100-101 – *un Porte Lumière garni de deux Bobèches*

Questo oggetto non trova corrispondenza nella *Vente*. Probabilmente fu venduto insieme al pianoforte senza essere indicato in dettaglio. Nella traduzione fu chiamato «un porta lume guarnito di due canne, ossia buggiuole».

r. 106-108 – *Une Canne en Baleine [...] une Canne en jonc [...] une cravache [...] une Canne à Bec de Corbin*

Nella *Vente*, i tre bastoncini e il frustino figurano tra gli oggetti riservati a Rossini (rr. 606-607). Il traduttore rende «un bastone di balena [...] un bastone in Zona [sic!, forse per 'zonca' = giunco?] [...] un bastone a becco di corvo», mentre lascia uno spazio vuoto per «cravache» che sarebbe «frustino».

rr. 112-146 – *[elenco dei vestiti]*

Lasciamo ai conoscitori della moda del tempo il giudizio su come vestisse Bellini! Data la diversa presentazione dei lotti rispetto all'inventario, un controllo minuzioso tra inventaria- to e venduto è arduo (e non lo fece neanche Rosario Bellini); sembra comunque che alcuni pezzi (soprattutto di panni, forse per usura) non furono messi all'asta.

<i>Inventaire</i>		<i>Vente</i>		
r./rr.	descrizione	r./rr.	lotto	descrizione (divergenze in grassetto)
112	Douze chemises de toile,	442	11°	Sept chemises en toile ;
		454	16°	Six chemises
112	dix gilets de dessous en toile	474	26°	Dix gilets de dessous en toile
113	Dix Caleçons en toile,	463	20°	Dix caleçons en toile
113	six Caleçons de flanelle,			
114	Quatre Gilets de flanelle,	482	29°	<b>Six</b> gilets de flanelle
114	deux robes de Chambre d'Été	487	31°	deux robes de chambre
115	trois vestes d'Été,	486	31°	trois vestes
115	une Camisole	484?	30°	<b>Neuf gilets de flanelle et tricot</b>
115	trois pièces de flanelle	484?	30°	<b>Neuf gilets de flanelle et tricot</b>
116	une autre pièce de flanelle,	484?	30°	<b>Neuf gilets de flanelle et tricot</b>
116	une autre Chemise de toile	484?	31°	<b>Neuf gilets de flanelle et tricot</b>
117	un pantalon de piqué,	486	17°	Un pantalon de piqué,
118	Trente quatre paires de Bas de Coton,	456	17°	Trente <b>six</b> paires de bas & chaussettes
118-119	quatre paires de Chaussettes en fil,			
119	Deux en laine,			
119-120	Cinq paires de Chaussettes en Coton à Côtés,	450	14°	<b>Dix huit</b> paires de bas de coton
120-121	Deux paires de Chaussettes en Coton à jour,			
121	Seize paires de Chaussettes en Soie	458	18°	<b>Onze</b> paires de bas et chaussettes en soie
122	une Paire de chaussette en Bourre			
122-123	cinq Mouchoirs Blancs dont deux à Bordures rouges	434-435	7°	cinq mouchoirs de baptiste
124	un mouchoir de couleur,	459	18°	un mouchoir de couleur
124	onze foulards,	438	9°	Onze foulards en soie
124-125	neuf cravattes Blanches	430	5°	<b>Six</b> cravattes blanches <b>et de couleur</b> ;
125	dont deux Doubles,	434	7°	Deux cravattes doubles
125-126	Vingt trois faux Cols,	421	1°	1° vingt trois faux cols
126	neuf cols dont deux de couleur,	421	1°	<b>six cols</b>
126-127	trois Cravattes de laine et mousseline imprimée,			
127-128	quatre Cravattes noirs <i>et</i>	426	3°	Quatre Cravattes de soie noire
128	un Conforter en Soie verte,	472-473	25°	Une cravatte de soie verte
129	une paire de Bretelles	421-422	1°	une paire de bretelles
129	Un claque en feutre	424	2°	un claque
129-130	Six paires de gans glacés Beurre frais	467	22°	Six paires de gants en peau

132	Un Gilet de Velour cerise,	452	15°	Un gilet de velours cerise
132	cinq Gilets en Soie et laine de diverses couleurs,	471	24°	Cinq gilets de couleur
133	un Gilet de Drap noir,	440	10°	Un gilet de casimir &
133-134	un Gilet de Satin noir,	440-441	10°	un gilet de soie
134	Sept Gilets Blancs	469	23°	Sept gilets de piqué blanc
134-137	Cinq Gilets d'Été de diverses couleurs,	478	27°	Trois gilets de soie ;
		480	28°	Deux gilets dont un de soie
137-138	sept pantalons de Drap de Diverses couleurs,	444	12°	Trois pantalons de nankin &
138-139	trois pantalons de laine de Diverses couleurs,	444-445	12°	deux pantalons d'été
139-140	trois pantalons d'été de divers couleurs et etoffes,	446	13°	Trois pantalons d'été,
140-141	trois pantalons de nankin,	446-447	13°	un pantalon de velours
141	trois pantalons Blancs,	461	19°	Trois pantalons d'été
		465	21°	Deux pantalons de drap
		495	35°	Deux pantalons de drap
		499	37°	Deux pantalons de drap
		501	38°	Un pantalon de drap noir
141-142	Deux redingotes de drap noir,	491	33°	Une redingotte de drap noir
		509	41°	Une redingotte de drap noir
142	une redingote de Drap bleu,	503	39°	Une redingotte de drap bleu
142-143	trois habits de drap bleu,	497	36°	<b>Un</b> habit de drap bleu
		507	40°	<b>Un</b> habit de drap bleu
143	un habit de drap vert,	493	34°	Un habit de drap vert
143-144	un habit de drap bronze	489	32°	Un habit de drap bronze
145	Sept paires de Bottines	432	6°	Trois paires de bottes
		436	8°	Quatre paires de bottes
145	trois paires de souliers	428	4°	Trois paires de souliers
146	un chapeau rond	424	2°	Un chapeau,
146	une casquette de drap vert	424	2°	une casquette

rr. 133-134 – *un Gilet de Satin noir*

Questo oggetto manca nella copia legale: al suo posto c'è un asterisco poi cancellato e senza corrispondenza in margine; al contrario esso è presente sia nella copia informale sia nella traduzione italiana dove è citato come «un gilè di raso nero». Questo ci autorizza a ritenere che la versione italiana dell'*Inventaire* debba essere stata redatta proprio a partire dalla copia informale.

r. 148 – *Neuf rasoirs, un cuir à repasser*

Nella *Vente*, i «Nove rasoij, [e] un cojo a ripassare» figurano tra gli oggetti riservati a Rosini (r. 608).

rr. 148-149 – *douze Bâtons de Cire à cacheter*

Nella *Vente*, le «dodici bacchette di cera a lacca per suggellare» fanno parte del lotto 62° (r. 559).

r. 149 – *Deux Brasés [sic]*

L'enigmatico termine «Brasis» si scioglie in «brosses» nelle due copie (legale e informale) e in «spazzole» nella traduzione italiana: non appaiono nella *Vente*.

rr. 149-150 – *un nécessaire garni de ses pièces partie en argent*

Nella *Vente*, «una cassetta da viaggio guarnita di sei [sic!] pezzi, di cui parte in argento» forma il lotto 59° (rr. 551-552).

rr. 150-151 – *un porte feuille en Cuir de russie*

L'unica corrispondenza plausibile nella *Vente* per questo «portafoglio di cojo di Russia» sembrerebbe il lotto 74°, dove diventa, probabilmente per un lapsus, «Un pupitre en cuir de Russie» (r. 595).

r. 151 – *un Coussin de voiture en soufflet*

Nella *Vente*, «un piumaccio da viaggio a manticia» forma il lotto 58° (r. 549).

<i>Inventaire</i>		<i>Vente</i>		
r./rr.	descrizione	r./rr.	lotto	descrizione
153	Quatre petits portefeuilles de poche,	554	60°	Trois petits portefeuilles de poche
		556	61°	Un petit portefeuille de poche avec le nom de Mr Bellini
153	quatre Bourses	570	65°	Quatre bourses
154	une pièce de ruban à décoration,			
154-155	un Cachet dans une petite Boite à Visser,			
155	Deux Crayons,	561	62°	deux crayons
155-156	une Petite Boite en Coco,	561	62°	une petite boîte en coco
156	Trois canifs,	568	64°	Trois canifs
156-157	un Couteau à papier avec manche en écaïlle garni de deux lames,	566	63°	Un couteau à papier
157-159	un petit cachet en nacre garni en argent portant le nom <u>Vincent</u> ,	563	63°	Un cachet en argent,
159-160	un Porte plume garni en argent	563	63°	un porteplume

rr. 159-160 – *un porte plume en or et Email*

Nella *Vente*, «un porta penne in oro, e smalto» figura tra gli oggetti riservati a Rossini (r. 609).

rr. 162-163 – *Un Couteau à papier et un cachet en agathe avec Garniture en or*

Nella *Vente*, «Un cortello a carta, ed un'altro in agata con guarnitura d'oro» formano il lotto 71° (rr. 585-586).

rr. 163-164 – *Deux Croix de la Légion d'honneur en argent*

Questa onorificenza fu conferita a Bellini il 31 gennaio 1835 dopo il fortunato successo de *I Puritani*.<sup>63</sup> Nella *Vente*, le «due croci della legione d'onore in argento» figurano tra gli oggetti riservati a Rossini (r. 610).

<sup>63</sup> Cfr. lettera di Bellini a Florimo del 4 febbraio 1835 (*Carteggi*, p. 460 al n. 378).

r. 164 – *un lorgnon en écaïlle garni un or*

Nella *Vente*, «un occhialetto in tartaruca» forma il lotto 72° (r. 588). Il traduttore lasciò prima una spazio e aggiunse di seguito il termine «occhialetto».

rr. 164-166 – *une Chaîne de Col en filigrane d'or avec coulant en Turquoise et rubis*

Nella *Vente*, forma il lotto 66° (rr. 572-573). Il traduttore ne fa due oggetti, fraintendendo il termine «coulant» («Pierre fine qui coule le long d'un collier, d'un cordon, et qui peut le resserrer ou le relâcher à volonté»<sup>64</sup>): «una Catena di collo in filigrano d'oro, una collana di pietre (dette) Turchine, e rubini», e spiega in margine: «Turchine [=] pietre preziose di color blu, che non trasparisce».

r. 166 – *une chaîne de col en Cheveux avec chaîne d'or*

Nella *Vente* si legge: «una Catena di collo di capelli con catena d'oro» e figura tra gli oggetti riservati a Rossini (r. 611).

r. 167 – *une chaîne de jazirand avec Christ en or*

Nella *Vente*, questa catenina viene definita più correttamente «de jaseron» e figura tra gli oggetti riservati a Rossini (r. 612). La traduzione è: «una Catena di Jazon con un nodo in oro», dove il termine «nodo» è di dubbio significato, mentre «Jazon» è riportato invariato dalla copia informale («jaseran = Anciennement, collier d'or formé de mailles; Espèce de chaîne de petits anneaux, dite par corruption jaseron, qui sert à suspendre au cou des croix, des médaillons, etc.»<sup>65</sup>).

rr. 167-170 – *deux Epingles en or*

Nella *Vente*, queste «due spille in oro» figurano tra gli oggetti riservati a Rossini (r. 616).

r. 170 – *une madone dans sa garniture en or*

Nella *Vente*, «una madonna con sua guarnitura in oro» figura tra gli oggetti riservati a Rossini (r. 613).

rr. 171-176 – *une Chaîne en crisocale [sic] ecc.:*

<i>Inventaire</i>		<i>Vente</i>		
r./rr.	descrizione	r./rr.	lotto	descrizione
171	une Chaîne en crisocale [sic],	559-560	62°	une chaîne en chrysocale
171-172	une Epingle en or monté d'un Saphir,	578	68°	Une broche montée d'un saphir
172-173	trois Boutons de Chemise de Chacun petit Brillant monté sur amethyste,	575-576	67°	Trois boutons de chemise montés en améthystes
173-174	trois autres Boutons de chacun une rose montée sur turkoise, et	580-581	69°	Trois boutons de chemise montés en turquoises
175	trois Autres Boutons de chacun une rose montés sur opale	583-584	70°	Trois boutons de chemise montés en opales

rr. 177-180 – *Une montre d'or ecc.*

Nella *Vente*, l'orologio e i suoi complementi figurano tra gli oggetti riservati a Rossini (rr.

<sup>64</sup> Cfr. LITTRÉ, *sub voce*, versione online: <http://littre.reverso.net/>.

<sup>65</sup> Cfr. LITTRÉ, *sub voce*, versione online: <http://littre.reverso.net/>.

614-615). Nella traduzione si legge: «Un orologio d'oro rabescato a cilindro Sept Trouis - in pietra coverte d'oro di Sorian, una piccola catena di orologio \di/ forma barbazzale ed una chiave d'oro a la Breguet». Souriau era un orologiaio domiciliato 10, rue de la Paix a Parigi.

rr. 181-183 – *Un Petit nécessaire de Table garni de ses pièces en Vermeil poinçon de Paris*  
Nella *Vente*, viene descritto come «nécessaire de bouche garni de ses pièces en argent doré» e forma il lotto 73° (rr. 590-591). La versione italiana che si trova a c. 4r di I-CATm DD.13a rappresenta una traduzione molto approssimativa dell'originale: «Una piccola Cassettina di tavola guarnita di suoi pezzi di argento indorato apuniti di aguglia di Parigi». Occorre precisare che l'espressione «poinçon de Paris» indica solo che si tratta di un marchio di Parigi.

rr. 184-191 – [*libri e musica stampata*]

La *Vente* preciserà in parte di che cosa si trattava:

<i>Inventaire</i>		<i>Vente</i>		
r./rr.	descrizione	r./rr.	lotto	descrizione
184-187	Un Lot de Soixante six Brochures partie pièces de theatre, six Volumes dont un relié en Satin vert, dont un intitulé Vues du Rhin en anglais,	511	42°	Soixante six brochures, un Carton
		520-521	46°	Trois volumes dont dictionnaire français & Italien
		525	48°	Un volume, vues du Rhin en anglais
		522-523	47°	Deux volumes dont œuvres théâtrales de Mr Bellini & un album
187-188	Six Livraisons des figures pour les œuvres de Lord Byron,	515-516	44°	Six livraisons de figures pour les œuvres de Lord Byron
188-189	Deux albums de musique gravée,	529	50°	Deux cahiers de musique gravée
189	un album en Blanc,	518	45°	Un buvard
189-190	une Carte d'Europe dans son Etui,	531	51°	Une carte de l'Europe
190-191	trois partitions gravées dont la Vestale	527	49°	Une partition gravée de Faust
		538-539	53°	Deux partitions gravées La vestale & Lodoiska
191	un Lot de Musique gravée	513	43°	Un lot de musique gravée
		534	52°	Un livre de musique gravée
192	un métronome de Maëtzl	545-546	56°	Un métronome de Maëtzl, dans sa boîte

rr. 196-198 – *Deniers Comptants [...] Sept francs quatre vingt dix centimes*

Questo passo («Denaro contanti sette franchi, e 90 centesimi» nella traduzione) metterà in agitazione il padre Bellini: «Mi son posto sott'occhio l'Inventario, e ne sono rimasto afflittissimo per potenti ragioni: Trovarsi Sette franchi, e 90. centesimi di contanti è cosa dura, e

mi fa con fondatezza sospettare, che abbandonato il povero mio figlio nel letto della morte dal Sig. Lewis forse perché non avea egli cuore di vedere il suo amico in quello stato assai desolante, e datane la cura alla gente di servitù, questa, se non m'inganno, dovette profittarsi della circostanza, giacché non è supponibile, che mio figlio, cui per tante ragioni non mancava, né poteva mancar denaro, come egli sovente scriveami, trovavasi in uno stato di non avere in cassa che sette franchi [...]» (v/1438). È possibile che proprio a questa esigua somma di denaro contante indicata nell'*Inventaire*, piuttosto che ad altre registrate nel *Vente* e del suo *Compte de produit*, debbano essere riferite le parole che Santocanale scrive a Rosario Bellini il 4 marzo del 1838: «conti che posso presentarle del Cav.<sup>e</sup> Rossini [...]. Parmi che in mani del Cavaliere vi sia un piccolo resto, verificato il quale, potrei io passarlo al suo procuratore, perché ho sempre danari del Cavaliere» (v/1640).

rr. 200-207 – *Côte Première* [vaglia su 10.000 franchi]

La restituzione di questo prestito (con un interesse di 500 franchi) occuperà a lungo il padre di Bellini e Rossini (vedi *GRLD* v/1408, 1410, 1415, 1438 e 1460). Come si è detto in precedenza, Rossini avrebbe cercato di tranquillizzare Rosario sull'onestà del debitore, pur lamentandosi della scarsa puntualità di Levy nel restituire la somma (v/1460).

rr. 208-211 – *Côte Deuxième* [notes diverses et factures de fournitures]

La difficile lettura «Vingt une» viene confermata dalla copia legale e da quella informale. Rossini restituì queste carte nel 1837 a Rosario Bellini tramite Filippo Santocanale. Di questi 21 pezzi solo 14 sono attualmente custoditi in I-CATm:

numerazione Outrebon	segnatura	descrizione
1°/ Côte Deuxième	DD.42	Nota spese Schneider (23 settembre 1835!)
2°/ Côte Deuxième	DD.43.d	Nota spese
3°/ Côte Deuxième	DD.43.c	Nota spese (15 maggio 1835)
4°/ Côte Deuxième	DD.41.e	Nota spese (?)
5°/ Côte Deuxième	DD.39.a	Nota spese di Boivin aîné (20 gennaio 1834)
8°/ Côte Deuxième	DD.43.b	Nota spese Monsieur G.P.C
9°/ Côte Deuxième	LL.2.26	Eugène Troupenas a Vincenzo Bellini (22[?] novembre [1834])
10°/ Côte Deuxième	DD.41.a	Ricevuta di pagamento a L. Goupy (15 aprile 1835)
12°/ Côte Deuxième	LL.2.38	L. Goupy a Vincenzo Bellini [aprile 1835]
13°/ Côte Deuxième	DD.41.d	Nota spese (?)
14°/ Côte Deuxième	DD.40	Nota spese di P. Menghini (6 febbraio 1835)
15°/ Côte Deuxième	DD.39.b	Nota spese di Pacini (3 giugno 1835)
18°/ Côte Deuxième	DD.39.c	Ricevuta di pagamento per abbonamento al <i>Courier des Théâtres</i> (1° febbraio 1835)
19°/ Côte Deuxième	DD.39.d	Ricevuta di pagamento per abbonamento al <i>Courier des Théâtres</i> (1° agosto 1835)

rr. 212-215 – *cote Troisième* [missive da Londra e Berlino]

Rossini restituì queste carte nel 1837 a Rosario Bellini tramite Filippo Santocanale. Due lettere inviate rispettivamente da Londra e Berlino sono attualmente conservate in I-CATm; tuttavia, in quella proveniente dalla capitale tedesca, a causa del pessimo stato di conservazione, non è stato possibile riconoscere l'annotazione d'inventario apposta da Outrebon.

numerazione Outrebon	segnatura	città e data	mittente
1°/Côte troisième	LL.2.67	Londra, 21 luglio 1835	Nicolas Mori a V. Bellini
[2°/Côte troisième] ?	LL.2.35	Berlino, 2 aprile 1835	Friedrich Wilhelm von Redern a V. Bellini

rr. 217-222 – *cote quatrième* [14 note e lettere dal carteggio con Ricordi]

Rossini restituì queste carte nel 1837 a Rosario Bellini tramite Filippo Santocanale: delle 14 lettere inventariate da Outrebon, 13 sono conservate in I-CATm:

numerazione Outrebon	segnatura	luogo e data	descrizione
1°/ Côte quatrième	LL.2.36	[dopo il 2 aprile 1835]	Nota di pagamento del Théâtre Royal Italien
2°/ Côte quatrième	LL.2.81	21 maggio 1835	Nota di spesa del Théâtre Royal Italien con firma autografa di Bellini
3°/ Côte quatrième	DD.44	[dopo il 29 agosto 1832]	Nota di pagamento del Théâtre Royal Italien a G. Ricordi per Sonnambula
4°/ Côte quatrième	DD.37	[1833]	Conto sociale delle spese e del ricavato per lo spart.° La Sonnambula (Rag. Annibale Bellone)
5°/ Côte quatrième	LL.2.56	Milano, 19 giugno 1835	Tito Ricordi a V. Bellini
6°/ Côte quatrième	LL.2.55	Milano, 19 giugno 1835	Giovanni Cerri a V. Bellini
7°/ Côte quatrième	LL.2.77	Milano, 26 agosto 1835	Giovanni Ricordi a V. Bellini
9°/ Côte quatrième	LL.2.20	Milano, 24 giugno 1834	Giovanni Ricordi a V. Bellini
10°/ Côte quatrième	LL.2.18	Milano, 30 maggio 1834	Giovanni Ricordi a V. Bellini
11°/ Côte quatrième	LL.2.10	Milano, 3 dicembre 1833	Giovanni Ricordi a V. Bellini
12°/ Côte quatrième	LL.2.51	Milano, 11 giugno 1835	Giovanni Ricordi a V. Bellini
13°/ Côte quatrième	LL.2.70	Milano, 30 luglio 1835	Giovanni Cerri a V. Bellini
14°/ Côte quatrième	DD.38	Milano, 18 dicembre 1833	Nota di Giovanni Ricordi per merce somministrata al Sig.r Maestro Vincenzo Bellini (Rag. Annibale Bellone)

rr. 223-228 – *cote cinquième* [90 lettere diverse in italiano]

Rossini restituì queste carte nel 1837 a Rosario Bellini tramite Filippo Santocanale.

numerazione Outrebon	segnatura	luogo e data	descrizione
27°/Côte cinquième	LL.1.34.I-II	Palermo, 18 luglio 1835	a Filippo Santocanale  (sul retro si trova una minuta autografa di Bellini a Francesco Saverio Del Carretto da Parigi, agosto 1835 (cfr. <i>Carteggi</i> , p. 556, al n. 481)
64°/ Côte Cinq	DD.43.a	[?]	Spese fatte per il Maestro Bellini

rr. 229-233 – *cote sixième* [25 minute di lettere e note di Bellini]

Rossini restituì queste carte nel 1837 a Rosario Bellini tramite Filippo Santocanale: dei 25 pezzi inventariati da Outrebon, 17 sono conservati in I-CATm.

numerazione Outrebon	segnatura	luogo e data	destinatario
2°/ Côte sixième	LL.1.32.I-II	Parigi, 21 giugno 1835	F. M. Doca
3°/ Côte sixième	LL.1.13.I	Parigi, 2 febbraio 1834	Sconosciuto
4°/ Côte sixième	LL.1.13.II	Parigi, 14 febbraio 1834	G. Galeota
5°/ Côte sixième	LL.1.31.I	Parigi, [giugno 1835]	E. Troupenas
6°/ Côte sixième	LL.1.28	Parigi, 30 maggio 1835	P. Ponzani
7°/ Côte sixième	LL.1.27	Parigi, 23 maggio 1835	Passero
8°/ Côte sixième	LL.1.29	Parigi, 30 maggio 1835	P. Ponzani
9°/ Côte sixième	LL.1.30	Parigi, 7 giugno 1835 (per la data cfr. <i>Carteggi</i> n. 443)	F. Florimo
10°/ Côte sixième	LL.1.33	Parigi, [26 luglio 1835]	Virginia Martini Giovio della Torre
11°/ Côte sixième	LL.1.14	Parigi, [febbraio, 1834]	G. Galeota
13°/ Côte sixième	LL.1.21	Parigi, [marzo, 1835]	Sconosciuto
14°/ Côte sixième	LL.1.31.II	Parigi, [giugno, 1835]	Frederic ?
15°/ Côte sixième	LL.1.23.I-II	Parigi, 16 maggio [183?] (per la data cfr. <i>Carteggi</i> nn. 426-427)	G. Denza / Sconosciuto
20°/ Côte sixième	LL.1.35	Puteaux, 03-09-1835	[Giovanni Ricordi]
21°/ Côte sixième	LL.1.22	Parigi, 10 maggio 1835	A. Curioni
22°/ Côte sixième	LL.1.17	Parigi, [novembre, 1834]	Vittoria Visconti D'Aragona
23°/ Côte sixième	LL.1.24.I-II	Parigi, [maggio 1835]	Sconosciuto
27°/ Côte cinquième la numerazione si riferisce ad una missiva di Santocanale a V. Bellini (Palermo, 18 luglio 1835) sul retro della quale si trova l'autografo di Bellini ( <i>Carteggi</i> , p. 556 al n. 481)	LL.1.34.I-II	Parigi, agosto 1835	Francesco Saverio del Carretto

rr. 234-237 – *cote septième* [4 carte relative alla nomina della Legione d'onore]

Rossini restituì queste carte nel 1837 a Rosario Bellini tramite Filippo Santocanale: le «Quatre Pièces» contrassegnate da Outrebon si trovano oggi al Museo belliniano di Catania, ma solo tre sono relative alla legione d'onore; la quarta riguarda l'assegnazione della medaglia al merito dell'ordine di Francesco I del 1829.

numerazione Outrebon	segnatura	luogo e data	mittente	descrizione
1°/ Côte septième	LL.2.31	Parigi, 8 febbraio 1835	Louis-Adolphe Thiers	Lettera di congratulazioni del Ministro dell'Interno francese ( <i>Carteggi</i> , p. 463 al n. 381)
2°/ Côte septième	LL.2.30	Parigi, 3 febbraio 1835	Michault, Joseph César, visconte di Saint-Mars	Comunicazione dell'ammissione di Bellini all'ordine della Legion d'onore ( <i>Carteggi</i> , p. 459 al n. 376)

3° / Côte septième	LL.2.29	Parigi, 3 febbraio 1835	Michault, Joseph César, visconte di Saint-Mars	Certificazione dell'ammissione di Bellini all'ordine della Legion d'onore ( <i>Carteggi</i> , p. 458 al n. 375)
4° / Côte septième	LL.2.2	Napoli, 28 settembre 1829	Girolamo Ruffo	Lettera del Ministro di Casa Reale Borbonica in cui si comunica l'assegnazione della medaglia al merito dell'ordine di Francesco I ( <i>Carteggi</i> , p. 197 al n. 101)

rr. 238-241 – *cote huitième* [5 ammissioni a diverse accademie]

Rossini restituì questi documenti nel 1837 a Rosario Bellini tramite Filippo Santocanale: è probabile che essi possano essere complessivamente identificati con i cinque attestati attualmente custoditi al Museo belliniano; tuttavia, solo per due di essi è stato possibile, fino ad ora, procedere ad una verifica che confermi l'effettiva presenza delle annotazioni d'inventario apposte da Outrebon.

numerazione Outrebon	segnatura	luogo e data	descrizione
[?]	LL.2.4	Cremona, 14 giugno 1830	Attestato di nomina a Socio corrispondente della Società Filarmonica di Cremona
[?]	LL.2.6	Napoli, 25 febbraio 1831	Attestato di nomina a Socio corrispondente della Reale Accademia di Belle Arti di Napoli
[?]	DD.18	Bergamo, 17 settembre 1832	Attestato di nomina a socio onorario dell'Accademia Filarmonica la Fenice di Bergamo, datata 17 settembre 1832
2° / Côte huitième	LL.2.49	Messina, 11 giugno 1835	Attestato di nomina a Socio corrispondente dell'Accademia Filarmonica di Messina
5° / Côte huitième	DD.19	Palermo, 20 marzo 1835	Attestato di nomina a socio dell'Accademia Scientiarum et Literarum Panormitana

rr. 242-247 – *feuilles de musique [...] au nombre de Vingt trois*

Rossini restituì queste 23 carte, insieme agli oggetti ritirati dall'asta, nel 1836 a Rosario Bellini tramite il corriere di Rothschild (vedi *supra* la lettera dell'agente Fischer di Messina: «Involto [...] contenente 23. fogli di Musica»). Si tratta dei cosiddetti 'studi giornalieri', descritti così da Rosario fin dalla sua prima lettera a Rossini: «i suoi pensieri [*scil.*: di Vincenzo], che nel momento d'estro egli scrivea, che gli servivano di bozze, e di guida nei suoi grandi lavori» (IV/1318). Poco più di un terzo di questi fogli di musica è giunto fino a noi ripartito tra una collezione privata e due pubbliche, quella del Museo belliniano di Catania (I-CATm MM.B.36, *olim* MM-7.164-6.1) quella della Biblioteca comunale Luigi Capuana di Mineo (I-Mlc); il resto risulta attualmente disperso.<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Il manoscritto custodito a Catania consta di dieci carte di musica autografe: tuttavia solamente sei di queste

numerazione Outrebon	collocazione attuale
[Première feuille] - [Sixième feuille]	disperso
Septième feuille	I-Mlc
[Huitième feuille] - [Onzième feuille]	disperso
Douzième feuille	I-CATm
Treizième feuille	I-CATm
Quatorzième feuille	I-CATm
Quinzième feuille	I-CATm
Seizième feuille	coll. privata
Dixseptième feuille	I-CATm
[Dixhuitième feuille]	disperso
Dixneuvième feuille	I-CATm
[Vingtième feuille] - [Vingt-troisième feuille]	disperso

r. 251 – *led. M<sup>e</sup>. Outrebon.*

È curioso che sulla copia informale, una diversa mano abbia aggiunto «ainsi que le Juge de paix» (poi tradotto in «nonche del Giudice di pace» nella traduzione italiana).

rr. 254-256 – *la partition Des Puritains vendue à Dublin*

Il 12 aprile 1836 Rossini comunicò a Rosario Bellini (v/1423): «La Società Troupenas Robert, e Severini non anno Venduto che uno Spartito a Ricordi di Milano per due mila Franchi, ed' un Secondo per una piccola città d'Inghilterra per F.<sup>i</sup> mille» (l'opera *I Puritani* era stata rappresentata nel 1837 a Dublino).<sup>67</sup> Rosario sollecitava Rossini a tamburo battente (lettera del 22 maggio 1836): «Son desideroso sapere che cumulate le somme ricavate dalla società Troupenas sugli spartiti da loro venduti» (v/1438).

rr. 257-258 – *la même partition Envoyée à Palerme*

«Sono anzi incaricato dalla Sud.<sup>a</sup> Società Troupenas et.<sup>a</sup> dirle di ritenere per lei i mille Franchi dello spartito affittato a Palermo come loro teranno per Se i due mila di Ricordi, per lo Spartito affittato in Inghilterra avrò un Conto da Troupenas; ma credo che le spese delle diverse copie dei Puritani assorbiscono per lo meno la parte che verrebbe agli Eredi» (v/1423). Sulla versione dei *Puritani* data a Palermo Rossini scrisse all'amico Casarano: «Dirai a' palermitani di non giudicare l'opera dei Puritani per me. La compagnia che ha eseguito questo spartito non poteva che nuocere al successo di questo lavoro; se tu sentissi i Puritani a Parigi vedresti e udiresti la differenza.» (ante 30 apr. 1836, v/1435).

rr. 259-263 – *Compte a faire à Milan notamment avec le Sr Ricordi*

Rossini a Rosario: «Il Sig.<sup>r</sup> Ricordi di milano mi promise l'invio del suo conto corrente; per ora non l'ho ricevuto; sebbene io non creda che vi sia molto attivo per noi pure riscrivo

---

recano i contrassegni inventariali apposti da Outrebon. Per un'analisi approfondita di questo manoscritto si rimanda all'articolo di CANDIDA BILLIE MANTICA, *Gli 'studi giornalieri' di Bellini «sviluppati con effetto» nei Puritani*, «Bollettino di studi belliniani», VI (2020), pp. 29-73. Colgo l'occasione per rettificare l'ipotesi da me formulata e lì riportata (nota 9, pp. 30-31): gli studi giornalieri dovrebbero corrispondere alla voce dell'*Inventaire* «feuilles de musique» [rr. 242-247] e non ai «Brouillons et notes en langue italienne» [rr. 229-233].

<sup>67</sup> Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, ed. critica a cura di Fabrizio Della Seta, Milano, Ricordi («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», 10), 2013, vol. I, p. xxx.

per conoscere la posizione delle cose.» (v/1423). E Rosario: «Aspetto da lei ragguaglio del conto di Ricordi, tostoché le sarà inviato pell'oggetto superiormente dettote» (v/1438). Effettivamente Rossini aveva scritto a proposito a Ricordi l'8 febbraio 1836 (v/1406), ma dalle risposte è rimasta solo la registrazione nei copialettere dell'editore.

rr. 264-265 – *avec un Sr Laporte directeur à Londres*

La somma non indifferente che Pierre François Laporte doveva a Bellini occuperà a lungo la corrispondenza fra il padre di quest'ultimo e Rossini. È verosimile che Rossini ne abbia fatto cenno nella sua missiva del 10 gennaio 1836 (attualmente dispersa), come si evince dalla risposta di Bellini: «Le raccomando il credito delli cinquemila Franchi sopra Luport [sic] Impresario di Londra» (14 feb. 1836, v/1408); Rossini: «In quanto al Credito di Cinque mila Franchi col Sig.<sup>r</sup> Laport Impresario di Londra poco vi è da Sperare essendosi dichiarato il suo Falimento giorni Sono, però ho colà persona per Sorvegliare e si farà tutto il possibile per avere qualche parte, almeno di questo credito» (24 feb. 1836, v/1410); Rosario: «Con dispiacere si è inteso il valimento [sic] del Sig.<sup>r</sup> Laport Impresario di Londra, Ma Ella che tanto bene si è degnata procacciare alla mia famiglia, e che con tanto amore, e premura ha sposato codesti affari, faccia come meglio potrà, purché si giunga a ricuperare qualche avanzo del naufragio.» (24 marzo 1836, v/1415); Rossini: «In quanto al Sig. Laport ho di lui la promessa che se il suo Teatro va bene mi darà qualche cosa, ma dopo la sua dichiarata fallita ho poche speranze...» (12 april 18136, v/1423); Rosario: «Le raccomando vivamente il Sig.<sup>r</sup> Laport, costui deve incaricarsi della irreparabile perdita da me fatta, e non far che si cumulino angustie sopra angustie, e risentire intieramente tutto il peso del suo valimento, che ad ogni modo dovrà essere dichiarato nelle forme, e riconosciuto dalle Autorità veridicio. Io però trovomi su di ciò che avere anche scritto in Londra ad autorevolissimi soggetti, onde non averarsi in tutto i miei, ed i di lei timori, per altro il credito di Vincenzo su di lui ha origine in tempi, in cui Laport era in possanza.» (22 maggio 1836, v/1438); Rossini: «Si aspetta in Parigi il Sig.<sup>r</sup> Laporte lo attacherò di nuovo ma Spero poco» (24 agosto 1836, v/1460); Rosario: «Sono venuto a conoscenza che l'Impresario di Londra Sig.<sup>r</sup> Laport abbia avuto dei vistosi vantaggi, e quindi suppongo che Ella avrà fatto di tutto onde soddisfare il Suo debito, per cui attendo Sentire il resultato delle Sue operazioni praticate su questo particolare.» (26 ottobre 1837, v/1593).

rr. 266-268 – *des coupons de rentes et Valeurs espagnoles*

Fin dalla sua prima lettera a Santocanale Rossini affermava che Bellini «da quanto egli mi ha più volte detto» disponeva tra l'altro di «venti mila franchi in Cupon di fondi Spagnuoli» (iv/1368). Era la prima cosa che poteva liquidare, confermando nella sua del 24 febbraio 1836 a Rosario: «infine le scrissi l'ultima mia nella quale le annunziavo aver Venduti i fondi di Spagna con vantaggio e che avevo fatta versare la somma di Franchi Ventiduemila, Cinque CentoCinquantasette F. 22.557 nella Casa Rostchaild [sic] di Napoli [...]» (v/1410). Rosario aveva ricevuta «quell'ultima mia» (del 10 gennaio 1836, non reperita), confermando il 14 febbraio 1836: «Intanto ho scritto in Napoli a quel Sig.<sup>r</sup> Barone Roschaild [sic] affinché a suo riscontro gli gravassi nella somma dell'indicatimi, Ventiduemila cinquecentocinquantasette, e centesimi cinquanta Franchi ammontare dei Cuponi dei fondi Spagnoli di nostro conto e venduti» (v/1408). Poi il 13 marzo 1836: «In continuazione di quanto ebbi l'onore manifestare con mia lettera dirizzateli in data del 14. Febraro scorso, reputo mio dovere darle conoscenza di aver io e la mia famiglia incassato li fr. 22.557:50. pagatici dalla Casa Rostshild

[sic] di Napoli per mezzo di questa casa Inglese SS G. & G. Rose, che in moneta di Sicilia hanno corrisposto ad oz 1682.08.16 delle quali abbiamo noi rilasciato la corrispondente legale quittance, che ella riceverà per mezzo di codesta Casa Routschild [sic] per la di lei cautela» (v/1414); in seguito si lamentava «Per la perdita sofferta tanto sul valore dei franchi, quando per i diritti di cambi soddisfatti sulla succennata somma» (24 marzo 1836, v/1415), di modo che Rossini annunciava una successiva transazione «senza Commissione e ad' un Cambio onesto. Non credo vi Sia mezzo più Conveniente ne più Sicuro Colla Stessa Casa Rotschild [sic]» (24 agosto 1836, v/1460).

rr. 271-272 – *Le Montant des frais d'Embaumement*

Possiamo condividere la sorpresa di Rosario: «Non sò persuadermi come il cennato Sig. Lewis ha reclamato pure la spesa dell'imbalsamazione, che s'ammontava a due mila, e cinquecento franchi, mentre questa fu coperta assieme alla spesa dei funerali, e di tutt'altro, che ella con tanto amore e da uomo veramente generoso aprì, i di cui prodotti sormontarono siffatte spese, e ne rimasero pure per il monumento, giusta gli avvisi che ella si degnò allora dare con le lettere dirette al Sig. SantoCanale di Palermo, delle quali costui fece a me ne la fedele comunicazione» (22 maggio 1836, v/1438). Effettivamente Rossini prospettava a Santocanale, già all'indomani della morte di Bellini: «Ho diggià ordinate le Circolari per aprire una Sottoscrizione Onde elevare un Monomto a Bellini, col di cui prodotto (Pagate le Spese dell'Imbalsamamento e deli Funerali che Saranno degni del defunto) potremo farci onore, e così risparmiare il danaro appartenente ai Parenti del amico» (27 settembre 1835, iv/1368). A proposito delle «Circolari», Luigi Lablache riferiva a Vincenzo Torrelli, redattore della rivista *Omnibus* a Napoli: «Riguardo al povero Bellini ti dirò che ci occupiamo d'una sottoscrizione per le spese del funerale per erigergli un monumento, e che fino a questo giorno si sono incassati franchi 14,000. [...] È impossibile dirti quello che fa Rossini per questa sottoscrizione. Ti basti sapere che due terzi della suddetta somma si debbono a lui, perchè non fa che girare, e quasi prende la gente per la gola, e gli obbliga a firmare; e ciò gli riesce facilmente, perchè in questo paese egli è onnipotente.» (lettera del 10 novembre 1835),<sup>68</sup> tracce di queste raccolte si trovano su un frammento di lettera di Pierre-Antoine Berryer a Rossini, che questi usava come carta per appunti e Olympe per accendere una candela... (cfr. v/1412).

r. 273 – *Diverses Notes et factures*

Rosario preciserà (forse in base a una segnalazione di Levy: «remettra le Détail», r. 278) che Vincenzo aveva «contratto dei debiti verso il Calzolajo, Lavandaja, Padron di Casa per lojero, ec. ec. come ha reclamato il Sig.<sup>r</sup> Lewis» (22 maggio 1836, v/1438). Alcune di queste note saranno quelle menzionate alle rr. 208-211. Anche nella traduzione l'equivalente di «loyer» dell'*Inventaire* è «lojero».

r. 278 – *[dovere a] m. Dentend [sic] Sculpteur*

Il nome del celebre scultore Jean-Pierre Dantan è riportato correttamente nelle copie dell'*Inventaire* custodite a Catania. I «due piccoli Bellini», ossia i piccoli busti fatti da Dantan, da spedire in Sicilia, sono citati nella lettera del 9 luglio 1835 di Luigi Naselli Flores a Bellini (*Carteggi*, p. 543 al n. 472); un'altra copia del busto, donato a Augusto Lamperi, si trova al Museo belliniano (I-CATm OA 10). Riguardo a tale busto, Rosario scrisse a Rossini: «De-

<sup>68</sup> La lettera è citata in citata da AMORE, *Vincenzo Bellini. Vita. Studi e ricerche* cit., p. 229.

siderei che Ella parlasse allo Scultore Sig.<sup>f</sup> Dantan, e chiedergli quanto pretenderebbe per il mezzo busto di marmo di mio figlio, facendogli conoscere che tale dimanda proviene dalla di lui famiglia, onde limitarsi nel prezzo, ed indi compiacersi darmene avviso per io poterle in seguito avanzare le mie ulteriori preghiere.» (14 febbraio 1836, v/1408). Rossini rispose nel P.S. della sua del 12 aprile 1836 «Il Sig.<sup>f</sup> Dantan domanda Mile e Cinque Cento Franchi per il Gran busto di Vincenzo in gesso già esistente è assomigliantissimo» (v/1423). Figuriamoci il prezzo in marmo! Rosario non ne parlerà più.

rr. 278-280 – [*dovere a*] *M. M. les Docteurs Piron et Montalegri*

Secondo quanto riferito da Filippo Mordani, il medico curante di Bellini sarebbe stato descritto da Rossini come «un italiano che io non vidi mai» nonché come «asino che gli abbreviò la vita». <sup>69</sup> In seguito alle ricerche di Pastura, che lo identifica con Luigi Montalegri, un amico di Carlo Pepolie

frequentatore del salotto di Cristina Belgiojoso, l'eventualità che il medico fosse realmente sconosciuto al Pesarese è da ritenersi alquanto inverosimile. <sup>70</sup> Sul dottor Piron, invece, non si ha alcuna notizia certa.

rr. 288-289 – *protestations ordinaires et de droit*

Probabilmente si trattava di una eccezione preventiva, per formalizzare le rivendicazioni di Levy. Con la sua protesta, Rossini, quindi, non negava a priori le pretese di Levy, ma richiedeva con un atto formale che tutto andasse legalmente approvato.

r. 292<sup>v</sup> – *par triple vacation*

Il lavoro dell'inventario si sarebbe svolto quindi in tre sedute, cioè in una giornata con due pause.

rr. 302-305 – *en la garde et possession de M. Rossini*

Con questa dichiarazione Rossini, in quanto procuratore degli eredi di Bellini, entrò in possesso degli oggetti inventariati.

r. 312 – *xxxxxxx*

Anche qui appare la firma illeggibile e presumibilmente simulata, come alla r. 87.

rr. 309-313 – *firme*

Nella copia legale si trova solo la firma di Outrebon, con le successive convalide da parte del giudice del tribunale, del ministero della giustizia, del ministero degli affari esteri e, infine, dall'ambasciata del Regno delle Due Sicilie, effettuate tra il 13 e il 28 aprile 1836.

<sup>69</sup> FILIPPO MORDANI, *Della vita privata di Gioacchino Rossini. Memorie inedite*, Imola, Galeati, 1871, ristampato nel volume di PAOLO FABBRI, *Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì*, Lucca, Lim, 2001, pp. xxxi-xli: xxxv-xxxvi.

<sup>70</sup> Cfr. PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit., pp. 518-527.

*La Vente*

314	29 Décembre 1835
315	Vente mobiliere
316	après le décès de M <sup>r</sup> Bellini
317	9 février 1836
318	Compte du produit de lad. vente
319	M <sup>e</sup> Fournel, Commissaire-priseur
320	à Paris
	§
321	Copie de la déclaration de vente
	_____
322	Du vingt neuf décembre 1835
323	Est comparu M <sup>r</sup> Alexandre Jules
324	Fournel, Commissaire-priseur à Paris
325	y demeurant place du Chatelet n <sup>o</sup> 2
326	Lequel a déclaré qu'il procédera
327	cejourd'hui heure de midi à l'hôtel
328	des Commissaires-priseurs, place de la
329	bourse salle n <sup>o</sup> 4, à la vente des
330	effets mobiliers dépendant de la
331	succession de m <sup>r</sup> Bellini, requête
332	de ses héritiers ; Delaquelle déclaration
333	le comparant a requis acte &c
334	Signé ainsi    signé Fournel.
335	Pour copie conforme au Registre
336	des déclarations de vente du deuxieme
337	arrondissement de Paris    signé Morin.
338	L'an mil-huit-cent trente cinq, le mardi
339	vingt-neuf décembre, heure de midi
340	à la requête de 1 <sup>o</sup> M <sup>r</sup> Rosario Bellini ;
341	2 <sup>o</sup> Mad <sup>e</sup> Agata Ferlito, épouse dud. S <sup>r</sup> Bellini ;
342	3 <sup>o</sup> M. Carmelo Bellini ; 4 <sup>o</sup> M <sup>r</sup> Marco Bellini
343	5 <sup>o</sup> M. Francesco Bellini ; 6 <sup>o</sup> Mad <sup>elle</sup> Maria Bellini
344	7 <sup>o</sup> Mad <sup>e</sup> Michaëla Bellini épouse de Ascanio Mazziani
345	8 <sup>o</sup> & Mad <sup>e</sup> Giuseppa Bellini épouse de Ignazio Scammacca
346	Tous domiciliés à Catane, en Sicile, représentés
	§
347	par M <sup>r</sup> Joacchino Rossini, Compositeur de musique
348	demeurant à Paris, rue de Favart, au Théâtre Italien,
349	leur mandataire, aux termes de la procuration qu'ils
350	lui ont donnée conjointement, mesdames Bellini,
351	Mazziani & Scammacca avec l'autorisation de
352	leurs maris, suivant acte passé devant M <sup>e</sup> de

353 Mario, notaire à la résidence de Catane, en  
 354 présence de témoins, le vingt huit octobre mil huit  
 355 cent trente cinq, dont l'original duement enregistré  
 356 & légalisé, et timbré à l'extraordinaire, a été  
 357 ainsi que la traduction de ladite procuration faite  
 358 par Mons<sup>r</sup> Frédéric Lameyer, interprete juré, à  
 359 Paris, déposé pour minute à M<sup>e</sup> Outrebon,  
 360 notaire à Paris, par acte reçu par lui & son  
 361 collegue le deux décembre mil huit cent trente cinq, enregé<sup>71</sup>.  
 362 " Lesdits S<sup>r</sup> Rosario Bellini & la dame  
 363 " Agata Ferlito, son épouse, pere et mere, &  
 364 " Lesdits S<sup>rs</sup> Carmelo, Marco & Francesco  
 365 " Bellini, D<sup>elle</sup> Maria Bellini, & Dames  
 366 " Mazziani & Scammacca frères et sœurs  
 367 " de Mons<sup>r</sup> le Chevalier Vincenzo Bellini  
 368 " Compositeur de musique, & en ces qualités  
 369 " habiles à se porter ses seuls héritiers  
 370 " chacun pour un huitieme, aux termes de  
 371 " l'article 671 du code civil du royaume des  
 §  
 372 " deux Siciles, & ce ainsi qu'il est exprimé en  
 373 " ladite procuration, & représentant en leurs dites  
 374 " qualités tous les droits à ladite succession,  
 375 " d'après les lois françaises. " \_\_\_\_\_  
 376 Ainsi au surplus que ces qualités sont  
 377 " établies en l'intitulé de l'inventaire fait après  
 378 " le décès de M<sup>r</sup> Vincenzo Bellini, arrivé à  
 379 " Puteaux près Paris le vingt trois septembre  
 380 " mil huit cent trente cinq, par ledit M<sup>e</sup>  
 381 " Outrebon, notaire, & son collegue, le huit  
 382 " décembre présent mois, enregistré. "  
 383 Nous Alexandre Jules Fournel, commissaire priseur  
 384 susdit et soussigné nous sommes transporté en la  
 385 salle n°4 de l'hotel des commissaires priseurs sis  
 386 à Paris place de la bourse, où étant mondit S<sup>r</sup>  
 387 Rossini, à dit nous, nous a exposé qu'ayant fait  
 388 transporté à Paris, dans les lieux où nous sommes,  
 389 les objets mobiliers inventoriés à Puteaux après  
 390 le décès de M<sup>r</sup> Bellini, comme pouvant être  
 391 vendus plus avantageusement à Paris que

<sup>71</sup> Abbreviazione di *enregistré*.

392 partout ailleurs, il nous requièrait [sic]<sup>72</sup>, conformément  
 393 à son mandat d'opérer la vente desdits objets  
 394 mobiliers au plus offrant et dernier enchérisseurs  
 395 en la manière accoutumée, & a signé avec nous  
 396 commissaire priseur après lecture, ainsi signé Gioachino  
 397 Rossini, en pareil endroit de la minute des présentes.

§

398 Sur quoi nous Commissaire priseur susdit &  
 399 Soussigné avons donné acte à M<sup>r</sup> Rossini, à dit  
 400 nous, de sa réquisition cidessus, & attendu que  
 401 ladite vente a été publiée par insertions &  
 402 affiches Suivant l'usage, attendu en outre  
 403 qu'elle a été déclarée tant au secretariat de la  
 404 chambre des commissaires priseurs qu'au bureau  
 405 de l'enregistrement du 2<sup>e</sup> arrondissement de  
 406 Paris et à l'administration des monnaies  
 407 conformément aux lois et reglements, nous avons  
 408 fait attacher à la porte principale de l'hôtel  
 409 où nous sommes un tapis couvert d'une des  
 410 affiches annonciatives [sic] de la vente, & nous étant  
 411 apparu nombre suffisant de marchands et  
 412 encherisseurs, nous avons procédé ainsi qu'il suit  
 413 sur la représentation à nous faites des objets  
 414 à vendre par M<sup>r</sup> Rossini, en présence des  
 415 témoins qui seront ci-après nommés, &  
 416 après avoir annoncé au public à haute et  
 417 intelligible voix qu'il serait payé en sus de  
 418 chaque adjudication cinq centimes par franc pour  
 419 être appliqués aux frais. —————

420 Premièrement nous avons exposé & mis en  
 421 vente vingt trois faux cols, six cols et une paire

§

422		f. c.
423	de bretelles adjudés pour Trois francs cy	3. ""
424	2° Un chapeau, une casquette & un claque	
425	adjudés pour Trois francs cinq centimes cy - - -	3. 05
426	3° Quatre Cravattes de soie noire adjudées	
427	pour deux francs soixante centimes cy - - - -	2. 60
428	4° Trois paires de souliers adjudées pour Trois	
429	francs cinq centimes cy - - - - - - - - - -	3. 05
430	5° Six cravattes blanches et de couleur	

<sup>72</sup> Per requèruit.

431	adjudgées pour sept francs cinq centimes cy - - -	7. 05
432	6° Trois paires de bottes adjudgées pour dix	
433	neuf francs Cinquante centimes cy - - - - -	19. 50
434	7° Deux cravattes doubles & cinq mouchoirs	
435	de baptiste adjudgés pour dix sept francs cy	17. ""
436	8° Quatre paires de bottes adjudgées pour vingt	
437	francs cinquante centimes cy - - - - -	20. 50
438	9° Onze foulards en soie adjudgés pour	
439	vingt francs cy - - - - -	20. ""
440	10° Un gilet de casimir & un gilet de soie	
441	noire adjudgés pour Treize francs cy - - - - -	13. ""
442	11° Sept chemises en toile adjudgées pour vingt	
443	six francs cinquante centimes cy - - - - -	26. 50
444	12° Trois pantalons de nankin & deux	
445	pantalons d'été adjudgés pour quatorze francs cy	14. "
446	13° Trois pantalons d'été, un pantalon de	
447	velours adjudgés pour Trente trois francs 50 <sup>cc</sup> cy	33. 50
448		182. 75
	§	
449		Report 182 <sup>f</sup> .75 <sup>c</sup>
450	14° Dix huit paires de bas de coton	
451	adjudgées pour vingt six francs cy - - - - -	26. ""
452	15° Un gilet de velours cerise adjudgé pour	
453	quatorze francs cinquante centimes cy - - - -	14. 50
454	16° Six chemises adjudgées pour Trente francs	
455	Cinquante centimes cy - - - - -	30. 50
456	17° Trente six paires de bas & chaussettes	
457	adjudgés pour vingt deux francs cy - - - -	22. ""
458	18° Onze paires de bas et chaussettes en soie	
459	& un mouchoir de couleur adjudgés pour sept	
460	francs quatre vingt quinze centimes cy - - - -	7. 95
461	19° Trois pantalons d'été adjudgés pour vingt	
462	et un francs cy - - - - -	21. ""
463	20° Dix caleçons en toile adjudgés pour	
464	vingt-un francs cinquante centimes cy - - - -	21. 50
465	21° Deux pantalons de drap adjudgés pour	
466	vingt huit francs cy - - - - -	28. ""
467	22° Six paires de gants en peau adjudgés	
468	pour neuf francs Cinquante centimes cy	9. 50
469	23° Sept gilets de piqué blanc adjudgés	
470	pour Douze francs cy - - - - -	12. ""
471	24° Cinq gilets de couleur adj <sup>és</sup> pour dix fr. cy	10. ""

472	25° Une cravatte de soie verte adjudgée pour	
473	douze francs cy - - - - -	12. ""
474	26° Dix gilets de dessous en toile adjudgés	
475	pour neuf francs cinquante centimes cy	9. 50
476		<u>407. 20</u>
	§	
477		Report 407. 20
478	27° Trois gilets de soie adjudgés pour	
479	dix sept francs cy - - - - -	17. ""
480	28° Deux gilets dont un de soie adjudgés	
481	pour vingt trois francs cinquante centimes cy	23. 50
482	29° Six gilets de flanelle adjudgés pour quinze	
483	francs cinquante centimes cy - - - - -	15. 50
484	....30° Neuf gilets de flanelle et tricot adjudgés	
485	pour vingt-neuf francs cy	29. ""
486	31° Un pantalon de piqué, trois vestes et	
487	deux robes de chambre adjudgés pour huit francs	
488	cy - - - - -	8. ""
489	32° Un habit de drap bronze adjudgé pour	
490	quinze francs cy - - - - -	15. ""
491	33° Une redingotte de drap noir adjudgé pour	
492	Vingt-un francs cy - - - - -	21. ""
493	34° Un habit de drap vert adjudgé pour	
494	Trente quatre francs cy avec un habit de drap bleu cy	34. ""
495	35° Deux pantalons de drap adjudgés	
496	pour quarante six francs cy - - - - -	46. ""
497	36° Un habit de drap bleu adjudgé pour	
498	Trente deux francs cinquante centimes cy	32. 50
499	37° Deux pantalons de drap adjudgés pour	
500	Seize francs cinquante centimes cy - - - -	16. 50
501	38° Un pantalon de drap noir adjudgé pou	
502	vingt francs cy - - - - -	20. ""
503	39° Une redingotte de drap bleu adjudgées	
504	pour quarante quatre francs cy - - - -	<u>44. ""</u>
505		729. 20
	§	
506		Report 729. 20
507	40° Un habit de drap bleu adjudgé pour	
508	vingt-un francs cinquante centimes cy - - -	21. 50
509	41° Une redingotte de drap noir adjudgée pour	
510	vingt-deux francs cy - - - - -	22. ""

511	42° Soixante six brochures, un Carton adjudés	
512	pour douze francs cinquante centimes cy	12. 50
513	43° Un lot de musique gravée adjudé pour	
514	huit francs cinquante centimes cy - - - - -	8. 50
515	44° Six livraisons de figures pour les œuvres	
516	de Lord Byron adjudées pour quinze francs	
517	Cy - - - - -	15. ""
518	45° Un buvard adjudé pour quatre francs	
519	soixante quinze centimes cy - - - - -	4. 75
520	46° Trois volumes dont dictionnaire français	
521	& Italien adjudés pour quatre francs cy - - -	4. ""
522	47° Deux volumes dont œuvres théâtrales	
523	de M <sup>r</sup> Bellini & un album adjudé	
524	pour Trente francs cinquante centimes cy	30. 50
525	48° Un volume, vues du Rhin en anglais	
526	adjudé pour Trente francs cy - - - - -	30. ""
527	49° Une partition gravée de Faust adjudée	
528	pour Trois francs cy - - - - -	3. ""
529	50° Deux cahiers de musique gravée adjudés	
530	pour onze francs cinquante centimes cy	11. 50
531	51° Une carte de l'Europe dans son étui	
532	adjudée pour douze francs cinquante centimes	
533	cy - - - - -	12.50
534	52° Un livre de musique gravée adjudé	
535		904. 95
	§	
536		Report 904. 95
537	pour vingt huit francs cy - - - - -	28. ""
538	53° Deux partitions gravées la vestale &	
539	Lodoïska adjudés pour vingt francs cy	20. ""
540	54° Un piano vertical en bois de palissandre	
541	de Pleyel adjudé pour Douze cent francs	
542	Cy - - - - -	1200. ""
543	55° Une chaise de piano en bois d'acajou	
544	adjudée pour cinquante deux francs cy	52. ""
545	56° Un métronome de Maëtzel, dans sa	
546	boîte, adjudé pour quarante francs cy	40. ""
547	57° Un pupitre en acajou adjudé pour vingt	
548	Cinq francs cy - - - - -	25. ""
549	58° Un coussin à vent adjudé pour six francs	
550	cy - - - - -	6. ""
551	59° Un nécessaire à barbe garni de ses	

552	pieces partie en doublé d'argent, adjudgé pour		
553	Trente cinq francs cy - - - - -		35. ""
554	60° Trois petits portefeuilles de poche		
555	adjugés pour Cinq francs quinze centimes cy		5. 15
556	61° Un petit portefeuille de poche avec le		
557	nom de M <sup>r</sup> Bellini adjudgé pour onze francs		
558	Cy - - - - -		11. ""
559	62° Un lot de cire à cacheter, une chaine en		
560	acier, une chaine en chrysocale, une petite		
561	boîte en coco & deux crayons adjudgés pour		
562	huit francs trente centimes cy - - - - -		8. 30
563	63° Un cachet en argent, un porteplume &		
564			2,335. 40
	§		
565		Report	2,335. 40
566	Un couteau à papier adjudgés pour Treize		
567	francs cinquante centimes cy - - - - -		13. 50
568	64° Trois canifs adjudgés pour onze		
569	francs cy - - - - -		11. ""
570	65° Quatre bourses adjudgées pour		
571	douze francs cy - - - - -		12. ""
572	66° Une chaine d'or avec coulant monté		
573	en turquoise adjudgée pour deux cent quarante		
574	francs cy - - - - -		240. ""
575	67° Trois boutons de chemise montés en		
576	améthystes adjudgés pour vingt trois francs		
577	Cy - - - - -		28. ""
578	68° Une broche montée d'un saphir adj <sup>ée</sup>		
579	pour vingt francs cy - - - - -		20. ""
580	69° Trois boutons de chemise montés en		
581	turquoises adjudgés pour Trente trois francs		
582	cinquante centimes cy - - - - -		33. 50
583	70° Trois boutons de chemise montés en		
584	opales adjudgés pour quatre vingt francs cy		80. ""
585	71° Un couteau à papier et un cachet en		
586	agate montés en or et vermeil adjudgés		
587	pour cent vingt francs cy - - - - -		120. ""
588	72° Un lorgnon en écaille et argent doré		
589	adjugés pour Trente deux francs cy - - - - -		32. ""
590	73° Un nécessaire de bouche garni de ses		
591	pièces en argent doré, dans un étui, adjudgé		

592	pour cinquante sept francs cinquante c <sup>es</sup> cy	<u>57. 50</u>
593		2,977. 90
	§	
594	Report	2,977. 90
595	74° Un pupitre en cuir de Russie	
596	adjugé pour Trente un francs cy - - - - -	31. ""
597	= Total Trois mille huit francs	
598	= Quatre vingt dix centimes cy	<u><u>3,008. 90</u></u>

599 Il a été vaqué à tout ce que dessus  
 600 depuis l'heure susdite jusqu'à celle de cinq de  
 601 relevée ; ce fait, M<sup>r</sup> Rossini nous a déclaré  
 602 nous avoir représenté tous les objets mobiliers  
 603 compris en l'inventaire fait après le décès de  
 604 M. Bellini, à l'exception de ceux-ci-après  
 605 désignés, savoir : \_\_\_\_\_  
 606 1° Trois cannes dont une chiffrée d'un B. \_\_\_\_\_  
 607 2° Une cravache \_\_\_\_\_  
 608 3° Neuf rasoirs & un cuir à repasser \_\_\_\_\_  
 609 4° Un porteplume en or \_\_\_\_\_  
 610 5° Deux croix de la légion d'honneur \_\_\_\_\_  
 611 6° Une chaîne de col en cheveux \_\_\_\_\_  
 612 7° Une chaîne de jaseron avec Christ en or \_\_\_\_\_  
 613 8° Une madone dans la garniture en or \_\_\_\_\_  
 614 9° Une montre d'or guilloché à cylindre avec  
 615 chaîne gourmette et clef à la breguet en or.  
 616 10° Deux épingles en or \_\_\_\_\_

617 Tous lesquels objets ont été réservés par Mons<sup>r</sup>  
 618 Rossini pour être par lui envoyés à la famille  
 619 de Mons<sup>r</sup> Bellini \_\_\_\_\_

=&

§  
 621 & n'y ayant plus rien à comprendre au  
 622 présent procès verbal, nous l'avons clos et  
 623 avons annoncé la vente terminée, Le tout fait en  
 624 présence des S<sup>rs</sup> Pierre Donon, employé, dem<sup>t</sup>  
 625 à Paris, impasse des hospitaliers n°2 &  
 626 Denis Maillard, aussi employé, demeurant à  
 627 Paris, rue de Frépillon, tous deux témoins pour  
 628 ce requis et appelés conformément à la loi.  
 629 & a Mons<sup>r</sup> Rossini signé avec les dits

630	témoins & nous Commissaire priseur après		
631	lecture faite ainsi signé en pareil endroit		
632	de la minute des présentes Gioachino Rossini,		
633	Donon, Maillard & Fournel. —————		
634	" En la suite est écrit : enregistré à Paris		
635	" le trente décembre mil huit cent trente		
636	" cinq folio 177 Recto case 8 soixante		
637	" six francs quarante quatre centimes décimes		
638	" compris signé Samanartine. —————		
639	& Le mardi neuf février mil huit		
640	cent trente six, dix heures du matin		
641	Est comparu M <sup>r</sup> Joacchino Rossini,		
642	nommé, qualifié & domicilié au procès verbal		
643	de vente qui precede, agissant au nom &		
644	comme mandataire de tous les héritiers de feu		
	§		
645	Mons <sup>r</sup> Bellini, ainsi qu'il est établi audit		
646	procès-verbal qui precede —————		
647	Lequel dit Sr Rossini, audit nous, nous		
648	ayant requis nous commissaire-priseur soussigné		
649	de lui rendre le compte de la vente mobiliere		
650	par nous faite à la requête après le décès de		
651	Mons <sup>r</sup> Bellini par notre procès verbal du		
652	vingt-neuf decembre dernier dont l'expédition		
653	precede, nous avons établi ce compte ainsi		
654	qu'il suit —————		
655	Le produit de ladite vente s'est		
656	élevé à la somme de Trois-mille-huit-francs		
657	quatrevingt-dix-centimes cy - - - - -	3,008. 90	
658	Sur quoi il y a lieu de prélever		
659	1° La somme de soixante seize francs		
660	quatrevingt cinq centimes par nous payée		
661	à Monsieur le greffier du juge de paix		
662	du canton de Courbevoie, suivant sa		
663	quittance pour apposition et levée de		
664	scellés après le décès de M. Bellini		
665	cy - - - - -	76. 85	
666	2° Celle de soixante neuf		
667	francs vingt centimes par nous		
668		76. 85	3,008. 90
	§		

669	Report	76. 85	3,008. 90
670	également payée au nommé		
671	Hubert, suivant sa quittance		
672	pour frais de garde desdits		
673	scellés cy - - - - -	69. 20	
674	3° & celle de Deux cent quatre		
675	vingt-onze francs quinze centimes		
676	par nous retenue pour frais &		
677	droits de ladite vente & déduction		
678	faite des cinq centimes par franc		
679	à la charge des adjudicataires cy	291. 15	
680	" à l'égard des vacations de		
681	" prise à l'inventaire fait à		
682	" Puteaux après le décès de		
683	" M. Bellini, le Commissaire		
684	" priseur soussigné déclare en		
685	" faire remise aux héritiers de		
686	" M. Bellini cy. <b>mémoire</b>		
687	Ensemble - - - - -	<u>437. 20</u>	cy <u>437. 20</u>
688	Au moyen de quoi le reliquat de		
689	ladite vente est de Deux mille cinq cent		
690	Soixante-onze francs soixante-dix centimes cy		<u><u>2,571. 70</u></u>
691	Laquelle dite somme de Deux mille cinq cent		
692	soixante onze francs soixante dix centimes nous		
693	avons à l'instant remise à Mons <sup>r</sup> Rossini qui		
694	le reconnaît & s'en charge pour la représenter		
695	quand & à qui de droit, ainsi que les quittances		
	§		
696	de frais et de garde desdits scellés, au moyen		
697	de quoi Mons <sup>r</sup> Rossini nous quitte & décharge		
698	du produit de ladite vente & de toutes choses		
699	y relatives _____		
700	Fait à Paris les jour mois & an cidessus		
701	en la demeure de Mons <sup>r</sup> Rossini qui a signé		
702	avec nous commissaire priseur après lecture, ainsi		
703	signé en pareil endroit de la minute des présentes		
704	Gioachino Rossini & Fournel _____		
705	En marge est écrit : Enregistré à Paris le		
706	neuf février mil huit cent trente six folio 9 _____		

707      verso case 12 Reçu Deux francs vingt centimes  
708      dixième compris    signé Lucheris [?]. \_\_\_\_\_

709                                  Pour Expédition conforme

710                                  Fournel

711                                  Commissairepriseur

*Commenti alla Vente mobilière*

rr. 352-353 – *M<sup>e</sup> de Mario, notaire à la résidence de Catane*

Un evidente lapsus, perché nell'*Inventaire* (r. 25), il notaio fu indicato correttamente come Louis [Luigi] de Marco.

r. 421 – [1<sup>o</sup>] *vingt trois faux cols, six cols*

Si trovano alle rr. 125-126 dell'*Inventaire*, con una differenza nel numero.

r. 423 – [1<sup>o</sup>] *une paire de Bretelles*

Corrispondente alla r. 129 dell'*Inventaire*.

r. 424-425 – 2<sup>o</sup> *Un chapeau, une casquette*

Corrispondenti alla r. 146 dell'*Inventaire*.

r. 424 – 2<sup>o</sup> *un claque*

Corrispondente alla r. 129 dell'*Inventaire*.

rr. 426-427 – 3<sup>o</sup> *Quatre Cravattes de soie noire*

Corrispondenti alle rr. 127-128 dell'*Inventaire*.

rr. 428-429 – 4<sup>o</sup> *Trois paires de souliers*

Corrispondenti alla r. 145 dell'*Inventaire*.

rr. 430-431 – 5<sup>o</sup> *Six cravattes blanches et de couleur*

Il numero e la qualità delle cravatte delle rr. 124-128 dell'*Inventaire* diverge dai lotti venduti.

rr. 432-433 – 6<sup>o</sup> *Trois paires de bottes*

Tre delle «Sept paires de Bottines» della r. 145 dell'*Inventaire*.

r. 434 – 7<sup>o</sup> *Deux cravattes doubles*

Si trovano alle rr. 124-125 dell'*Inventaire*.

rr. 434-435 – 7<sup>o</sup> *cinq mouchoirs de baptiste*

Corrispondenti alle rr. 122-123 dell'*Inventaire*.

rr. 436-437 – 8<sup>o</sup> *Quatre paires de bottes*

Gli altri quattro delle «Sept paires de Bottines» della r. 145 dell'*Inventaire*.

rr. 438-439 – 9<sup>o</sup> *Onze foulards en soie*

Corrispondenti alla r. 124 dell'*Inventaire*.

rr. 440-441 – 10<sup>o</sup> *Un gilet de casimir e un gilet de soie*

Corrispondenti a «un Gilet de Drap noir» e «un Gilet de Satin noir» delle rr. 133-134 dell'*Inventaire*.

rr. 442-443 – 11<sup>o</sup> *Sept chemises en toile*

Corrispondenti a 7 camice di 12 della r. 112 dell'*Inventaire*. Per un altro lotto di camice vedi rr. 454-455.

r. 444 – 12<sup>o</sup> *Trois pantalons de nankin*

Corrispondenti alle rr. 140-141 dell'*Inventaire*.

rr. 444-445 – 12<sup>o</sup> *deux pantalons d'été*

Probabilmente corrispondente a due dei «trois pantalons Blancs» della r. 141 dell'*Inventaire*.

r. 446 – 13<sup>o</sup> *Trois pantalons d'été*

Corrispondenti ai «trois pantalons d'été de divers couleurs et etoffes» delle rr. 139-140 dell'*Inventaire*.

rr. 446-447 – 13<sup>o</sup> *un pantalon de velours*

Probabilmente corrispondente a uno dei «trois pantalons Blancs» della r. 141 dell'*Inventaire*.  
rr. 450-451 – 14° *Dix huit paires de bas de coton*

Il numero e il materiale delle calzette registrate alle rr. 118-122 dell'*Inventaire* differisce dalle indicazioni dei lotti nn. 14°, 17° e 18°.

rr. 452-453 – 15° *Un gilet de velours cerise*

Corrispondente a r. 132 dell'*Inventaire*.

rr. 454-455 – 16° *Six chemises*

Sommando queste 6 camicie alle 7 indicate precedentemente (rr. 442-443) otteniamo un totale di 13 che differisce dal numero complessivo (12 camicie) dichiarato nell'*Inventaire* (r. 112).

rr. 456-457 – 17° *Trente six paires de bas & chaussettes*

Il numero e il materiale delle calzette registrate alle rr. 118-122 dell'*Inventaire* differisce dalle indicazioni dei lotti nn. 14°, 17° e 18°.

rr. 458-459 – 18° *Onze paires de bas et chaussettes en soie*

Il numero e il materiale delle calzette registrate alle rr. 118-122 dell'*Inventaire* differisce dalle indicazioni dei lotti nn. 14°, 17° e 18°.

r. 459 – 18° *un mouchoir de couleur*

Corrispondente alla r. 124 dell'*Inventaire*.

rr. 461-462 – 19° *Trois pantalons d'été*

Probabilmente corrispondenti a tre pantaloni dei «sept pantalons de Drap de Diverses couleurs» delle rr. 137-138 dell'*Inventaire*.

rr. 463-464 – 20° *Dix caleçons en toile*

Corrispondenti alla r. 113 dell'*Inventaire*.

rr. 465-466 – 21° *Deux pantalons de drap*

Probabilmente corrispondenti a due pantaloni dei «sept pantalons de Drap de Diverses couleurs» delle rr. 137-138 dell'*Inventaire*.

rr. 467-468 – 22° *Six paires de gants en peau*

Corrispondenti ai guanti delle rr. 129-130 dell'*Inventaire*.

rr. 469-470 – 23° *Sept gilets de piqué blanc*

Corrispondenti ai «Sept Gilets Blancs», r. 134 dell'*Inventaire*.

r. 471 – 24° *Cinq gilets de couleur*

Corrispondenti ai «cinq Gilets en Soie et laine de diverses couleurs» delle rr. 132-133 dell'*Inventaire*.

rr. 472-473 – 25° *Une cravatte de soie verte*

Sarà il «Conforter en Soie verte» della r. 128 dell'*Inventaire*.

rr. 474-475 – 26° *Dix gilets de dessous en toile*

Corrispondenti alla r. 112 dell'*Inventaire*.

rr. 478-479 – 27° *Trois gilets de soie*

Corrispondenti a tre gilè dei «Cinq Gilets d'Eté de diverses couleurs» delle rr. 134-137 dell'*Inventaire*.

rr. 480-481 – 28° *Deux gilets dont un de soie*

Corrispondenti a due gilè dei «Cinq Gilets d'Eté de diverses couleurs» delle rr. 134-137 dell'*Inventaire*.

rr. 482-483 – 29° *Six gilets de flanelle*

- Nell'*Inventaire*, a r. 114, erano solo 4 i gilè di flanella.  
 rr. 484-485 – 30° *Neuf gilets de flanelle et tricot*  
 Non si trova corrispondenza diretta nell'*Inventaire*, anche se alcuni di questi pezzi potrebbero essere tra gli articoli menzionati alle rr. 115-116.  
 rr. 486-488 – 31° *Un pantalon de piqué*  
 Gli oggetti di questo lotto si trovano nelle rr. 114-115 e 117 dell'*Inventaire*.  
 rr. 498-490 – 32° *Un habit de drap bronze*  
 Corrispondente alle rr. 143-144 dell'*Inventaire*.  
 rr. 491-492 – 33° *Une redingotte de drap noir*  
 Corrispondente a una delle «Deux redingotes de drap noir» delle rr. 141-142 dell'*Inventaire*.  
 rr. 493-494 – 34° *Un habit de drap vert*  
 Corrispondente alla r. 143 dell'*Inventaire*.  
 rr. 495-496 – 35° *Deux pantalons de drap*  
 Probabilmente corrispondenti a due pantaloni dei «sept pantalons de Drap de Diverses couleurs» delle rr. 137-137 dell'*Inventaire*.  
 rr. 497-498 – 36° *Un habit de drap bleu*  
 Corrispondente a uno dei «trois habits de drap bleu» della rr. 142-143 dell'*Inventaire*.  
 rr. 499-500 – 37° *Deux pantalons de drap*  
 Probabilmente corrispondenti a due pantaloni dei «trois pantalons de laine de diverses couleurs» delle rr. 138-139 dell'*Inventaire*.  
 rr. 501-502 – 38° *Un pantalon de drap noir*  
 Probabilmente corrispondente a un pantalone dei «trois pantalons de laine de diverses couleurs» delle rr. 138-139 dell'*Inventaire*.  
 rr. 503-504 – 39° *Une redingotte de drap bleu*  
 Corrispondente alla r. 142 dell'*Inventaire*.  
 rr. 507-508 – 40° *Un habit de drap bleu*  
 Corrispondente a uno dei «trois habits de drap bleu» della rr. 142-143 dell'*Inventaire*.  
 rr. 509-510 – 41° *Une redingotte de drap noir*  
 Corrispondente a una delle «Deux redingotes de drap noir» delle rr. 141-142 dell'*Inventaire*.  
 rr. 511-512 – 42° *Soixante six brochures, un Carton*  
 Corrispondente a «Un Lot de Cinquante Soixante six Brochures partie pièces de theatre», rr. 184-185 dell'*Inventaire*.  
 rr. 513-514 – 43° *Un lot de musique gravée*  
 Corrispondente alla r. 191 dell'*Inventaire*.  
 rr. 515-516 – 44° *Six livraisons de figures pour les œuvres de Lord Byron*  
 Corrispondenti alle rr. 187-188 dell'*Inventaire*.  
 rr. 518-519 – 45° *Un buvard*  
 Non ha corrispondenza nell'*Inventaire* (a meno che non si tratti di «un album en Blanc», r. 189 dell'*Inventaire*, che però è successivamente citato nel lotto 47°)  
 rr. 520-521 – 46° *Trois volumes dont dictionnaire français & Italien*  
 Probabilmente fanno parte dei «six Volumes» delle rr. 185-187 dell'*Inventaire*.  
 rr. 522-523 – 47° *Deux volumes dont œuvres théâtrales de Mr Bellini*  
 Probabilmente parte dei «six Volumes» delle rr. 185-187 dell'*Inventaire*.  
 r. 523 – 47° *un album*

Corrispondente a «un album en Blanc», r. 189 dell'*Inventaire* (ma vedi anche nota rr. 518-519).

rr. 525-526 – 48° *Un volume, vues du Rhin en anglais*

Parte dei «six Volumes» delle rr. 185-187 dell'*Inventaire*.

rr. 527-528 – 49° *Une partition gravée de Faust*

Parte delle «trois partitions gravées», rr. 190-191 dell'*Inventaire*. Deve trattarsi dell'opera *Fausto* di Louise Bertin, eseguito nel 1831 al Théâtre Italien. Probabilmente la «partition» era la riduzione per canto e pianoforte: *Fausto, Opera semi-seria in quattro atti, della Signorina Luigia Bertin, [...] Ridotta per il Cembalo dal Signore Rifaut. à Paris, chez JANET et COTELLE [...]* (una copia con dedica autografa «a Monsieur Fétis pere. Louise Bertin» è consultabile online al link : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100719352/f2.item>).

rr. 529-530 – 50° *Deux cahiers de musique gravée*

Corrispondenti ai «Deux albums de musique gravée», rr. 188-189 dell'*Inventaire*.

rr. 531-532 – 51° *Une carte de l'Europe dans son étui*

Corrispondente alle rr. 189-190 dell'*Inventaire*.

rr. 534-537 – 52° *Un livre de musique gravée*

Non sembra trovare corrispondenza nell'*Inventaire*, a meno che non sia stata tolta dal lotto della r. 191.

rr. 538-539 – 53° *Deux partitions gravées la vestale & Lodoïska*

Parte delle «trois partitions gravées», rr. 190-191 dell'*Inventaire*. Difficile stabilire quali edizioni delle due opere di Spontini e, presumibilmente, di Cherubini, fossero effettivamente possedute da Bellini.

rr. 540-542 – 54° – *Un piano vertical en bois de palissandre*

Corrispondente alle rr. 98-99 dell'*Inventaire*.

rr. 543-544 – 55° *Une chaise de piano en bois d'acajou*

Corrispondente alle rr. 99-100 dell'*Inventaire*. Il protocollo della *Vente* attesta che la sedia fu aggiudicata per 52 franchi; a differenza da quanto afferma la *Guida*,<sup>73</sup> sembra assai improbabile che possa essere stata «restituata ai familiari da Rossini», e neppure che possa essere una sedia «che Bellini aveva nella sua dimora parigina» dal momento che non si ha alcuna notizia di oggetti provenienti dalla dimora presso i Bains Chinois.

rr. 545-546 – 56° *Un métronome de Maëtzel, dans sa boîte*

Corrispondente alla r. 192 dell'*Inventaire*.

rr. 547-548 – 57° *Un pupitre en acajou*

Corrispondente alle rr. 104-105 dell'*Inventaire*.

rr. 549-550 – 58° *Un coussin à vent*

Corrispondente a «un Coussin de voiture en soufflet» della r. 151 dell'*Inventaire* – un cuscino gonfiabile da viaggio!

rr. 551-553 – 59° *Un nécessaire à barbe*

Corrispondente al nécessaire delle rr. 149-150 dell'*Inventaire*. Doveva trattarsi del già menzionato «ricco stucco portatile per viaggio d'oro, con forchetta e cucchiajo d'oro, manico di cartello d'oro, manico di rasojo d'oro, manico di temperino d'oro, ec. ec. donatogli pure

<sup>73</sup> CARMELO NERI, *Guida illustrata del Museo Civico Belliniano di Catania*, Catania, Maimone, 1998, p. 111, n. 105.

in Londra da un grosso Lord» cercato da Rosario (v/1438), e sul quale Rossini rispose: «uno Stuccio di Argento [placcato in oro?] esisteva, e fu venduto il stesso cogli altri oggetti, e questo le fu regalato dal Suo Amico Florimo» (v/1460).

rr. 554-555 – 60° *Trois petits portefeuilles de poche*

Corrisponde a tre dei «Quatre petits portefeuilles de poche» descritti della r. 153 dell'*Inventaire*.

rr. 556-557 – 61° *Un petit portefeuille de poche avec le nom de Mr Bellini*

Uno dei «Quatre petits portefeuilles de poche» della r. 153 dell'*Inventaire*, dove al momento dell'inventario è sfuggito l'indicazione del nome.

rr. 559 – 62° *Un lot de cire à cacheter*

Corrispondente a «douze Bâtons de Cire à cacheter» delle rr. 148-149 dell'*Inventaire*.

rr. 559-560 – 62° *une chaîne en acier*

Tale catena in acciaio nel lotto 62° si trova menzionato tra il cero e il nécessaire, mentre nella stessa posizione dell'*Inventaire*, rr. 149-150, si trovano «Deux Brasis [sic]» ossia spazzole.

r. 560 – 62° *une chaîne en chrysocale*

Corrispondente a «une Chaîne en crisocale», r. 171 dell'*Inventaire*.

rr. 560-561 – 62° *une petite boîte en coco*

Corrispondente alle rr. 155-156 dell'*Inventaire*.

r. 561 – 62° *deux crayons*

Corrispondente alla r. 155 dell'*Inventaire*.

r. 563 – 63° *Un cachet en argent*

Tra i vari sigilli potrebbe essere quello citato nelle rr. 157-159 dell'*Inventaire*: «un petit cachet en nacre garni en argent portant le nom Vincent».

r. 563 – 63° *un porteplume*

Corrispondente al «Porte plume garni en argent» della r. 159 dell'*Inventaire*.

r. 566 – 63° *Un couteau à papier*

Quello delle rr. 156-157 dell'*Inventaire*, dove si precisa «avec manche en écaille garni de deux lames». Nella *Guida*, n. 115, è già stato messo in dubbio che il tagliacarte del Museo (ora OA.22) provenga da Puteaux; sembra poco probabile infatti, che uno dei due «couteau à papier» battuti all'asta (lotti 63 e 71) possa essere arrivato a Catania. Il presunto tagliacarte è piuttosto una delle «2 Posate d'argento» elencate nel *Notamento* da Milano dalla Turina (I-CATm, DD.9).

rr. 568-569 – 64° *Trois canifs*

Corrispondenti alla r. 156 dell'*Inventaire*.

rr. 570-571 – 65° *Quatre bourses*

Corrispondenti alla r. 153 dell'*Inventaire*.

rr. 572-573 – 66° *Une chaîne d'or avec coulant monté en turquoise*

Corrispondente a «une Chaîne de Col en filigrane d'or avec coulant en Turquoise» delle rr. 164-166 dell'*Inventaire*.

rr. 575-576 – 67° *Trois boutons de chemise montés en améthystes*

Corrispondente a «trois Boutons de Chemise de Chacun petit Brillant monté sur amethyste», rr. 172-173 dell'*Inventaire*.

rr. 578-579 – 68° *Une broche montée d'un saphir*

Corrispondente a «une Epingle en or monté d'un Saphir», rr. 171-172 dell'*Inventaire*.

rr. 580-581 – 69° *Trois boutons de chemise montés en turquoises*

Corrispondenti a «trois autres Boutons de chacun une rose montée sur turquoise», rr. 173-174 dell'*Inventaire*.

rr. 583-584 – 70° *Trois boutons de chemise montés en opale*

Corrispondenti a «trois Autres Boutons de chacun une rose montés sur opale», rr. 174-175 dell'*Inventaire*.

rr. 585-586 – 71° *Un couteau à papier et un cachet en agathe montés en or et vermeil*

Corrispondenti alle rr. 162-163 dell'*Inventaire*.

rr. 588-598 – 72° *Un lorgnon en écaille et argent doré*

Corrispondente alla r. 164 dell'*Inventaire*.

rr. 590-592 – 73° *Un nécessaire de bouche garni de ses pièces en argent doré, dans un étui*

Probabilmente «Un Petit nécessaire de Table garni de six pièces en Vermeil poinçon», rr. 181-182 dell'*Inventaire*.

rr. 595-596 – 74° *Un pupitre en cuir de Russie*

Non è chiaro come un leggio possa essere in «cuoio di Russia» ; più plausibile l'indicazione che si trova nell'*Inventaire*, rr. 150-151, «un porte feuille en Cuir de russie».

r. 598 – 3,008.90

È il ricavato lordo (cfr. r. 657), in base al quale Rossini poteva comunicare a Santocanale, tramite Salvatore Furnari: «gli oggetti mobili di Bellini si vendettero il doppio di quel ch'erano stati stimati» (9 gen. 1836, v/1395). Al padre Bellini Rossini scrisse: «gli oggetti venduti, tremila franchi Circa, non erano stimati nel inventario che soli mila, e cinquecento» (24 febbraio 1836, v/1410).

rr. 600-601 – *depuis l'heure susdite jusqu'à celle de cinq*

Quindi cinque ore per l'asta di 74 lotti.

rr. 602-603 – *tous les objets mobiliers compris en l'inventaire*

Come già accennato alle rr. 112-146, è probabile che alcuni oggetti inventariati furono cerniti.

rr. 604-619 – *à l'exception de ceux-ci-après désignés*

Si tratta dell'elenco degli oggetti (oltre alle carte dell'inventario, non messi all'asta), ossia cimeli, che Rossini voleva mandare alla famiglia Bellini. Rossini dichiarò a Rosario Bellini, fin dal 24 febbraio 1836: «Non ho trovata ancora occasione Sicura per mandarle gli Autografi del povero vincenzo e gli oggetti che ho ritrovati per la famiglia, cioè Orologgio, una catenina con crocifisso, una Immagine, due spillette d'oro rasori Bastoncini etc. & ma spero in breve potere effettuarle tale invio senza tema alcuna». Come abbiamo già visto, la consegna di alcuni oggetti ebbe luogo solamente il 24 ottobre 1836 (v/1469).

r. 606 – 1° *Trois cannes dont une chiffrée d'un B.*

Sono i bastoni da passeggio corrispondenti alle rr. 106-109 dell'*Inventaire*. Presero una strada diversa dagli altri oggetti: «Un Certo Sig.<sup>r</sup> Botelli Cantante (ora in Palermo) S'incaricò pure di farle pervenire tre bastoncini ed' un frustino pure serbati nella Vendita per lei» (lettera di Rossini del 24 agosto 1836, v/1460). Rosario confermò di averli ricevuti il 24 ottobre 1836: «Ho il bene di assicurarla [...] delli tre bastoncini, ed un frustino per mezzo del cantante da Palermo» (v/1469). Dei tre bastoncini, due sono conservati oggi al Museo (*Guida*, nn. 6-7).

r. 607 – 2° *Une cravache*

Per il frustino vedi il commento precedente alla r. 606.

r. 608 – 3° *Neuf rasoirs & un cuir à repasser*

Corrispondenti alla r. 148 dell'*Inventaire*. Rossini menzionò i «rasori» (vedi commento alle rr. 604-619), ma non la coramella. «1 Guajo per filare Rasoj» e «7 Rasoj inglesi» furono spediti a Catania tramite il corriere di Rothschild.

r. 609 – 4° *Un porteplume en or*

Corrispondente al «un porte plume en or et Email» rr. 159-160 dell'*Inventaire*. Il 10 gennaio 1836, in seguito alla richiesta di Levy del 15 dicembre, Rosario rispose: se «desiderate prendere su qualche oggetto del vostro caro ed infelice amico, anzi io l'attribuisco ad una sicura riprova del durevole vostro attaccamento anche verso la di lui memoria, quindi degnatevi di farne parola come a me col Sigr Rossini» (copia in I-CATm, LL3.2)», e lo stesso giorno puntualizzava a Rossini: «Intanto egli [Levy] mi ha esternato di voler prendere memoria del suo caro amico su qualche oggetto di sua spettanza. Io, ed i miei reputiamo doveroso di condiscenderlo, anzi attribuiamo una maggiore prova di suo attaccamento alla di colui memoria un tal suo desiderio. La prego quindi di contentarlo in conformità alle facoltazioni datevi colla lettera del 1. nov.º sempreché incontra il vostro piacere, come Io ho ragione di credere.» (v/1396). Rossini parlerà il 24 febbraio di «un porta Penna che ho dato al Sig. Levi» (v/1410). Rosario confermerà il 24 marzo «di sentire che il Sig. Lewis è stato provveduto del Portapenne» (v/1415), per lamentarsi in seguito del silenzio di Levy che «si restrinse a chiedermi un ricordo di Vincenzo, che ella con tanta bontà mandò ad effetto col portapenne, e del cui risultato Lewis neppur si degnò di darmi avviso, e se ella non si degnava riscontrarmi dell'esecuzione, io tuttora ignorato avessi di essere state appagate le di lui brame, come per altro il mio dovere esiggeva» (lettera del 22 maggio, v/1438).

r. 610 – 5° *Deux croix de la légion d'honneur*

Corrispondenti alle rr. 163-164 dell'*Inventaire*. Anche queste onorificenze furono recapitate a Catania dal corriere di Rothschild. In seguito i familiari di Bellini cedettero in dono entrambe le croci della Legione d'onore: una fu donata da al tesoro di Sant'Agata e un'altra al chirurgo Euplio Reina.<sup>74</sup>

r. 611 – 6° *Une chaine de col en cheveux*

Corrispondente alla r. 166 dell'*Inventaire*. «1 Cordoncino di Seta» fu mandato a Catania col corriere di Rothschild.

r. 612 – 7° *Une chaine de jaseron avec Christ en or*

Corrispondente alle rr. 166-167 dell'*Inventaire*. Sarà la «catenina con crocifisso» menzionato nella lettera di Rossini (V/1438). «1 Croce con piccolo catenino in oro» fu mandato a Catania col corriere di Rothschild.

r. 613 – 8° *Une madone dans la garniture en or*

Corrispondente alla r. 170 dell'*Inventaire*. È verosimile che si tratti della «Piccola Immagine montata in oro» citata nella lettera di Fisher, che fu mandata a Catania col corriere di Rothschild.

rr. 614-615 – 9° *Une montre d'or guilloché...*

Un «orologio [sic] d'oro con catenina, e chiave», citato nella lettera di Fisher, fu mandato a Catania col corriere di Rothschild. Secondo la descrizione fornita dall'*Inventaire* alle rr. 177-180 esso potrebbe essere identificato con uno dei due orologi da taschino che oggi si

<sup>74</sup> AMORE, *Vincenzo Bellini. Arte. Studi e ricerche cit.*, p. 20.

conservano al Museo belliniano, quello col quadrante finemente cesellato (guilloché) donato a Bellini dalla contessa Samoyloff.

r. 616 – 10° *Deux épingles en or*

Corrispondenti a «deux Epingles en or» delle rr. 167-170 *dell'Inventaire*. Si tratta verosimilmente delle «due spillette d'oro» menzionate da Rossini (vedi commento rr. 604-619) e segnalate anche nella lettera di Fischer come due «piccoli Spillacini d'oro» tra gli oggetti mandati a Catania col corriere di Rothschild.

rr. 617-619 – *lesquels objets ont été réservés...*

Vedi sopra, commento alle rr. 604-619.

rr. 632-633 – *Gioachino Rossini, Donon, Maillard & Fournel*

Qui finisce il protocollo dell'asta del 29 dicembre 1835.

rr. 639-640 – *Le mardi neuf février mil huit cent trente six*

Qui inizia il rendiconto del 9 febbraio 1836.

rr. 688-690 – 2,571.70

Scrive Santocanale nella sua missiva del 4 marzo 1838 a Rosario Bellini: «I conti che posso presentarle in nome del Cav.<sup>e</sup> Rossini si riducono all'inventario degli effetti, alla vendita, all'esito fatto del ricavato. Parmi che in mani del Cavaliere vi sia un piccolo resto, verificato il quale, potrei io passarlo al suo procuratore, perché ho sempre danari del Cavaliere.» (v/1640).

rr. 700-701 – ... *en la demeure de Mons<sup>r</sup> Rossini*

L'abitazione di Rossini era nella soffitta del Théâtre Italien in rue Favart a Parigi.

r. 709 – *Pour Expédition conforme*

Della *Vente* e *Compte* si conosce solo questa copia. Per questo tipo di documenti, a differenza degli atti notarili, la legge francese non prevedeva l'obbligo del deposito legale; motivo per cui l'originale, rimasto in custodia del «Commissaire-priseur» (nel nostro caso il sig. Fournel), potrebbe essere andato definitivamente disperso nel corso degli anni.

---

ABSTRACT - The discovery of the original *Inventaire après décès de Vincenzo Bellini* offered the chance to contextualise it with the recently published correspondence between Vincenzo's father Rosario Bellini and Gioachino Rossini, the authorized representative of the Bellini family for the estate arrangement of V. Bellini in Paris. Collating both, the *Inventaire* and the correspondence, with the *Vente mobilière après le décès de Mr. Bellini* and the newly inventoried stock of the Museo Belliniano in Catania makes it also possible to largely determine the fortune of Bellini's Parisian estate. The study allows some clarifications on Samuel Levy and Rosario Bellini and also on statements of Rossini and R. Bellini.

## Un patrimonio consegnato alla memoria. L'eredità di Bellini nel primo allestimento del Museo civico belliniano

Maria Rosa De Luca

### 1. La monumentalizzazione dell'immagine di Bellini

Avvenuta al culmine di una breve ma intensissima carriera artistica festeggiata dal pubblico italiano ed europeo, la prematura morte di Vincenzo Bellini in terra francese nel 1835 ebbe l'effetto d'iscrivere la vicenda umana e artistica belliniana nella mitologia romantica degli infelici geni predestinati a una morte precoce. Corroborata dai primi necrologi apparsi sulla stampa francese, la mitopoiesi si alimentò a partire dall'immagine del compositore diffusasi quand'era ancora in vita: l'aspetto angelico (biondo con gli occhi azzurri, «un sospiro in scarpine da ballo», secondo la non troppo benevola penna di Heinrich Heine) consolidava lo stereotipo del personaggio «*élégiaque et tendre*», creatore istintivo di melodie mirabili ma fatalmente destinato a una tragica sorte.<sup>1</sup>

Dalla Francia tale immagine giunse ben presto in Italia e si radicò nelle due città depositarie dei legami affettivi del compositore, Napoli e Catania, saldandosi al processo di appropriazione dell'eredità materiale (oggetti, partiture, denaro) e dell'eredità immateriale (il patrimonio estetico portato a modello di ogni futuro comporre operistico) da parte tanto dei familiari quanto dell'amico fraterno Francesco Florimo. A Napoli, questi trattava con disinvoltura la fitta corrispondenza intrattenuta con Bellini, censurando, tagliando ed emendando i testi all'atto della trascrizione, nell'intento di erigere e diffondere il culto della di lui arte e, di riflesso, della scuola musicale napoletana tutta, che nel compositore catanese avrebbe

---

<sup>1</sup> Questo articolo s'inscrive nei risultati del Progetto 'BellinInRete' (Fondo Sviluppo e Coesione della Presidenza del Consiglio dei Ministri-FESR Fondo Europeo per lo Sviluppo Regionale 2014-2020) e rintraccia i primi esiti del progetto A.R.I.E. *Audience, Remediation, Iconography, Environment in Contemporary Opera* (PIANO di InCEntivi per la RICerca di Ateneo - PIA.CE.RI. 2020-22 linea 2), con particolare riguardo all'obiettivo *L'opera va al museo: sguardi e pratiche espositive*.

Numerosi i necrologi pubblicati sulle pagine dei maggiori periodici francesi a seguito della morte di Bellini: «*Revue des deux mondes*» (s. IV, t. III, luglio 1835, p. 250; t. IV, dicembre 1835, pp. 488-489), «*Revue de Paris*» (XXI, p. 280; XXII, pp. 65-68), «*Monde dramatique*» (ottobre 1835), «*Charivari*» (25 settembre 1835), «*Corrier des théâtre*» (23 e 25 settembre 1835). Persino il tutt'altro che favorevole Hector Berlioz scrisse dell'arte e del carattere del musicista catanese in termini di «profonde sensibilité», «*grâce mélancolique*», «*simplicité naïve*» «*douceur de ses mœurs et [...] aménité de ses manières*» (HECTOR BERLIOZ, *Bellini*, «*Journal des débats politiques et littéraires*», 16 luglio 1836, pp. 1-2). Per uno sguardo sulla recezione critica della morte di Bellini in Francia, cfr. i saggi di Pierre Brunel (*La mort de Bellini: réactions littéraires et musicales*), di Giovanni Guanti (*De mortuis nisi boni? Bellini nei necrologi di Berlioz e Mazzini e in una recensione wagneriana del 1837*) e di Franco Carlo Ricci (*Aspetti della critica francese contemporanea a Bellini*), in *Vincenzo Bellini et la France. Histoire, création et réception de l'œuvre*, Actes du Colloque international (Paris, Sorbonne, Salle des Actes, 5-7 novembre 2001), a cura di Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla, Giuseppe Montemagno, Lucca, Lim, 2007, pp. 505-518, 519-552 e 719-741.

toccato la sua acme.<sup>2</sup> Nella cornice di questa lettura agiografica, Florimo si cimentava pure nella raccolta di numerosi cimeli belliniani (autografi musicali, ma anche oggetti appartenuti all'amico), che avrebbe ceduto nel 1868 all'archivio del Conservatorio di "San Pietro a Majella" non senza accarezzare il progetto di destinarli a un museo musicale (mai realizzato) nei locali del collegio.<sup>3</sup> Tale programma prosopografico e celebrativo sarebbe culminato con altre due iniziative, da lui promosse con gran solerzia, d'impatto nell'orizzonte artistico ed estetico della neonata nazione italiana: il rimpatrio delle ceneri belliniane da Parigi a Catania nel settembre 1876<sup>4</sup> e l'erezione di un monumento a Bellini in una centralissima zona della capitale partenopea (il Decumano Maggiore) nel 1886, solennizzato dall'edizione di un *Album* letterario e musicale per il quale riuscì a coinvolgere i maggiori rappresentanti del panorama culturale italiano e internazionale.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> La costruzione ideologica del biografismo belliniano da parte di Florimo rimane indissolubilmente legata sia alla redazione dei quattro volumi sulla *Scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii* (Napoli, Morano, 1880-1882 [1883]), preceduti da una prima versione in due volumi intitolata *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* (Napoli, Rocco, 1869-1871), nonché alla monografia *Bellini. Memorie e lettere* (Firenze, Barbèra, 1882). Sulla manomissione delle lettere belliniane, cfr. JOHN ROSSELLI, *Bellini*, Milano, Ricordi, 2001, pp. 13-33; anche ID., *Per un'edizione critica dell'epistolario belliniano*, 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, 2004, pp. 291-296; e beninteso GRAZIELLA SEMINARA, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, ed. critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2018, pp. 2-11.

<sup>3</sup> Alcune informazioni sui manoscritti belliniani raccolti da Florimo (*Notamento della musica autografa raccolta da me siccome archivista, nei miei viaggi, dagli autori, che a mia dimanda graziosamente ne fecero dono a questo archivio; e di altra musica anche autografa, di mia esclusiva proprietà e da me del pari donata al Collegio*) risultano inserite nel primo volume del *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* cit., p. 170; vi vengono descritti sommariamente sia i manoscritti attribuiti al periodo catanese sia quelli relativi alla formazione presso il conservatorio napoletano. L'anno di donazione si ricava dalla lettera di accettazione del fondo sottoscritta da Francesco Bonito, allora segretario del Collegio di musica di Napoli, datata 15 novembre 1868 (*ibidem*). Per un ragguaglio sui cimeli belliniani donati al collegio, cfr. invece ETTORE SANTAGATA, *Il Museo storico musicale di "San Pietro a Majella"*, Napoli, Giannini, 1930, pp. 49-52; cfr. anche *Dal segno al suono. Il Conservatorio di musica San Pietro a Majella. Repertorio del patrimonio storico-artistico e degli strumenti musicali*, a cura di Gemma Cautela, Luigi Sisto, Lorella Starito, Napoli, Arte-m, 2010, pp. 105-134.

<sup>4</sup> Anche questa iniziativa fu testimoniata da Florimo con la pubblicazione dell'opuscolo *Traslazione delle ceneri di Vincenzo Bellini. Memorie ed impressioni* (Napoli, Morano, 1877 poi riedito in *Bellini. Memorie e lettere* cit., pp. 149-243): da questo scritto si apprende che l'iter del rimpatrio aveva avuto inizio il 28 maggio 1865 con un magniloquente proclama rivolto da un gruppo di cittadini catanesi a «tutti i figli della bella Penisola affinché si concorresse a trasportare dalle rive della Senna le ceneri di quell'angelo che fece intendere alla terra le divine melodie del paradiso, e per alzargli un monumento» (*ivi*, p. 17). A capo di questa deputazione – scrive Florimo – fu nominato il musicista Giovanni Pacini che, per l'occasione, compose una *Messa funebre in memoria di Bellini* (cfr. FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* cit., p. 798). Nondimeno, da quella data dovettero trascorrere altri undici anni per la traslazione delle spoglie belliniane, definitivamente compiuta nel settembre 1876.

<sup>5</sup> Inaugurato nel 1886, il monumento a Bellini fu realizzato da Alfonso Balzico, scultore di casa Savoia: cfr. MICHELE SCHERILLO, *Monumento di Bellini a Napoli*, «Illustrazione Italiana», XIII, 1886, p. 128; MARCELLO VENTUROLI, *La patria di marmo 1870-1911*, Pisa, Nitri Lischi, 1957, p. 86. Sul contesto di produzione dell'*Album Bellini*, cfr. GABRIELLA ALFIERI, *L'Album-Bellini (1886): note per l'italiano postunitario tra uso e riuso*, «Bollettino di studi belliniani», 5 (2019), pp. 5-54.

Anche a Catania il processo di monumentalizzazione della figura di Bellini avvenne attraverso la costruzione di narrazioni leggendarie, raccolta di cimeli e scelta di elementi simbolici intorno ai quali radicare l'identità cittadina. Appresa la notizia dell'improvvisa scomparsa del musicista a Puteaux nel 1835, familiari e conoscenti fecero, per esempio, circolare una serie di racconti sulla sua infanzia prodigiosa che, trasformati e deformati nella prospettiva della memoria e del dolore, andarono a rinsaldare un filone di letteratura elogiativa da cui attingono informazioni, senza alcun vaglio critico, i primi biografi belliniani.<sup>6</sup> Analogamente a quanto avvenuto a Napoli, anche la città etnea volle celebrare il suo 'cigno' affidando a Giulio Monteverde, massimo esponente della cultura figurativa dell'Italia unita,<sup>7</sup> la fattura di un monumento da innalzare in una delle più importanti piazze del tessuto urbano.<sup>8</sup>

Va nondimeno evidenziato che tale processo di 'monumentalizzazione' avvenne a Catania in parallelo all'acquisizione dell'eredità materiale di Bellini da parte dei familiari; essa prese origine a pochi giorni di distanza dal 23 settembre 1835: oggetto di un lungo e articolato inventario,<sup>9</sup> gli effetti personali del musicista ritrovati nella sua abitazione di Puteaux rappresentarono la parte principale del lascito ereditario di cui la famiglia del compositore cercò di entrare in possesso attraverso la mediazione di Gioachino Rossini, delegato per procura alle procedure legali in suolo francese.<sup>10</sup> Tuttavia, la maggior parte di quel materiale, troppo

<sup>6</sup> Una rassegna di questi contributi biografici sulla giovinezza di Bellini si legge in MARIA ROSA DE LUCA, *Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini*, Firenze, Olschki («Historiae Musicae Cultores, 138»), 2020, pp. 6-24.

<sup>7</sup> Alto esponente della cultura figurativa e scultorea dell'Italia otto-novecentesca, Giulio Monteverde (1837-1917) firmò alcuni busti celebrativi relativi a personalità di spicco della nazione italiana, come quelli di Giacomo Leopardi, Vincenzo Gioberti e Giuseppe Verdi che si ammirano oggi a Roma nella sede del Senato (Palazzo Madama) nella cosiddetta 'Rotonda del Monteverde': cfr. MONICA GRASSO, *sub voce* 'Monteverde, Giulio', in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia italiana, n. 76 (2012), versione online all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-monteverde\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-monteverde_%28Dizionario-Biografico%29/).

<sup>8</sup> Inaugurato il 21 settembre 1882, il monumento a Bellini è oggi collocato nella centralissima piazza Stesicoro a Catania: realizzato in marmo bianco, ha una struttura alta quindici metri ed è composto da un basamento a forma di parallelepipedo, su cui posano sette gradini (corrispettivi, in senso figurale, alle sette note musicali), che s'innalzano a tronco di piramide, e sulla cui sommità è posta la statua di Bellini. Ai lati della colonna si riconoscono le personificazioni allegoriche di quattro opere belliniane: *Norma*, *I Puritani*, *La sonnambula* e *Il pirata*.

<sup>9</sup> Il documento manoscritto intitolato *Inventaire après décès de Vincenzo Bellini* è oggi custodito in originale nelle Archives nationales de France, Minutier central des notaires de Paris (sede di Pierrefitte-sur-Seine), alla segnatura MC/RS//870 e in diverse copie (in tutto tre) al Museo civico belliniano (d'ora in poi I-CATm), alle segnature DD.13c (copia informale), DD.13d (copia legale), DD.13a (copia tradotta in lingua italiana italiana). Una trascrizione diplomatica del manoscritto parigino, corredata da commento critico, si legge nell'articolo di RETO MÜLLER, *L'Inventaire après décès de Vincenzo Bellini (e la Vente mobilière)* pubblicato in questo numero, alle pp. 30-86.

<sup>10</sup> Testimonianze sull'attività svolta da Rossini a favore della famiglia Bellini sono contenute nei carteggi rossiniani: *Gioachino Rossini, Lettere e documenti*, a cura di Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 2016, vol. IV (5 gennaio 1831 - post 28 dicembre 1835 [lettere nn. 1015-1392]); vol. V (1° gennaio 1836 - 28 aprile 1839 [lettere nn. 1393-1732]), a cura di Sergio Ragni e Reto Müller, Pesaro, Fondazione Rossini, 2021. Altre informazioni a tal riguardo si ricavano da alcune minute di lettere riconducibili a Rosario Bellini, oggi custodite in I-CATm alle segnature contraddistinte dalla sigla LL.3.19.

ingombrante per essere recapitato direttamente agli eredi, fu venduto all'asta per ricavarne liquidità e di conseguenza suddiviso tra un elevato numero di acquirenti;<sup>11</sup> solo un piccolo residuo di esso (gli oggetti di minori dimensioni) giunse concretamente a Catania, insieme al ricavato dell'asta, ad alcuni carteggi, a un certo numero di autografi musicali e alla documentazione relativa alle pratiche burocratiche *post mortem*. I familiari del musicista custodirono abbastanza gelosamente questo lascito, seppure con qualche eccezione, e lo tramandarono per più generazioni fino a quando le sorti di questo patrimonio non s'intrecciarono con quelle relative al riscatto della casa natale di Bellini (1923) e alla conseguente costituzione del Museo civico belliniano (1930).<sup>12</sup>

Obiettivo di questo articolo, dunque, è rintracciare questa parte superstite dell'eredità di Bellini nel primo allestimento museale e contestualizzarla nel processo di musealizzazione e di formazione delle collezioni; giocoforza, pertanto, rivolgere dapprima l'attenzione alla fase antecedente l'istituzione del museo, indi a quella successiva, che va dall'inaugurazione di esso (5 maggio 1930) alle celebrazioni dell'anno centenario (1935), periodo durante il quale gli spazi espositivi furono ingranditi con significative variazioni degli allestimenti.

## 2. Uno spazio di 'memorie': la casa natale di Bellini da monumento nazionale a museo

Sebbene il decreto regio che dichiarò la casa natale di Vincenzo Bellini monumento nazionale risulti datato 29 novembre 1923, i fatti che condussero al riscatto dell'immobile e al progetto di farne una casa-museo risalgono già alla fine dell'Ottocento. La lunga procedura del rimpatrio delle ceneri belliniane dal Cimetière du Père Lachaise di Parigi alla cattedrale di Catania aveva dato impulso all'interesse dei catanesi verso il loro illustre concittadino e di conseguenza anche verso quella modesta *dépendance* di Palazzo Gravina Cruyllas nella quale il musicista era venuto alla luce la notte tra il 2 e il 3 novembre 1801.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Va altresì sottolineato che un ruolo analogo a quello di Rossini fu svolto da Giuditta Turina per quanto concerneva gli arredi e gli altri oggetti conservati da Bellini nella propria abitazione milanese: cfr. l'inventario inviato da Turina ai Bellini oggi conservato in I-CATm, segnatura DD.9.

<sup>12</sup> Impossibile tralasciare quanto opportunamente rilevato da Antonino Amore nel suo saggio biografico *Vincenzo Bellini. Arte. Studi e ricerche*, Catania, Giannotta, 1892, p. 18 sg: «Cotesto sacro deposito Carmelo [scil. Bellini, fratello minore di Vincenzo] custodi gelosamente per circa mezzo secolo, senza permettere mai che occhio mortale lo esaminasse, rifiutando offerte vantaggiose che gli venivan fatte dagli stranieri desiderosi di arricchirne i loro musei. Tuttavia questo sentimento di gelosa custodia veniva temperato da un certo orgoglio, da una grande vanità di dirsi fratello del sommo Bellini; di guisa che ai forestieri che di sovente andavano a visitarlo, donava ora una lettera, ora una pagina di musica che, senza darsi la pena di leggere, toglieva da un gran fascio di fogli sciolti, e su quella scriveva le sacramentali parole: «Autografo di Vincenzo Bellini – dono del fratello Carmelo».

<sup>13</sup> Le informazioni desunte dai documenti d'archivio (contratti di locazione e ricevute di pagamento) autorizzano a credere che, a differenza da quanto ipotizzato in passato anche da Francesco Pastura (*Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, p. 19), Rosario Bellini e la sua famiglia non abbiano abitato l'appartamento situato nel Palazzo Gravina-Cruyllas a partire dal giorno del matrimonio (17 gennaio 1801), ma a decorrere dal 1° settembre 1801 e fino al 31 agosto 1803: cfr. ANNA MARIA IOZZIA, *La casa natale*, in *A Vincenzo Bellini nel bicentenario della nascita*, Catalogo della mostra documentaria, a cura di Gaetano Calabrese et alii, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 2001, pp. 35-53.

Prova tangibile di questa attenzione si coglie, ad esempio, nella scelta compiuta dal Comune di apporre, nel 1871, un medaglione con l'effigie di Bellini sul prospetto della facciata sud del suddetto palazzo; non è un caso che tale medaglione, commissionato allo scultore fiorentino Carmelo De Stefani, risulti immortalato dal celebre incisore Antonio Bonamore<sup>14</sup> (fig. 1) sulla copertina del numero 49 (ottobre 1876) dell'«Illustrazione italiana», a preludio della cronaca sulla traslazione delle spoglie belliniane firmata da Federico De Roberto.<sup>15</sup>



Fig. 1. ANTONIO BONAMORE, Catania. La casa di Bellini, «L'illustrazione italiana», n. 49, 1° ottobre 1876.

umana e artistica di Bellini. L'attivismo di questa società di cultori delle memorie belliniane ebbe un peso non poco rilevante nelle celebrazioni per l'anno centenario (1901) e si concretizzò nella pubblicazione di un pregevole volume commemorativo, nel quale è possibile rintracciare sia le prime immagini fotografiche di oggetti e preziosi documenti manoscritti che in futuro avrebbero fatto parte della prima collezione museale, sia, in appendice, il primo saggio di bibliografia belliniana realizzato per l'occasione dal bibliofilo Orazio Viola.<sup>17</sup> Non

È doveroso nondimeno riconoscere quanto il progetto di riscattare casa Bellini e di destinarla a museo fosse stato promosso *in primis* dal Circolo Bellini, uno dei tanti sodalizi artistico-culturali fioriti numerosi nella penisola sul declinare dell'Ottocento. Istituito nel 1876, ossia nella cornice degli eventi celebrativi della traslazione, fu animato dal cavaliere Giuseppe Giuliano, intellettuale critico e giornalista catanese.<sup>16</sup> Grazie all'opera di questo sodalizio ebbe inizio la raccolta di testimonianze relative alla vicenda

<sup>14</sup> Antonio Bonamore (1845-1907) è stato professore di disegno nelle scuole milanesi ma soprattutto un prezioso collaboratore per i giornali illustrati di fine Ottocento quali «L'Illustrazione Italiana» e «Il Secolo Illustrato» sui quali ha raccontato per immagini i momenti salienti della vita politica e mondana dell'epoca: cfr. PAOLO ARRIGONI-ACHILLE BERTARELLI, *Piante e vedute di Roma e del Lazio conservate nella Raccolta delle stampe e dei disegni, Castello sforzesco*, Milano, Castello Sforzesco, 1939, p. 501. La stampa in questione è stata pubblicata in copertina del n. 49 dell'«Illustrazione italiana» del 1° ottobre 1876.

<sup>15</sup> Cfr. FEDERICO DE ROBERTO, *Le feste belliniane*, «L'Illustrazione italiana», n. 51 (15 ottobre 1876), pp. 311-314.

<sup>16</sup> Nato a Catania il 9 settembre 1851, Giuseppe Giuliano aveva in gioventù intrapreso gli studi giuridici per poi dedicarsi alla carriera giornalistica come corrispondente della «Rivista teatrale melodrammatica» di Milano: queste notizie si leggono nel catalogo documentario dal titolo *Giuseppe Giuliano e il Real Circolo Bellini di Catania*, Cosenza, Biblioteca nazionale, 1996 e nel numero monografico di «Note su Note», supplemento al n. VI (1998), dedicato sempre al Real Circolo Bellini.

<sup>17</sup> *Omaggio a Bellini nel primo centenario della sua nascita, 1801-1901*, Catania, Real Circolo Bellini, 1901. Tra il materiale restituito dalle illustrazioni presenti nel volume (pp. 1-16) vi è la spinetta erroneamente ritenuta di proprietà di Vincenzo Tobia Bellini (p. 4), il ritratto di Maddalena Fumaroli (p. 4), la medaglia coniate dal Decurionato catanese nel 1832 (p. 6), il tappeto ricamato dalle dame milanesi (p. 12), un frammento della partitura autografa di *Norma* corrispondente al celebre coro «Guerra, guerra» (p. 38), il ritratto di Vincenzo Bellini eseguito da Maria Malibran e l'autoritratto di quest'ultima (p. 45), un calamaio in legno appartenuto al musicista (p. 45). La bibliografia di Orazio Viola si legge invece alle pp. 336-384.

è da escludere inoltre, che il Circolo Bellini abbia contribuito fattivamente anche alla prima «Esposizione dei cimeli e ricordi di Bellini», deliberata dalla Giunta municipale e realizzata nei locali del Museo dei Benedettini proprio in occasione del primo centenario.<sup>18</sup>

In linea di massima, tuttavia, le manifestazioni commemorative del 1901 coincisero col momento di massimo splendore del Circolo Bellini, fregiatisi sin dal 1879 dell'appellativo 'Real' in ragione dell'alto protettorato concesso dai due sovrani, Umberto I e Margherita di Savoia.<sup>19</sup> Già intorno alla fine del 1904 questo consorzio iniziò la sua parabola discendente per via dell'antagonismo del più giovane Circolo Artistico (fondato a Catania nel 1886 dal pittore Salvatore Di Stefano Giuffrida), che s'intestò la sottoscrizione di un primo 'Comitato pro riscatto casa di Vincenzo Bellini' oscurando quasi del tutto l'ambizioso progetto di Giuliano. Crisi politiche e rivalità tra le due associazioni finirono per vanificare i tentativi di giungere all'auspicato risultato, ossia ottenere dal Comune l'acquisto dell'immobile dal proprietario Carlo Gravina.<sup>20</sup>

L'obiettivo fu centrato soltanto nel 1923 con l'intervento dei tre ministri siciliani che partecipavano al governo fascista (Gabriello Carnazza, Giovanni Gentile e Orso Mario Corbino): si deve a loro l'accensione di una sottoscrizione sovraregionale attraverso il quotidiano la «Tribuna» di Roma e la scelta d'inserire la dépendance di Palazzo Gravina-Cruyllas nella vasta campagna avviata da Mussolini, volta all'acquisizione e alla valorizzazione monumentale di alcuni spazi legati alla memoria di grandi personalità della nazione italiana. Se si esclude da questo processo la casa natale di Gioachino Rossini a Pesaro (proclamata monumento nazionale già nel 1904), va dunque ricondotta agli esiti del progetto culturale mussoliniano l'acquisizione di quella di Bellini a Catania nel 1923, e di quella di Donizetti a Bergamo nel 1926.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Notizia di tale esposizione si legge nella «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», 1901, n. 230, pp. 4638-4639. La mostra fu realizzata nei locali dell'antico museo del Monastero dei Benedettini, contigui a quelli della grande biblioteca cassinese (denominata sala Vaccarini). A seguito delle leggi italiane che dopo l'Unità espropriarono i beni ecclesiastici, l'intero complesso monastico nel 1866 venne affidato all'amministrazione comunale che a sua volta trasformò la biblioteca benedettina in "Biblioteca Civica": cfr. SIMONA INSERRA, *Monumenta veterum librorum. Dalla Biblioteca monastica benedettina alle Biblioteche riunite "Civica e A. Ursino Recupero"*, in *Breve storia del Monastero dei Benedettini di Catania*, Catania, Maimone, 2015, pp. 45-51 e relativa bibliografia.

<sup>19</sup> Tra i soci del Real Circolo vanno annoverate personalità di punta sia in campo politico (come Francesco Crispi) che in quello artistico e musicale (da Verdi a Ponchielli e Boito, Platania e Rossi). Soci onorari furono Francesco Florimo e i fratelli Maria, Carmelo e Mario Bellini: cfr. *Omaggio a Bellini* cit., *passim*.

<sup>20</sup> Le controverse vicende che impedirono l'acquisto dell'immobile risultano documentate da MARIA ROSA DE LUCA, *La casa natale di Vincenzo Bellini da monumento nazionale a museo (1923-1930)*, in *Per un bilancio di fine secolo. Catania nel Novecento*, a cura di Corrado Dollo, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 2000, pp. 671-687: 676-678 e da IOZZIA, *La casa natale* cit., pp. 35-53.

<sup>21</sup> Cfr. il dossier messo a punto dall'International Council of Museum Italia (ICOM), *Musei letterari e di musicisti in Italia*, a cura di Michela Guarino, Milano, ICOM Italia, 2020: rispettivamente alle pp. 80, 88 e 110 si leggono le notizie sulla casa natale Donizetti, di Rossini e di Bellini.

Il decreto «fascisticamente rapido e decisivo»<sup>22</sup> non determinò l'acquisizione immediata dell'immobile: a questo traguardo si giunse soltanto nel 1926, quando la sottoscrizione aperta dalla «Tribuna» consentì al Comune etneo il pagamento della somma necessaria alla compravendita.<sup>23</sup> I tre anni intercorsi permisero però il varo di un piano programmatico finalizzato all'istituzione di un museo civico intitolato a Bellini. Ciò si apprende da alcune cronache del tempo: nel dicembre 1923 il «Corriere di Sicilia» pubblica, infatti, un breve articolo intitolato *La casa di Bellini dichiarata monumento nazionale*, corredato tuttavia da un'interessante planimetria (fig. 2) dell'appartamento abitato a suo tempo dalla famiglia Bellini.

La pianta presenta una suddivisione degli ambienti configurata, con ogni probabilità, secondo una perizia topografica rilasciata dall'architetto Pasquale Tempio nel 1874,<sup>24</sup> nella quale viene descritto un appartamento di otto stanze con due ingressi ravvicinati; è assai probabile, tuttavia, che già nel 1923 lo spazio abitativo complessivo fosse stato suddiviso in due appartamenti contigui. Il più ampio di questi, quello che comunemente si ritiene essere stato la dimora dei Bellini,<sup>25</sup> era costituito da

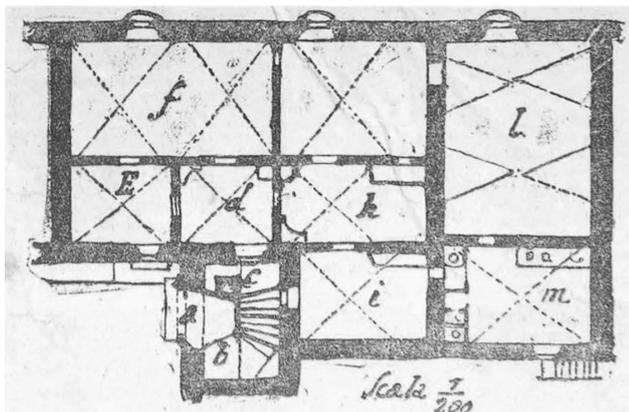


Fig. 2. Pianta della casa natale di Vincenzo Bellini («Corriere di Sicilia», 21 dicembre 1923).

cinque stanze (corrispondenti alle lettere *d, E, f, k* nella succitata piantina, più la stanza senza contrassegno), con un unico ingresso e due balconi prospicienti sull'antica via del Corso (oggi via Vittorio Emanuele II). Questo primo lotto abitativo divenne proprietà del Comune già nel 1926, mentre le stanze residue (indicate con le lettere *i, m, l*) furono acquistate a due anni di distanza.<sup>26</sup> All'inaugurazione della casa-museo si giunse il 5 maggio 1930, con solenne cerimonia svolta alla presenza del re Vittorio Emanuele II. Di lì a poco avrebbe assunto la direzione della neonata istituzione museale il pittore Benedetto Condorelli, alto esponente del Circolo Artistico, con l'incarico di allestire gli spazi interni e di curare il primo nucleo di collezioni.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Cito dal comunicato ufficiale apparso sul «Giornale dell'isola» del 7 dicembre 1923, dal titolo *La casa di Vincenzo Bellini dichiarata monumento nazionale. La comunicazione del Ministro Carnazza*.

<sup>23</sup> Cfr. DE LUCA, *La casa natale di Vincenzo Bellini* cit., p. 683.

<sup>24</sup> Cfr. SALVATORE PATANÉ, *La casa di Bellini dichiarata monumento nazionale*, «Corriere di Sicilia», venerdì 21 dicembre 1923: la pianta della casa risulta integrata da una legenda che descrive in tal modo la successione degli ambienti: «ingresso, scala, pozzo-saletta, stanzino di Bellini, salotto e studio, camera da letto dei coniugi Bellini, camera da pranzo, disimpegno, cucina, camere da letto annesse, ingresso secondario».

<sup>25</sup> Cfr. VINCENZO PAVONE, *Storia di Catania dalle origini alla fine del secolo XIX* [...], Editrice S.S.C., Catania, 1969, p. 258.

<sup>26</sup> Cfr. *Almanacco italiano*, vol. 33, Firenze, Bemporad, 1928, p. 615: sebbene acquisiti nel 1928, questi ulteriori spazi entrarono a far parte dell'area espositiva negli anni 1933-35.

<sup>27</sup> Cfr. ARCHIVIO DI STATO DI CATANIA, *Deliberazione del podestà di Catania del 27 maggio 1930 con la quale vengono*

### 3. La formazione della prima collezione museale

Se i festeggiamenti del 1876 avevano dato impulso a una vera e propria caccia ai cimeli belliniani, corroborata anche dall'attivismo del Real Circolo Bellini, il progetto di destinare la casa natale a spazio museale restituiva alla città di Catania la felice speranza di vedere finalmente riuniti in «degnò collocamento tutti i preziosi cimeli del grande maestro» i quali, fino al quel momento, erano stati custoditi «presso il convento dei Benedettini, presso il Municipio e presso il comitato per il riscatto della casa di Bellini».<sup>28</sup> È probabile che l'amministrazione cittadina, al fine di garantire un allestimento decoroso, abbia cercato di raccogliere tutte le testimonianze attinenti al compositore catanese già presenti negli archivi civici che ne detenevano la custodia<sup>29</sup> e, al tempo stesso, abbia sollecitato la generosità di alcuni collezionisti a cedere le preziose reliquie belliniane in loro possesso con la promessa che il nome del donatore sarebbe stato esposto al pubblico apprezzamento accanto all'oggetto donato.<sup>30</sup>

Per mettere a fuoco il processo di consolidamento delle collezioni avvenuto durante il quinquennio 1930-1935, assume particolare rilevanza l'opera di organizzazione e di catalogazione realizzata dal primo direttore Benedetto Condorelli, sotto il cui mandato videro la luce alcune pubblicazioni volte a descrivere il costituendo patrimonio del museo. Intitolati dapprima con la generica qualifica di «Guida» e infine con la più ambiziosa denominazione

---

*conferite al comm. Benedetto Condorelli le funzioni di direttore ad honorem del Museo belliniano*, fondo Prefettura, Affari generali, el. 43, b. 14/1 <31>, fasc. 3: il documento è citato in *A Vincenzo Bellini nel bicentenario della nascita l'Archivio di Stato della sua città natale offre cit.*, p. 50 (al n. 44).

Benedetto Condorelli (1878-1950) si era formato all'Accademia di Napoli sotto la guida di Michele Cammarano, noto esponente della pittura patriottica e risorgimentale; fondò a Catania l'Associazione Amici dei monumenti e diresse il Museo belliniano dal 1930 fino all'anno della propria morte avvenuta nel 1950: cfr. *sub voce* 'Condorelli Benedetto', in *Enciclopedia di Catania*, Catania, Tringale, 1980, vol. I, p. 246.

<sup>28</sup> Le parti virgolettate si leggono nell'avviso riportato dalla rivista «Musica d'oggi. Rassegna di vita e di cultura musicale», VIII (4), aprile 1926, p. 134.

<sup>29</sup> Un esempio in tal senso è rappresentato dalla prima edizione dello spartito per canto e pianoforte de *I Capuleti e i Montecchi* (Milano, Ricordi, 1831) che lo stesso Bellini aveva donato al Decurionato di Catania fregiandolo della dedica «ai Catanesi». La stampa fu custodita fino al 1930 nella Biblioteca Universitaria della città etnea (oggi Biblioteca Regionale Universitaria "Giambattista Caruso"), come si evince dal timbro presente sulle carte del prezioso esemplare rilegato in marocchino rosso che confluì nella prima collezione museale. Altri documenti è probabile che si trovassero collocati in un fondo della Biblioteca Civica (ex Monastero dei Benedettini): lo suggerisce la seguente annotazione di Orazio Viola apposta sulla scheda catalografica del manoscritto del *Gallus cantavit* (erroneamente attribuito a Bellini) che si trova custodito nelle Biblioteche Riunite "Civica e A. Ursino Recupero" di Catania, alla segnatura Civ.Mss.B.328: «Alla gioia del ritrovamento di questo cimelio avrei voluto far seguire, almeno in un giornale, l'illustrazione del documento, se non avessi temuto di incorrere, una seconda volta, nelle ire e nelle macchinazioni di un gruppetto di fascisti (autorità e gregari), che pochi anni prima avevano tentato di sbarazzarsi di me, reo di aver trovato in questa biblioteca civica un grosso pacco di manoscritti musicali di Vincenzo Bellini junior». Il caso del ritrovamento del «pacco di manoscritti» belliniani alla Biblioteca Civica, cui fa cenno Viola, è esemplificativo del conflitto di interessi che si verificò in quegli anni tra le due istituzioni comunali, rappresentate rispettivamente da Viola (bibliotecario della Civica) e da Condorelli (direttore del Museo civico belliniano).

<sup>30</sup> È quanto emerge dall'articolo intitolato *La casa di Vincenzo Bellini* pubblicato dal pittore Antonino Gandolfo sulle pagine del quotidiano fascista «Il Popolo di Sicilia» (14 febbraio 1932).

di «Catalogo storico-iconografico» (Tabella 1), questi testi si rivelano particolarmente preziosi, giacché consentono di configurare il profilo della prima collezione nonché una sommaria cronologia delle modalità di acquisizione della stessa.

TABELLA 1

titolo	dati editoriali	descrizione	dimensioni
<i>La casa museo di Vincenzo Bellini. Guida</i> [d'ora in poi <b>Guida1</b> ]	Catania, Scuderi, 1930	30 pp. numerate; aggiunte 4 pp. non numerate; senza illustrazioni	cm 16X11
[ <i>La casa museo di Vincenzo Bellini. Guida</i> ]	[seconda edizione, s.e. 1931 o 1932?]	–	–
<i>La casa museo di Vincenzo Bellini. Guida</i> [d'ora in poi <b>Guida3</b> ]	terza edizione, Catania, s. e., 1933	48 pp.; 4 illustrazioni	cm 16X11
<i>Il Museo belliniano. Catalogo storico-iconografico</i> , a cura del Comune di Catania [d'ora in poi <b>Catalogo35</b> ]	Catania, Spampinato e Sgroi, 1935	158 pp.; 31 illustrazioni	cm 23X16

Il modo in cui la *Guida1* risulta impaginata lascia intendere che la sua redazione sia avvenuta a più riprese, ossia in fase di allestimento museale: non si spiegherebbe altrimenti la presenza di un'appendice di quattro pagine non numerate denominata «aggiunte», collocata in coda alle prime trenta pagine, contenente la descrizione di ulteriori pezzi annessi in corso d'opera alla collezione.<sup>31</sup> Poiché la *Guida3* (1933) risulta contrassegnata come «terza edizione», è lecito ipotizzare inoltre che, entro i due anni precedenti, ne fosse stata prodotta anche una seconda, sebbene attualmente irreperibile. È altresì possibile che la perdita di quest'ultima non rappresenti una lacuna significativa dal momento che entrambe le edizioni superstiti della *Guida* (1 e 3) descrivono, con minime differenze, il medesimo allestimento museale.

Dalle indicazioni presenti in esse, risulta evidente che il primo allestimento fosse distribuito solamente in quattro sale, denominate con le prime quattro lettere maiuscole dell'alfabeto (A-B-C-D), secondo lo schema riportato di seguito (Tabella 2) e integrato con i riferimenti alla planimetria della casa natale pubblicata nel 1923 dal «Corriere di Sicilia».<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Un'ulteriore prova dell'eventuale stratificazione temporale nei lavori di realizzazione della *Guida1* e dell'allestimento stesso di cui essa è testimone, è rappresentato dalla numerazione frammentaria ed incoerente delle bacheche presenti nelle singole sale, come si evince dai dati riportati in Tabella 2.

<sup>32</sup> Oltre le sintetiche informazioni che la *Guida3* offre sui singoli pezzi della collezione e sulla loro allocazione, a testimonianza di questo allestimento, realizzato verosimilmente a ridosso dell'inaugurazione, rimane solo uno sparuto numero di illustrazioni fotografiche nelle quali sono ritratti alcuni scorci delle prime tre sale del museo. Nello scarno corredo fotografico che arricchisce il contenuto della *Guida3* sono contenute anche due illustrazioni dell'alcova, indubbiamente lo scorcio più fotogenico del primo allestimento, e un'ulteriore illustrazione dove è ritratto un particolare della sala C. Altri scatti fotografici della sala A del museo sono reperibili negli articoli dei giornali coevi che commentano la notizia dell'inaugurazione. Esiste poi una raccolta di cartoline postali commemorative, realizzate dal fotografo Salanitro ed edite da Manara (1933 ca.), in cui sono ripresi gli ambienti espositivi secondo una disposizione sicuramente anteriore al 1935, ma parzialmente diversa da quella documentata nella *Guida3* (vedi fig. 3).

TABELLA 2

sala	planimetria 1923	descrizione	n. bacheche
A	<i>d</i>	esposizione memorie traslazione della salma di Bellini da Parigi a Catania (settembre 1876)	dal n. 1 al n. 4
B	<i>E - f</i>	esposizione di cimeli belliniani, ritrattistica e documentazione relativa alla morte del compositore	dal n. 5 al 15 dal n. 17 al 25 dal n. 62 al 67
C	<i>stanza senza contrassegno</i>	esposizione di alcuni autografi musicali <sup>33</sup> e testimonianze della carriera di Bellini	dal n. 26 al 42 e dal n. 71 al 72
D	<i>h</i>	esposizione degli articoli funerari	dal n. 43 al 55 e dal n. 57 al 58

Va detto che una conseguenza diretta della mancata uniformità riscontrata nei criteri catalografici assunti da Condorelli è l'impossibilità di verificare l'effettiva provenienza di gran parte dei pezzi della collezione della casa-museo. Sotto questo aspetto, infatti, possiamo considerare che l'intero patrimonio, così come descritto nella *Guida (1 e 3)* e successivamente nel *Catalogo35*, possa essere suddiviso in due categorie: alla prima appartengono tutti i pezzi di cui non viene riportato il nome del precedente possessore perché, verosimilmente, al momento della costituzione del museo essi erano già, a vario titolo, di proprietà del Comune (per acquisto o per donazione); alla seconda categoria, invece, quelli di cui è puntualmente documentata la provenienza. Tra le donazioni più importanti, vi è quella di Ascanio Bazan (nipote di Michela Bellini, sorella del musicista),<sup>34</sup> il quale cedette al museo la sua ricca biblioteca contenente edizioni a stampa di pregio delle opere belliniane e una parte consistente dei carteggi belliniani.<sup>35</sup> Di contro, nel novero di coloro che contribuirono alla costituzione del patrimonio museale, ma i cui nomi tuttavia non furono tramandati nei cataloghi, possiamo includere di certo il cavaliere Giuseppe Giuliano, che donò al museo alcuni autografi musicali e, con tutta probabilità, anche buona parte delle testimonianze relative alla traslazione

<sup>33</sup> Entrambe le edizioni intitolate *Guida (1 e 3)* riportano un elenco di «Autografi musicali – Studi e appunti di V. Bellini», esposti nella sala C all'interno della bacheca n. 32, corrispondenti ai seguenti titoli di opere del compositore catanese: «Giulietta e Romeo, Norma, Straniera, Il Pirata, Zaira». Per quanto riguarda il primo titolo, si tratta sicuramente di una svista del compilatore, dal momento che il museo non ha mai posseduto studi preparatori o altri materiali autografi de *I Capuleti e i Montecchi* almeno fino all'acquisto della partitura autografa avvenuto nel 1956 (cfr. FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, p. 243); nel *Catalogo35*, infatti, l'erronea informazione è sostituita con la seguente registrazione catalografica (p. 117): «I Capuleti e i Montecchi. Facciate ventotto – manoscritti in copia provenienti dalla famiglia Bellini». Un secondo elenco di «Autografi musicali inediti – copie e partiture di Vincenzo Bellini», presente in *Guida (1 e 3)*, segnala la presenza di ulteriori cinque manoscritti musicali: «Tecum principium, Sinfonia a grande orchestra, Sinfonia in Mi bemolle (dall'Adelson e Salvini), Sinfonia, Concerto per oboè»; anche in questo caso il primo titolo dell'elenco, *Tecum principium*, è un refuso successivamente corretto in *Tantum ergo* nel *Catalogo35* (p. 122).

<sup>34</sup> Figlio di Gaetana Marziani, sorella di Ascanio Marziani marito di Michela Bellini, Ascanio Bazan (1857-1943) studiò a Palermo con Pietro Platania per poi proseguire gli studi al Conservatorio di Napoli sotto la guida di Nicola D'Arienzo. Compose musica d'occasione e parafrasi per pianoforte a due e a quattro mani su temi belliniani e svolse soprattutto attività didattica.

<sup>35</sup> Cfr. *Catalogo35*, pp. 90-94.

delle ceneri e al centenario belliniano esposti nelle sale A e D.<sup>36</sup> Molti oggetti, documenti e manoscritti musicali, di cui Condorelli omette di riferire sulla provenienza, erano appartenuti verosimilmente ai famigliari del compositore e poi ai loro eredi: non è da escludere che quest'ultimi abbiano venduto le proprie collezioni all'amministrazione, come si suppone sia accaduto per l'avvocato Francesco Astor Chiarenza erede di Mario e Carmelo Bellini.<sup>37</sup>

Dallo studio delle tre succitate pubblicazioni, si evince che gli spazi della casa natale accolsero un percorso espositivo concepito come una sorta di 'teatro della memoria', articolato secondo una narrazione improntata a rappresentare simbolicamente il processo di appropriazione della vicenda artistica e biografica di Bellini da parte della città. Secondo una concezione museologica antica e poco accertata dal punto di vista del metodo, Condorelli non si curò tanto di restituire il valore delle opere belliniane, quanto di creare una cornice evocativa nella quale rinsaldare la memoria collettiva rispetto all'evento del ritorno in patria delle spoglie dell'illustre concittadino al fine di monumentalizzarne l'immagine come uomo e artista catanese. In merito a quest'ultima componente dell'azione di rifunzionalizzazione del patrimonio acquisito, appare centrale l'esposizione di documenti e cimeli provenienti dall'eredità di Bellini raccolta a Puteaux, che comprende quei pezzi sfuggiti all'asta e spediti successivamente da Rossini in Sicilia. Giova qui ricordare che l'elenco di quanto appartenuto a Bellini è noto attraverso una missiva inviata da Messina a Catania in data 5 settembre 1836 da un non meglio identificato I. H. Fischer, fiduciario dei Rothschild, famiglia di banchieri di stanza a Napoli incaricati di curare la consegna dell'eredità. La distinta di accompagnamento della spedizione, intitolata *Notamento degli Oggetti per gli Eredi del fù M.<sup>ro</sup> Bellini in Catania*, chiarisce il contenuto della rimessa:<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Sappiamo per certo che il frammento della partitura autografa di *Norma* attualmente custodita al Museo belliniano proveniva dalla collezione privata di Giuliano (vedi nota 16). La data della donazione rimane tuttora ignota ma non è improbabile che essa risalga proprio al 1923. In questo stesso anno, infatti, si registra una significativa iniziativa volta a reclamizzare la notorietà di Giuliano, attraverso la pubblicazione del breve libretto laudatorio intitolato *Donec ad metam*; il suo autore, Orazio Viola, da un lato esalta con grande enfasi i meriti del Real Circolo Bellini e del suo illustre fondatore, dall'altro pubblicizza la nuova edizione della propria bibliografia belliniana; non è escluso che, così facendo, implicitamente avanzava la candidatura di Giuliano alla guida dell'instaurando museo e la propria a responsabile del museo, o dell'eventuale biblioteca belliniana ad esso annessa. Questa operazione pubblicitaria tuttavia, non recò loro alcun vantaggio e rimasero entrambi esclusi dalla gestione del museo.

<sup>37</sup> Negli anni che precedono l'inaugurazione del museo l'avvocato Astor Chiarenza offrì l'acquisto della propria raccolta di cimeli e manoscritti belliniani al Comune, senza mai giungere a un accordo; frustrato per l'insuccesso delle trattative, infatti, egli minacciò di vendere la collezione ad altri potenziali acquirenti: ciò si evince da quanto riportato in un articolo pubblicato dal «Corriere di Catania», il 29 dicembre 1911: «[...] Sin oggi non ho avuto risposta e però ancora l'attendo, ma non credo che si possa pretendere che io trattenga i preziosi cimeli fino a quando il Municipio si determinerà all'acquisto». D'altro canto sappiamo che almeno un pezzo di questa collezione, la copia della partitura di *Bianca e Gernando* (I-CATm, segnatura MM.B.4), passò in eredità al notaio Carmelo Fazio, cognato di Chiarenza, che successivamente ne fece dono al museo tra il 1930 e il 1935: cfr. FRANCESCO CESARI, *Nuove acquisizioni al catalogo vocale da camera di Vincenzo Bellini*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, Torino, EDT, 2002, p. 251.

<sup>38</sup> La trascrizione integrale del *Notamento* (I-CATm, segnatura LL4.25) si legge in MÜLLER, *L'Inventaire après décès de Vincenzo Bellini* cit., p. 34.

- 2 Volumi Musica autografa *I Puritani*
- 2 Croci della Legion d'Onore
- 1 piccola immagine montata in oro
- 1 croce con piccolo catenino in oro
- 1 guajo per filare Rasoj
- 1 cordoncino di Seta
- 1 orologio [sic] d'oro con catenina, e chiave
- 7 rasoj inglesi
- 2 piccoli Spillacini d'oro
- 1 piccolo involto suggellato dal Giudice di pace di Puteaux, contenente 23 fogli di Musica



Fig. 3. Interno della sala C del Museo belliniano (1930-1933 ca.)

Per completare il quadro di quanto pervenne a Catania dalla Francia, a questo elenco bisogna aggiungere anche alcuni carteggi belliniani e documenti di varia natura che giunsero agli eredi qualche tempo dopo (all'incirca nell'aprile 1838).<sup>39</sup> Ad eccezione della prima voce del *Notamento*, ovvero sia la partitura autografa dei *Puritani* riservata all'avvocato Filippo Santocanale, tutti questi pezzi furono destinati ai famigliari di Bellini.<sup>40</sup> Come già detto in

precedenza, alcuni oggetti di pregio andarono in dono a terzi (le croci della Legion d'onore e la croce del pontefice Gregorio XVI), mentre di altri (rasoj e complementi per la loro affilatura) si persero le tracce.<sup>41</sup> Di seguito (Tabella 3) sono riportate le registrazioni catalografiche relative ai pezzi della collezione museale provenienti da Puteaux, nell'ordine in cui risultano elencati nella *Guida 1*; nelle ultime due colonne, invece, si legge la collocazione degli stessi pezzi secondo quanto risulta in *Guida 3* e *Catalogo*.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>40</sup> Le vicende relative a questa partitura dei *Puritani* sono state dettagliatamente analizzate da FABRIZIO DELLA SETA, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, ed. critica a cura di Fabrizio Della Seta, Milano, Ricordi («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», 10), 2013, vol. I, p. xxxii e nota 242.

<sup>41</sup> Cfr. MÜLLER, *L'Inventaire après décès de Vincenzo Bellini* cit., pp. 30-86. La notizia della donazione si ricava dalla monografia di Antonino Amore (*Vincenzo Bellini. Arte. Studi e ricerche* cit., p. 20, nota 1): i fratelli Bellini cedettero entrambe le onorificenze della Legion d'onore (croce e placca d'argento) rispettivamente alla diocesi catanese, affinché fossero destinate al tesoro di S. Agata, e a un amico di famiglia, il chirurgo e accademico catanese Euplio Reina.

<sup>42</sup> Si precisa che, stando ai cataloghi, in Tabella 3 risultano inclusi anche due oggetti (il calamaio in ceramica e la sedia da piano, rispettivamente nn. 9 e 14) la cui provenienza potrebbe essere spuria dal momento che non esistono prove concrete della loro autenticità.

TABELLA 3

	descrizione	<i>Guida1</i> (1930)	<i>aggiunte</i> (1930)	<i>Guida3</i> (1933)	<i>Catalogo35</i> (1935)
1	13 lettere autografe di Giovanni Ricordi a Vincenzo Bellini	sala B - bacheca 8		sala B - bacheca 8	sala B - vetrina 8
2	33 lettere di diversi a Vincenzo Bellini	sala B - bacheca 8 (solo nomi dei destinatari)		sala B - bacheca 8 (solo nomi dei destinatari)	sala B - vetrina 16.a (nn. 25-57)
3	lettera dal Ministero di Casa Reale Borbonica per assegnazione medaglia ordine di Francesco I	sala B - bacheca 15		sala B - bacheca 15	sala B - vetrina 13
4	decreti del governo francese per la decorazione di Bellini a cavaliere della Legion d'onore	sala B - bacheca 15		sala B - bacheca 15	sala B - vetrina 13
5	lettera del Ministro francese che partecipa la nomina	sala B - bacheca 15		sala B - bacheca 15	sala B - vetrina 13
6	4 note spese	sala B - bacheca 15		sala B - bacheca 15	sala B - vetrina 16.a
7	5 note spese di mobilio	sala B - bacheca 15		sala B - bacheca 15	(nn. 44-52)
8	capezzale appartenuto a Vincenzo Bellini	sala B - bacheca 22 - cimeli (dono G. Tomaselli Impellizzeri)		sala B - bacheca 22 cimeli (dono G. Tomaselli Impellizzeri)	sala B - vetrina centrale 22.a (n. 90)
9	calamaio in ceramica <sup>43</sup>	sala B - bacheca 22 - cimeli		sala B - bacheca 22 - cimeli	sala B - vetrina centrale 22.a (n. 97)
10	due bastoni da passeggio	sala B - bacheca 22 - cimeli		sala B - bacheca 22 cimeli	sala B - vetrina centrale 22.a (n. 94)
11	medaglia dell'Ordine di Francesco I di Borbone <sup>44</sup>	sala B - bacheca 22 - cimeli		sala B - bacheca 22 - cimeli	sala B - vetrina centrale 22.a (n. 83)

<sup>43</sup> Questo oggetto non è menzionato nell'*Inventaire après décès de Vincenzo Bellini* del 1835. Dal *Catalogo storico-ikonografico* (p. 57) si evince che fu «restituito da Rossini alla famiglia e donato al museo dall'attore Giuseppe Condorelli, erede di Maria Bellini».

<sup>44</sup> Contrariamente a quanto risulta nel *Catalogo35* («restituita alla famiglia da Rossini»), Carmelo Neri ritiene che questa medaglia sia stata ritrovata nell'appartamento milanese di Bellini e resa alla famiglia da Giuditta Turina per poi passare in eredità a Astor Chiarenza: cfr. CARMELO NERI, *Guida illustrata del Museo Civico Belliniano di Catania*, Catania, Maimone, 1998, p. 78, n. 66.

	descrizione	<i>Guida1</i> (1930)	<i>aggiunte</i> (1930)	<i>Guida3</i> (1933)	<i>Catalogo35</i> (1935)
12	due spille	sala B - bacheca 22 - cimeli		sala B - bacheca 22 - cimeli	sala B - vetrina centrale 22.a (nn. 88 e 85)
13	due orologi	sala B - bacheca 22 - cimeli		sala B - bacheca 22 - cimeli	sala B - vetrina centrale 22.a (n. 95s)
14	sedia da piano appartenuta a Bellini <sup>45</sup>	sala B - alcova - bacheca 23 (dono Giuseppe Condorelli)		sala B - alcova - bacheca 23 (dono Giuseppe Condorelli)	alcova (dono di Giuseppe Condorelli erede di Maria Bellini)
15	diploma dell'Accademia Filarmonica di Messina (giugno 1835)	sala C - bacheca 28		sala C - bacheca 28	sala F - diplomi (n. 28)
16	autografi musicali - studi giornalieri di V. Bellini. <sup>46</sup>	sala C - bacheca 31		sala C - bacheca 31	vetrina 131.a - (n. 15)
17	diploma della Società Filarmonica di Cremona <sup>47</sup>	sala C - bacheca 33		sala C - bacheca 33	sala F - diplomi (n. 33)
18	diploma dell'Accademia Scientiarum et litterarum Panormitana	sala C - bacheca 34		sala C - bacheca 34	sala F - diplomi (n. 34)
19	diploma dell'Accademia Filarmonica della Fenice di Bergamo <sup>48</sup>	sala C - bacheca 34 (erroneamente descritta come il n. 17)		sala C - bacheca 34 (erroneamente descritta come il n. 17)	sala F - diplomi (n. 35)
20	diploma della Società Reale Borbonica <sup>49</sup>	sala C - bacheca 41		sala C - bacheca 41	sala F - diplomi (n. 41)

<sup>45</sup> Questo oggetto non è menzionato nell'*Inventaire après décès de Vincenzo Bellini* del 1835.

<sup>46</sup> Per una disamina del contenuto di questo manoscritto, cfr. CANDIDA BILLIE MANTICA, *Gli 'studi giornalieri' di Bellini «sviluppati con effetto» nei Puritani*, «Bollettino di studi belliniani», VI, 2020, pp. 29-73. La sigla presente sul documento non appartiene a Rossini, come erroneamente indicato nel *Catalogo35*, ma al notaio francese Outrebon che redasse l'*Inventaire après décès de Vincenzo Bellini* del 1835.

<sup>47</sup> Questo documento potrebbe appartenere al gruppo di diplomi di affiliazione descritto nell'inventario del 1835.

<sup>48</sup> Non è stato possibile accertare la corrispondenza di questo diploma con uno di quelli citati nell'*Inventaire* (cfr. MÜLLER, *L'Inventaire après décès de Vincenzo Bellini* cit., pp. 63.)

<sup>49</sup> Anche questo documento potrebbe appartenere al gruppo di diplomi di affiliazione descritto nell'inventario del 1835 (vedi nota 47).

	descrizione	<i>Guida1</i> (1930)	<i>aggiunte</i> (1930)	<i>Guida3</i> (1933)	<i>Catalogo35</i> (1935)
21	Notamento degli oggetti spediti alla famiglia		sala C - bacheca 72	sala C - bacheca 42	sala C - vetrina 72.a (dono di Ascanio Bazan)
22	<i>Vente mobilière</i> eseguita a Puteaux nel 1835		sala C - bacheca 72	sala C - bacheca 40 (si specifica la presenza di 2 diversi documenti: <i>Vente e Comptes</i> ) - dono di Astor Chiarenza	sala C - vetrina 72.a (dono di Astor Chiarenza)
23	verbale autopsia Bellini eseguita da Dalmas (originale 1835)		sala C - bacheca 72	sala C - bacheca 40 (dono di Astor Chiarenza)	sala C - vetrina 30.a
24	<i>Inventaire</i> Puteaux 1835 <sup>50</sup>		sala C - bacheca 72 (dono di Ascanio Bazan)	sala C - bacheca 40 (nome del donatore non specificato)	sala C - vetrina 72.a (dono di Astor Chiarenza)

Come si evince dal prospetto, nel primo allestimento museale i cimeli si trovano distribuiti per la quasi totalità nelle sale B e C; negli anni successivi al 1933 il museo cambiò assetto con un significativo ampliamento degli spazi espositivi e una diversa denominazione delle sale: un'ulteriore stanza, denominata con la lettera D (che prima era stata della saletta dedicata agli arredi funerari, a sua volta ribattezzata sala E), destinata ad accogliere una selezione di autografi musicali, si aggiunse alle quattro già esistenti; inoltre nella parete divisoria tra la sala C e la nuova sala D fu realizzato un varco d'accesso che prima non esisteva. Al museo fu annessa una biblioteca (sala F) con ingresso autonomo. Con la realizzazione del nuovo allestimento, compiutamente testimoniato dal *Catalogo35* e dal corredo fotografico in esso incluso, cambia in parte anche la distribuzione dei pezzi provenienti da Puteaux (Tabella 3, ultima colonna) che si rintracciano ora distribuiti nelle sale B-C-F. D'altra parte, il *Catalogo35* offre una descrizione più accurata delle collezioni rispetto alle pubblicazioni precedenti, per via dei maggiori dettagli forniti sulla consistenza dei documenti.

In definitiva, è possibile affermare che il limite maggiore dell'attività di riordino e catalogazione delle collezioni svolta da Condorelli risiedesse proprio nella natura specifica della sua formazione culturale, orientata per lo più alle arti figurative e non a quella della storia della musica o delle discipline archivistiche. Bisognerà attendere l'inizio del mandato di Francesco Pastura alla guida del Museo belliniano (1950-1968) per cogliere un approccio diverso verso il problema della compatibilità estetica e funzionale tra la collezione e la sede monumentale della casa-museo: sarà proprio durante il periodo della sua direzione che si farà sempre più forte l'esigenza di concepire il museo come uno spazio attrezzato alla ricerca, nel quale

<sup>50</sup> La discrepanza tra le indicazioni presenti in *Guida1* e *Catalogo35*, relativamente al nome del donatore, potrebbe essere dovuta alla presenza di copie diverse dello stesso documento (cfr. MÜLLER, *L'Inventaire après décès de Vincenzo Bellini* cit., pp. 30-86).

svolgere le funzioni essenziali di conservazione, studio, esposizione delle collezioni secondo regole proprie e nel rispetto della dimensione storica implicita in ciascuna componente del patrimonio museale.

---

ABSTRACT – In light of the transcription of the *Inventaire après décès de Vincenzo Bellini* published in the present issue of this journal, the article analyses and focuses on the reception of Bellini's legacy in the course of the first setting-up of the Museo civico belliniano. The musician's personal belongings found in his home in Puteaux represent the main part of the inheritance that the composer's family came into possession of through the mediation of Gioachino Rossini. Most of this material was sold at auction to obtain liquidity and consequently divided among a large number of buyers. Only a small remnant of it (the smaller objects) arrived to Catania, along with the auction proceeds, some correspondence, a number of musical autographs and documentation relating to the post-mortem paperwork.

The musician's family jealously guarded this bequest, albeit with a few exceptions, and handed it down for several generations until the fate of this patrimony became intertwined with that of the ransom of Bellini's birthplace (in 1923) and the consequent establishment of the Museo civico belliniano (in 1930).

## I *Carteggi* di Bellini. Nuove acquisizioni III

Graziella Seminara

Nel quinto numero del «Bollettino di studi belliniani» si era segnalato il rinvenimento di cinque lettere autografe di Bellini, messe in vendita dalla casa d'aste Sotheby's a Londra il 3 dicembre 2019 e destinate tutte alla contessa Virginia Martini Giovio Della Torre.<sup>1</sup> Le missive sono state in seguito acquistate da Fabrizio Della Seta, che le ha reso disponibili alla pubblicazione.

In analogia con i precedenti contributi, le lettere sono state trascritte in base ai criteri editoriali impiegati per l'edizione critica dei *Carteggi* belliniani, pubblicati da Olschki nel 2017. La loro numerazione è stata predisposta in modo da integrare le nuove acquisizioni nel *corpus* epistolare ricostruito nell'edizione critica, attingendo ai numeri d'ordine delle missive immediatamente precedenti e aggiungendo un segno dell'alfabeto secondo l'ordine alfabetico internazionale. Come si precisava nell'*Introduzione* ai *Carteggi*, «la nuova edizione critica fotografa una mappa della corrispondenza belliniana non definitiva, aperta a integrazioni e aggiustamenti. La sua natura *in fieri* è d'altronde resa evidente dall'inclusione di lettere per le quali non si dispone dell'autografo né di trascrizioni, ma di cui è accertata l'esistenza attraverso documenti di vario genere».<sup>2</sup>

Delle cinque lettere acquisite nella collezione Della Seta, tre sono del tutto inedite; la riproduzione digitale di un foglio della missiva del 20 marzo 1834, inserita nel Catalogo Sotheby's, ne aveva consentito una parziale trascrizione nel precedente contributo. La quinta lettera invece è presente nei *Carteggi*, perché – sia pure in mancanza dell'autografo – la sua edizione nel volume di Raffaello Barbiera, *Grandi e piccole memorie*, pubblicato nel 1910, è stata ritenuta attendibile;<sup>3</sup> il controllo del manoscritto di mano belliniana ha permesso di restituire il dettato originale della missiva, sul quale Barbiera era intervenuto con ritocchi sulla punteggiatura e sul lessico del tutto in linea con i criteri adottati nei primi decenni del Novecento.

Le lettere coprono un lasso di tempo di poco più di un anno, dal 17 febbraio 1834 al 7 aprile 1835, e il loro tenore conferma lo stretto rapporto che legava il musicista alla sua destinataria, Virginia Martini Giovio della Torre (Milano, 1778 - 1836), una nobile milanese amica di Giuditta Pasta e di Giuditta Turina. Proveniente dall'illustre casata dei conti Giovio Della Torre, Virginia Martini nel 1817 aveva sposato il conte Francesco Martini; di lei è pervenuto un celebre dipinto di Francesco Hayez, che nel 1820 la ritrasse nelle vesti di Diana cacciatrice. In occasione della rottura del legame sentimentale del musicista con Giuditta Turina, la contessa aveva preso le parti della giovane amica milanese e nelle lettere a Bellini (che non

---

<sup>1</sup> GRAZIELLA SEMINARA, *I Carteggi di Bellini. Nuove acquisizioni II*, «Bollettino di studi belliniani», v, 2019, pp. 93-100.

<sup>2</sup> GRAZIELLA SEMINARA, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, p. 14 (d'ora in poi *Carteggi*).

<sup>3</sup> RAFFAELLO BARBIERA, *Grandi e piccole memorie*, Firenze, Le Monnier, 1910.

ci sono pervenute) aveva espresso le sue posizioni con toni vissuti da Bellini come ingiustamente accusatori:<sup>4</sup> si spiega così la replica stizzita del musicista nelle lettere del 20 marzo 1834 e del 27 febbraio 1835. Nella prima, Bellini insorgeva dinanzi alle «fortissime *impertinenze* che [mi] avete diretto» e si rivolgeva alla contessa dichiarando che «m'obbligato ad imitarvi nella vostra assai franca maniera d'esprimervi verso di me»; nella seconda, dopo aver accettato le congratulazioni della nobildonna per il successo dei *Puritani*, egli motivava con durezza la rottura della loro corrispondenza epistolare: «Voi avete voluto rigorosamente sposare le querele altrui: ne siete la padrona; ed io prenderò norma della vostra azione, come mi trattate vi tratto». Del resto, nella lettera del 20 marzo il musicista aveva già esplicitato i principi che governavano il suo atteggiamento nei rapporti interpersonali: «Io ho un sistema: *Chi non mi vuole non mi merita. Amare chi t'ama, stimare chi ti stima*; quindi tacciono, taccio; ma il mio cuore non dimentica la più piccola azione che si diresse a mio bene; e quindi non oblierò mai i miei veri amici». Ma quelle reazioni rivelano anche la disinvoltura con la quale Bellini poteva rivolgersi da pari a pari a un interlocutore di rango più elevato, tanto da giungere a violare – nella lettera del 17 febbraio 1834 – le norme epistolari che prevedevano la rituale formula di esordio, cordiale o deferente, impiegata nelle altre missive («Mia cara contessa», «Mia Pregiatissima Signora Contessa»). In tale emancipazione dalle convenzioni sociali dominanti si intravede una profonda e convinta adesione ai valori della cultura borghese – quelli del merito e delle capacità personali – che proveniva dalla formazione del musicista nella Catania liberale dei principi di Biscari e che si era manifestata sin dal tempo degli studi a Napoli.<sup>5</sup> L'orgogliosa consapevolezza del proprio talento è dichiarata espressamente nella lettera del 7 aprile 1835, laddove Bellini rimarcava che «anche a Parigi ho il mio posto, ove Milano, Napoli, Vienna ec: ec. ha voluto piazzarmi» e rivendicava di aver «lavorato sempre con onore ed amor proprio».



Fig. 1. FRANCESCO HAYEZ, *Ritratto di Virginia Martini Giovinetta della Torre nelle vesti di Diana cacciatrice*, 1820.

<sup>4</sup> All'inizio del 1834 Virginia Martini scrisse a Francesco Florimo per ringraziarlo dei «felici auguri del nuovo anno» inviati da Napoli a Giuditta Turina e commentò così «l'enigmatica [...] condotta del musicista»: «Come spiegare ciò che d'inconcepibile passa in quell'anima che tutti noi credevamo quasi perfetta, ed ha vacillato nel momento della prova sino a sospettarlo indelicato, ingrato, ingiusto! [...] Noi tutti, amiche e amici di Giuditta e di Lui, non sappiamo più che dire, che pensare». Nella stessa missiva la contessa confermava indirettamente il timore di Bellini che la Turina intendesse raggiungerlo a Parigi: «La salute di Giuditta s'è indebolita molto più [...] ma certo all'aprirsi della stagione, se farà passi saranno in Francia, per sapere una volta decisamente a che attenersi». La lettera è conservata nella biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella nel volume «Lettere a Florimo»; si legge integralmente in FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, pp. 674-675.

<sup>5</sup> Nei *Carteggi* tali convinzioni sono manifestate a più riprese, soprattutto nella corrispondenza con Florimo: «Il vero merito non ha bisogno d'appoggi, e di raggiri» (lettera del 2 gennaio 1828, p. 82); «Gli farai capire, che oggi giorno si stimano gli uomini di merito e che sanno amare, e non più le ricchezze ed il sangue nobile» (lettera del 24 maggio 1828, p. 128).

Proprio il richiamo all'«onore morale» costituiva per il musicista la ragione principale della decisione di non proseguire più la relazione con Giuditta Turina. Per lui era essenziale presentarsi a Parigi libero da un vincolo sentimentale giudicato compromettente: per questo temeva la possibilità che la donna lo raggiungesse nella capitale francese e – come scriveva nella lettera del 21 febbraio 1834 – si dichiarava «dolentissimo» dinanzi a quel possibile «passo falso». In quella stessa lettera Bellini ammetteva di aver messo al primo posto la propria «benedetta carriera, ed i riguardi dovuti alla società dei paesi dove sarò costretto a restare», anche a costo della pur mesta rinuncia «a godere di quella vita tranquilla e felice che credo mai più ritornerà per me».<sup>6</sup>

Di qui la supplice richiesta di comprensione delle proprie ragioni dinanzi allo «sprezzo» manifestato dalla contessa, «per me il più doloroso», che attraversa la corrispondenza epistolare con Virginia Martini. Per esporre a propria difesa le sue argomentazioni, il musicista si avvaleva di precisi procedimenti oratori: la familiarità con i testi letterari contemporanei, dettata dalla ricerca di soggetti per le proprie opere, la conoscenza della letteratura librettistica e la frequentazione di *milieu* aristocratici colti, quali quelli milanese e parigino, gli avevano permesso infatti di acquisire una discreta padronanza della lingua e dello stile epistolare. Si veda l'*incipit* della lettera del 17 febbraio 1834: la successione paratattica di sette incalzanti proposizioni interrogative è costruita sulle figure retoriche dell'apostrofe e della *gradatio* in un processo di intensificazione espressiva che culmina nella triplice ripetizione del pronome «voi» e nella concisa esclamazione di chiusura «Oh tristo mondo!». Anche le altre missive presentano un costante susseguirsi di domande e interiezioni, con una tendenza all'intonazione enfatica che giunge alla duplicazione esponenziale delle esclamazioni (si vedano i sette punti esclamativi nella lettera del 17 febbraio); solo nell'ultima lettera, datata 7 aprile 1835, Bellini ritornò ai toni amicali, cordiali e rilassati, del passato sotto l'impressione della recente tragedia vissuta dalla contessa, per la perdita del figlio Ludovico.

Persino la citazione shakespeariana inserita nella missiva del 20 marzo 1834, appare piegata al bisogno di convincere la contessa della legittimità delle proprie posizioni. Ricordando con ostentata amarezza la discutibile «condotta della Giuditta»,<sup>7</sup> Bellini riportava un passo della prima scena dell'atto IV di *Much Ado About Nothing*, in cui Claudio, indotto a credere all'infedeltà di Ero, sua futura sposa, la rinnega dinanzi all'altare nuziale e dichiara che chiuderà per sempre il proprio cuore all'amore. La citazione è in lingua francese e si basa sulla traduzione della commedia realizzata da Pierre Letourneur; l'accuratezza della trascrizione, che si discosta dalla fonte solo per qualche svista,<sup>8</sup> fa pensare che il musicista avesse sotto mano il settimo

<sup>6</sup> Il richiamo alla carriera ritorna anche nelle lettere a Florimo. Il 24 luglio 1834 Bellini confessava: «[...] se non fosse pel dover proseguire la mia carriera mi sarei risoluto a riprendere la relazione che mi legava ad essa; ma con tanti impegni, ed in diversi paesi, tale relazione mi sarebbe funesta, poiché mi toglie il *tempo*, ed il più la mia *tranquillità*» (*Carteggi*, p. 374).

<sup>7</sup> Nella lettera a Florimo del 4 ottobre 1834, Bellini riprese questa argomentazione in termini ben più espliciti che nella corrispondenza con la contessa Martini: «[...] ella si vede sempre che pensa a riavermi; ma io mio caro ora che sono uscito dal fuoco non voglio più ricaderci: io non sarei più felice con lei lo sento e lo sento profondamente: sarei più geloso di prima, e una donna, mio caro, nata coquette non potrà mai cambiare; dunque vorrei ora la sua amicizia, e con molta pena vedo che son costretto rinunciare al suo amore, per non riperdere la mia pace, e compromettere il mio avvenire» (*Carteggi*, p. 403).

<sup>8</sup> Bellini trascrisse il primo verbo «sera», dimenticando la *s* finale, aggiunse l'articolo «la» prima di «cause» e tralasciò l'accento grave sulla *e* di «paupières».

volume delle *Œuvres complètes de Shakespeare*, edite nel 1781 e ripubblicate a Parigi nel 1821 a cura di François Guizot.<sup>9</sup> È probabile che Bellini si fosse procurato il testo di Shakespeare per la ricerca di nuovi soggetti da proporre ai teatri francesi, in grado di interessare il pubblico d'oltralpe: non bisogna dimenticare che proprio in quegli anni le opere del poeta inglese stavano conoscendo in Francia una nuova fortuna anche sotto la spinta della *Préface* al dramma storico *Cromwell* di Victor Hugo, che indicava in Shakespeare «la sommité poétique des temps modernes» e più precisamente dell'«époque dite romantique».<sup>10</sup>

Un'altra citazione letteraria, in questo caso indiretta, si riscontra nella lettera del 27 febbraio 1835. Si tratta della massima «Amor con amor si paga», primo verso di un proverbio toscano<sup>11</sup> che a sua volta proveniva da una sentenza di Francesco Petrarca contenuta nel *Libertus* del *Rerum Memorandum Libri*;<sup>12</sup> ma il proverbio era ampiamente diffuso anche in Sicilia e il musicista poteva forse averlo appreso nella terra natale.<sup>13</sup> Se il rimando a Shakespeare rientrava nella calcolata strategia di persuasione messa in atto da Bellini, la succinta espressione proverbiale era investita di accenti acri e risentiti che più volte in questa corrispondenza finiscono con lo sfociare in scoperta ironia: nella citata lettera del 20 marzo Bellini reagiva con il sarcasmo allo «strepito» fatto dalla contessa «perché vi ho scritto che ho intenzione di prendere moglie!!!». A quanto pare il musicista non aveva confidato soltanto a Florimo il proposito di sposarsi, come si riteneva finora: infatti dei suoi progetti matrimoniali si aveva notizia da un'unica, circostanziata lettera all'amico del 30 novembre 1834, nella quale egli esplicitamente dichiarava che il suo «pensiero» era «fisso al voler trovare una moglie».<sup>14</sup> Nel suo dettagliato resoconto Bellini accennava a una giovane donna inglese, che in una missiva a Giuditta Pasta del 26 agosto 1833 aveva denominato – italianizzando il nome e trascrivendo la pronuncia del cognome – «Carolina Onloch».<sup>15</sup> In realtà si chiamava Charlotte Hunloke ed era una nobile appartenente a una famiglia aristocratica di religione cattolica del Lancashire; in quegli anni risiedeva stabilmente a Parigi ed era stata presentata al no-

<sup>9</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, *Beaucoup de bruit pour rien*, in *Œuvres complètes de Shakespeare, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition revue et corrigée par F. Guizot*, tome VII, Paris, Ladvocat, 1821, p. 107.

<sup>10</sup> VICTOR HUGO, *Préface*, in *Cromwell*, Paris, Dupont, 1828, pp. I-XLVII.

<sup>11</sup> Il proverbio è costituito dalla terzina «Amor con amor si paga | chi con amor non paga | degno d'amar non è».

<sup>12</sup> «Si vis amari, ama'. In ceteris quidem rebus diversi generis compensatio admittitur: amor amore pensandus est»: FRANCESCO PETRARCA, *Rerum Memorandum Libri*, a cura di Giuseppe Billanovich (Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca), Firenze, Sansoni, 1943, p. 173.

<sup>13</sup> Cfr. a tal proposito GIUSEPPE PITRÈ, *Proverbi siciliani raccolti e confrontati con quelli degli altri dialetti d'Italia*, vol. 1, Palermo, Pedone Lauriel, 1880, p. 103.

<sup>14</sup> *Carteggi*, p. 436. Dietro tali progetti stava soprattutto il desiderio di Bellini di poter disporre della serenità economica necessaria per lavorare con agio, seguendo i ritmi lenti di una ricerca rigorosa e meditata: «[...] contrattando un legame con una donnetta che con la sua dote mi mette in una certa indipendenza – precisava il musicista in quella lettera – posso io restare in Parigi e scrivere per la Grand'Opéra e poi anche per l'opéra comique impiegando in ogni opera quel tempo che voglio; poiché non avrei bisogno di pronti guadagni per intrattenere il mio stato» (*ivi*, p. 437).

<sup>15</sup> «Sono andato a vedere la famiglia Onloch e avendo parlato di voi alla Carolina ho richiamato le sue lacrime: quella creatura v'adora, e ne ha ragione» (*Carteggi*, p. 310).

stro proprio da Giuditta Pasta, che – durante il suo soggiorno nella capitale francese tra il 1827 e il 1829 – le aveva affidato l'educazione della figlia Clelia. È verosimile che si trattasse proprio dell'«inglese» della quale il musicista doveva aver accennato alla contessa Martini in una lettera precedente quella del 20 marzo 1834 e andata perduta: risaliva dunque a quel periodo la proposta di matrimonio a Charlotte Hunloke raccontata a Florimo nell'autunno del 1834. Bellini avrebbe infine ricevuto un garbato rifiuto alla sua «dichiarazione»,<sup>16</sup> ma alla data della lettera a Virginia Martini non aveva alcuna certezza sulle intenzioni della giovane: «E credete, – rispondeva piccato alle considerazioni della contessa – che perché dico volerla inglese sarà?».

L'animosità e l'ironia che contrassegnano questo e altri passaggi della corrispondenza con Virginia Martini sono riconducibili all'altro versante dello stile di Bellini, quello della dialogicità insita nella sua concezione della comunicazione per lettera come una sorta di 'conversazione a distanza', almeno là dov'era possibile affrancarsi dalle convenzioni imposte dalla 'grammatica epistolare' del primo Ottocento.<sup>17</sup> Il rivolgersi al destinatario come se fosse presente reca l'impronta della comunicazione orale con i suoi tratti di immediatezza e spontaneità e trasmette l'intensa emotività dello scrivente, intensificata dalla carica gestuale di talune espressioni: come l'interiezione «basta!», impiegata da Bellini per marcare la propria irritazione o per intimare simbolicamente all'interlocutore di smetterla con i propri ragionamenti o ancora per cambiare bruscamente argomento. In questa dimensione di accentuata oralità il musicista procedeva erraticamente o insisteva, ritornandovi, sui temi che gli stavano a cuore o indugiava in riflessioni e in confessioni legate alla sua sfera più intima, con un passo mutevole e discontinuo che sembra riflettere la temporalità soggettiva della scrittura.

Le due dimensioni – quella retorica, governata da consapevoli strategie testuali, e quella emozionale, impulsiva e irriflessa – convivono nelle lettere di questa corrispondenza nelle quali si percepisce comunque una forzatura in direzione 'oratoria': un'amplificazione dell'intonazione discorsiva che Bellini volutamente perseguì per consegnare un'immagine di sé disillusa e persino sofferente e che appare distante dall'inflessione misurata delle missive inviate in quello stesso periodo a Florimo, indice di un più distaccato controllo emotivo. Riferendosi proprio al serrato confronto epistolare con la contessa, l'11 marzo 1834 il musicista riassumeva così all'antico compagno di studi i problemi vissuti da Parigi con Giuditta Turina:

<sup>16</sup> «Tu mi parli di quella inglese ec: ec: Mio caro – spiegava Bellini a Florimo nella lettera del 30 novembre 1834 – dopo la dichiarazione che io le feci, ella si condusse con una stravaganza curiosa: è vero che ella mi disse sempre che come me, ella pel momento, sentiva sola stima ed amicizia per me; ma nelle sere che era probabile che io andassi a vederla, la trovava sortita, ed altro di questo genere, che mi sembrò assai freddo: era sempre affezionata però; ma che vuoi? io non potrei mai sentire amore per lei, per quanto feci: ancora però sono amicissimo di lei e della famiglia, sebbene non li vedo da quattro mesi, perché sono in campagna: sai le grandi difficoltà son due: la prima che non sò se si sono aggiustate con loro fratello, che volea dargli 150: mila franchi contanti [...]; e mio caro 150: mila franchi di dote senza amore, sono pochi: la seconda poi che è la principale, è che la giovine ha di già 25: o 26: anni, età, che se per disgrazia non m'amerà fortemente non la metterà più nel caso di piegarsi a qualunque sarà il mio sistema, come d'agire, e di sentimento: in una parola non mi vedo più inclinato a tale unione» (lettera di Bellini a Florimo del 30 novembre 1834, in *Carteggi*, pp. 436-437).

<sup>17</sup> Si veda l'*incipit* della missiva del 17 febbraio 1834: eludendo la formula di esordio, Bellini entrava subito in *medias res* e replicava in presa diretta alle recriminazioni della contessa («Come volevate che io rispondessi alla vostra lettera [...]? Come volevate che io più osassi dirigermi preghiere [...]?»).

Mi si minaccia sempre da Milano che la Giuditta venga a Parigi; ma ancora non ho ricevuto risposta alle mie lettere scritte alla contessa Martini, che credo faranno il suo effetto, in contrario io lascerò Parigi, perché non voglio più mettermi nel passo di ricominciare una relazione che mi ha fatto assaggiare dei grandi dispiaceri.<sup>18</sup>

E tuttavia non si può fare a meno di pensare che la condizione di «inquietudine» raccontata nella lettera del 17 febbraio del 1834 corrispondesse a un reale stato di sconforto, che dovette essere accentuato dal sentimento di solitudine vissuto dal musicista a Parigi nonostante la sua intensa partecipazione alla vita mondana.<sup>19</sup> In un passo della missiva sembra quasi di ritrovare l'atmosfera della schubertiana *Winterreise*, che verosimilmente era sconosciuta a Bellini:

[...] la situazione mia presente, mi dà l'idea di come mi trovassi in mezzo ad un deserto, camminando per rinvenire l'abitato: forse mi smarrirò, e forse ritroverò ove riposarmi tranquillo; quindi questa sola speranza, non mi fa dell'intutto odiare la vita, ed è quella che in parte mi solleva dal continuo mio affliggermi pensando al passato [...].

Le lettere inedite alla contessa Martini illuminano così aspetti meno conosciuti della personalità umana di Bellini e dell'ultima complessa fase della sua vita. Sono meno interessanti da un punto di vista strettamente musicale. Solo in un breve passo della lettera del 17 febbraio 1834, il musicista accennava indirettamente all'accordo appena concluso con il Théâtre-Italien e auspicava che il ritorno al comporre lo avrebbe aiutato a superare la prostrazione del presente:

Ora attendo che si scelga il soggetto dell'opera e spero forse applicandomi per necessità tranquillare il mio spirito, e far sparire le sensazioni dolorose che da più mesi m'affliggono.<sup>20</sup>

**267a.** Parigi, 17 febbraio 1834 – **Vincenzo Bellini a Virginia Martini Giovia della Torre.**

Lettera.

AUT. Collezione Fabrizio Della Seta. Un foglio, quattro facciate, incompleta.

ED. Inedita.

---

<sup>18</sup> *Carteggi*, p. 336.

<sup>19</sup> In una lettera a Filippo Santocanale del 14 febbraio 1834, Bellini scriveva: «La mia salute è stata un poco esquilibrata dai grandi divagamenti che presenta un carnevale di Parigi, ove come forestiere e non ultimo fra gli uomini, questi Parigini mi hanno colmato e mi colmano di gentilezze; e giusto le serate, i balli, i pranzi ec: ec: mi hanno fatto guadagnare un specie di crise, che finalmente pare essere svanita, ed ora posso dire star bene» (*Carteggi*, p. 329).

<sup>20</sup> Soltanto tre giorni prima Bellini aveva dato notizia della scrittura del Théâtre-Italien in due lettere destinate rispettivamente a Filippo Santocanale e a Giovanni Galeota, segretario della Compagnia d'Industria e Belle Arti, che nel 1834 aveva rilevato la gestione del Teatro di San Carlo.

Parigi 17: Febbrajo 1834:

Come volevate che io rispondessi alla vostra lettera, quando voi, in essa, rinunciavate alla mia amicizia, con uno sprezzo per me il più doloroso? Come volevate che io più osassi dirigermi preghiere, quando apertamente mi dicevate che v'era proibito di nominarmi innanzi alla G., e che voi fintanto che questa si fosse mantenuta nell'istesso pensiero a mio riguardo, eravate costretta a tener voi l'istessa condotta? Quindi respinto da tutti i versi, disprezzato, ferito nelle parti le più a me care del mio morale, pretendevate che io vi scrivessi ancora? Che vi stimasse mia amica? Voi che mi promettevate esserlo eternamente a costo di qualunque circostanza? Voi, finalmente, a cui ho aperto il mio cuore in queste triste circostanze? Voi, che dopo la G., io credea come un'amica, a cui potea fidare le mie sciagure? Oh ~~xxx~~ <sup>\tristo/</sup> mondo!

Io sempre vi domandai novelle della G., e parlandovi di lei solamente, era segno che ne desiderava. La Pollini non ha ricevuto lettera senza esser stata pregata di darmi conto di ciò che sapeva della G. e di sua salute e poi chi arrivava da Milano era obbligato ed è sempre costretto dalle mie preghiere a dirmi tutti i dettagli che appartenevano alla G. – Chi ha implorato la sua amicizia? Chi più la desidera<sup>\va/</sup> che me? La situazione, le circostanze successe, tutto quanto ho sofferto, quello che in conseguenza stò soffrendo, il terrore che investe il mio cuore l'idea sola di poter essere ancora legato per amore con la G. mi tengono fermo nella risoluzione di mai più rinvenire alla relazione che avea con la G. – Io sento che sarei il più infelice essere della terra; ella sarebbe costretta ad abbandonarmi dopo poco tempo: ella si troverebbe in una infelice e falsa situazione. – Io perderei la speranza d'essere un giorno tranquillo e felice. Vi pare che io lo sia adesso? Oh! come v'ingannate mia cara amica! Il mio cuore è chiuso a tutte le sensazioni, ed è chiuso in maniera da quasi rendermi noioso il vivere. – Sono andato di qua, di là, a balli, soirée, teatri, tutto mi stancò quasi subito: non trovai che vuoto. – Trovai qualche bellezza avvenente, l'avvicinai, non bastò ne anche<sup>21</sup> a scuotermi dell'apatia ove mi trovo: quindi provai con diverse, tutte, dopo due o tre visite, le trovai al mio cuore indifferentissime, senza anche desiderare di possederle per gioco. –

Provo anche un'inquietudine perenne, che mi fa temere restare solo in casa, poiché le idee che mi passano pel capo mi rendono assai tristo. Ho tanti progetti in testa per cercarmi di distrarre e temo di far peggio eseguendone uno. Ora attendo che si scelga il soggetto dell'opera e spero forse applicandomi per necessità tranquillare il mio spirito, e far sparire le sensazioni dolorose che da più mesi m'affliggono e toccano e ritoccano le piaghe che mi sono state fatte da un'anno. Oh! infame anno del 33: come è stato a me tremendo! Non mi resta che la speranza di riacquistare ancora la mia pace, senza questa non potrei dar conto di ciò che di me ne avvenisse; è, che la situazione mia presente, mi dà l'idea di come mi trovassi in mezzo ad un deserto, camminando per rinvenire l'abitato: forse mi smarrirò, e forse ritroverò ove riposarmi tranquillo; quindi questa sola speranza, non mi fa dell'intutto odiare la vita, ed è quella che in parte mi solleva dal continuo mio affliggermi pensando al passato, che non posso dimenticare affatto, mentre, lo vorrei a costo di qualunque sacrificio. Infine la vostra affezione mi sarà sempre cara, e se la G. vuole accordarmi la sua, e restare meco legata con la più perfetta amicizia, io forse soffrirei meno i mali che mi hanno afflitto tanto, con la perdita di quanto avea di più caro a questo mondo, ove credea con esaltata illusione, ed ora sfortunatamente mi si è squarciato il velo, e vedo il mondo con tutte le sue debolezze, e cattiverie dunque da questo comprenderete che mai più potrà allignare amore nella mia anima.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Sta per *neanche*.

<sup>22</sup> In base a un *modus operandi* tipico degli anni parigini, tutte le facciate della lettera presentano una sovrascrit-

Sento amicizia per le persone a me care, e la sento con trasporto: amore credo che non entrerà più nel mio cuore e dopo la condotta della Giuditta non crederò più nessuno, nessuno, ne anche<sup>23</sup> in cielo. Vanità e sempre vanità e da tutti i lati vanità!!! Ecco perché si legano gli uomini e le donne! ecco la società! Stimatela, giudicatela così, non v'ingannerete mai al fare i conti. Mi sono ridotto in questo genere di pensare come se avessi ottant'anni e quindi peggio per me che non potrò più godere con tutta la forza dell'immaginazione come sino al 33: ho goduto. Io lo dicea alla Giuditta: se finirò d'amarvi, io non amerò più nessuna: sin adesso pare che s'è avverato e dalla disposizione del mio cuore pare che mai più amerò alcuno. Figuratevi che la sola idea di divenire amante mi spaventa; perché richiama al ~~xxx~~ pensiero tutto quanto d'orribile e di straziante ho sofferto per questo Divino, e terribile amore. Ecco dunque il mio stato, ecco come vivo quindi vedete che non sono da invidiare: e vi giuro che se potessi trovarmi disposto a dimenticare quanto è passato in due anni, io sarei l'uomo il più felice; ma non posso, e se oserei pensarlo un momento, e se potessi lusingarmi d'essere felice ritornando alla Giuditta, vi giuro che dopo poche ore rinvenendo in me cadrei nella più affliggente malinconia, che mi costringerebbe a riprendere la mia libertà. Dunque mia cara amica, credetemi, persuadete la G. ad essermi per la vita amica, io come «bla mi sento inclinato ad amarla con tenerezza; ma il mio cuore non può né è capace più d'amore né per lei né per altre. Tale sua ragione è assai maggiore dell'istessa mia volontà. –

Ho saputo da tutti, e con dettagli da Curioni, lo stato della sua salute lo so che ella ha sofferto e soffre ancora; io ne sono stato e ne sono oppresso, e sempre ho desiderato di portarmi a Milano per io stesso persuaderla di dimenticare il nostro amore, ma mi ha trattenuto l'idea di forse fare peggio. Io vi ho scritto ciò che avea inteso, cioè che ella volea quà venire ma spero che non si comprometterà col fare dei passi di tal natura; perché io ne sarei addoloratissimo e per lei e per me! – Ditele che ho consegnato ciò che andava a Belgioioso io stesso nelle sue mani: che ho ricevuto da Johnstone<sup>24</sup> un falzoletto bianco che credo aver dimenticato nella biancheria della Pasta ed ho ricevuto anche due linee ove m'incombenza pel sud.<sup>to</sup> Belgioioso, il quale credendo esser cose per lui, corse a casa mia per averle; ma poi vide che gli toccavano dei separacarta come a me, e

---

tura trasversale in inchiostro rosso sulla normale stesura. La sovrascrittura ha inizio da qui e segue l'ordine delle facciate, dalla prima alla quarta.

<sup>23</sup> Sta per *neanche*.

<sup>24</sup> Bellini si riferiva a un comune conoscente di nobili ascendenze siciliane, Francis Platamone, conte di Sant'Antonio, che nel 1830 aveva acquisito il titolo di duca di Cannizzaro. In questa e in altre lettere il musicista lo indicava con il cognome della moglie, Sophia Johnstone, una nobildonna scozzese alla quale è dedicata l'arietta «Odia la pastorella». Bellini conobbe i due coniugi in occasione di una loro trasferta in Italia e durante il suo soggiorno londinese fu probabilmente ospite della loro splendida residenza di Wimbledon, nota come «Warren House», dove tenevano *soirées* musicali destinate all'alta società londinese. Nel 1834 il duca di Cannizzaro era già separato dalla moglie, che sarebbe rimasta a Warren House fino alla morte, avvenuta nel 1841; da parte sua Bellini mantenne un rapporto cordiale con Sophia Johnstone come dimostra la lettera del 30 aprile 1834, alla quale egli allegava il dono dell'arietta: «Ecco mia cara Duchessa che vi ho obbedito subito subito – scriveva il musicista – V'acchiudo l'arietta già scritta <sup>composta/</sup> sù la poesia che mi avete trascritto. È di vostra privativa da conservarsi nel vostro Album particolare» (*Carteggi*, p. 343).

restò un poco *mucco*<sup>25</sup> come ci era restato io, oh! che mandrino!!!!<sup>26</sup> V'acchiudo il costo dei due vestiti di *Panpeline* che sono sette lire sterline e tredici scellini, che Trecchi<sup>27</sup> vi tradurrà<sup>28</sup> in moneta del paese. La vostra porzione pagatela alla Giuditta, la quale la terrà per me. – Per la tenda del gabinetto la pagherà, quando io pagherò la mia alla Marchesa, che me la comprò in Svizzera. – Quando ella vorrà senza premura potrà pagare alla Pollini o in porzioni, o intero, infine come le piacerà il danaro che tiene di mio alla Pollini, la quale avrà cura di farmelo arrivare come ha fatto dell'altro che avea in mano casa Turina, che ora ho impiegato nei fondi pubblici. Questo sarà quando la Giuditta sarà ferma a non voler più parlar male di me ma se piacesse di ricominciare il solito nostro carteggio e non far morire così crudelmente un'attenzione che ha dato la possibilità di conoscere i nostri animi, che poi non sono cattivi (e possono essere irragionevoli per le debolezze del cuore) e che quindi possono convenirsi nel legarne dell'amicizia, da formarne un piacere nella nostra vita, ed un piacere che abbia tutto il godimento del più sentito attaccamento ~~xxx~~ come sono ora con Florimo, che da 15: anni ci lega un'affezione che fa l'invidia di tutte le nostre conoscenze e se ella m'accordasse tanto, v'assicuro che potria di me d'esser meno infelice di quello che ora sono [...].

271a. Parigi, 21 febbraio 1834 – **Vincenzo Bellini a Virginia Martini Giovio della Torre.** Lettera.

AUT. Collezione Fabrizio Della Seta. Due fogli, quattro facciate con indirizzo e sigillo in ceralacca rossa.

ED. Inedita.

Parigi 21: Febrajo 1834:

Mia cara Contessa

Da una lettera di Ma:<sup>c</sup> Pollini sento che Florimo ha scritto alla G. pregandola di volergli mandare dei ritratti e delle stampe ec: ec: io mi ha<sup>29</sup> affretto a pregarvi per dire alla G. che ella è padrona di disporre del tutto che si trova in mia casa, e dopo aver scelto o rifiutato, mandi ciò che non vuole in casa della Pollini, alla quale scriverò poi ciò che ne deve fare: ciò, quando la G. non volesse essa conservarmi gli oggetti che non voglio vendere, come in una mia vi dissi; ed allora dirigerei a lei le mie preghiere, come spero farlo, se voi mi scriveste, che ella ritornerà mia amica. –

<sup>25</sup> Da intendersi per *confuso, perplesso*. Cfr. la voce «mucco» nel *Vocabolario siciliano*, a cura di Giorgio Piccitto, Catania-Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 5 voll., 1977-2002, vol. I, p. 771; la seconda accezione del termine è desunta dal *Vocabolario siciliano-italiano* di Domenico Mangiameli, compilato tra il 1878 e il 1886 e pervenuto in manoscritto. Ringrazio il linguista Salvatore Sgroi per la segnalazione.

<sup>26</sup> Da intendersi per *malandrino*.

<sup>27</sup> Si trattava verosimilmente di Sigismondo (Cremona, 1780 - Milano, 1850), ultimo discendente di un ramo cadetto della casata nobile dei Trecchi, che possedeva vaste proprietà terriere nel cremonese. Amico di Ugo Foscolo e Alessandro Manzoni, nonché del gruppo di intellettuali che nel 1818 aveva dato vita al «Conciliatore», nel 1821 era stato arrestato insieme a Federico Confalonieri; liberato per mancanza di prove, fino alla fine degli anni '30 fu sottoposto al rigido controllo dalla polizia austriaca. L'ipotesi che il «Trecchi» al quale Bellini inviava i propri saluti in tutte le lettere a Virginia Martini fosse proprio Sigismondo è suffragata non solo dal suo essere coetaneo con la contessa ma anche dalla loro comune vicinanza agli ambienti liberali milanesi e dalla loro condivisione delle aspirazioni risorgimentali italiane.

<sup>28</sup> La parola è di difficile decifrazione e se ne propone una lettura congetturale.

<sup>29</sup> Questo verbo è incoerente con il senso della frase: probabilmente Bellini dimenticò di cancellarlo per proseguire altrimenti.

Ho parlato con Josthone<sup>30</sup> delle ore intere della G. e ne sono restato affittissimo, tanto che se questa benedetta carriera, ed i riguardi dovuti alla società dei paesi ove sarò costretto restare non mi trattenessero ritornerei a Milano, per vedere se potessi ravvivare il mio morto amore; ma poi potrebbe esser ella felice l'esser con me, per esempio, a Parigi? Tutti non direbbero che è divisa dal marito per restare con me? Le società la riceverebbero? Potrebbe non ricevere tutta la gioventù milanese ed italiana che qui si trova, che io amo molto; ma che non soffrirei in casa di lei? Sono chiamato per scrivere un'opera in Napoli: forse v'andrò dopo essere andato in scena a Parigi: ella converrebbe che venga? E così vagare seguendomi sempre? – Potrebbe restare a Milano dunque \ potete dirmi?/? E così, col non poterci vedere più mesi nell'anno, ella a <sup>\verso/</sup> me, io a <sup>\verso/</sup> Lei possiamo esser malleadori del nostro affetto? Col mio naturale, affricano-geloso potrei con tranquillità proseguire la carriera lontano da lei? Dunque, vi giuro, mia cara amica, che seppure io volessi riaccendere il mio affetto per la G. ella sacrificherebbe il suo onore col mettersi in una sì falsa posizione, e quindi la sua quiete, se non felicità, ed io insieme all'onore morale, quello della mia carriera: giunta una volta tale presunzione, e preso che avrà il suo dominio sull'animo d'ambidue, credo che si finirebbe con l'odiarsi scambievolmente, come cagione d'averci per sempre giocato la vita civile, ascoltando solo una passione che dopo tanti anni dovrebbe esser in grado di sacrificar tutto all'onore d'ambidue. Ma mio Dio. Perché non consultate il saggio Trecchi, e vostro marito? Ma è possibile che non siano del mio parere? Ma possono sentire solo per scherzo che la G. venga a Parigi? Ma sapete che io fremo a quest'idea di vederla compromessa presso tutti se ella l'osasse? Io credo che non lo farà, o spero che me ne renderà avvisato: allora io vi dò la mia parola d'onore che piuttosto correrò a Milano o a Ginevra se ella vi si trovasse, e così sodisfarsi la brama di venire ad una spiegazione, se ella la credesse necessaria; ma che mai faccia il falso passo di venire a Parigi, io ne sarei dolentissimo, anche se non dovrei vederla! – Io non posso persuadermi come Trecchi, che l'ama tanto, che sempre la vede, che ella grandemente stima, come l'istesso Ferretti possono non consigliarla ~~xxx~~ secondo la sua posizione impone!!! Voi stessa, mia cara amica pare che avete perduto il buon senso col farvi trascinare dalla compassione, senza riflettere, che conseguenze terribili potrebbero nascere se ciecamente si seguissero i moti del cuore, e specialmente nella nostra circostanza. –

Vi prego d'inviare la qui acchiusa alla Pollini, e di scrivermi subito subito, e se è possibile fatemi scrivere dall'istessa Giuditta, che spero mi riceverà come amico, e sarà convinta dello stato delle cose, e non me ne vorrà più tanto. – Josthone mi disse ancora che si trova affitta per le cose di suo padre, sappiatemi dire qualche cosa; ed anche che ha fatto col suo grazioso marito – Addio mia cara Contessa. Tante cose affettuose alla G. da mia parte, se le gradirà o non le gradirà, come anche a Trecchi, al conte ed<sup>31</sup> a tutta la vostra famiglia – Avete notizia degli sposi Martini? La sposa ha dato alla luce qualche ragazzo? I Ponzani che fanno? Egli è geloso? Ella è coquetta. Gli Ulrich vivono bene insieme? Salutatemmi tutti. – Tante cose alla mamma Rachele. Datemi novelle della Pasta, che voi ne avrete delle succose – Ringraziatemi la Giuditta pei torroni che mi mandò con Curioni: io non volea parlarne, perché Curioni me li avea consegnati a nome della mamma Rachele ma io capiva avermeli mandati la Giuditta, perché la conosco buona come un'angiolo, sebbene in altre cose somiglia al mio sesso mortale. – Ancora questo

<sup>30</sup> Sta per *Johnstone*.

<sup>31</sup> Di qui Bellini prosegue scrivendo trasversalmente con inchiostro rosso sopra il testo della prima facciata della lettera e quindi – in successione – sopra quello delle facciate seconda, terza e quarta.

benedetto argomento non è scelto; e sono in grande agitazione per non sapere a chi far comporre il libro ma scelto che avrò vi terrò informata di tutto. – Nulla di nuovo – Aspetto da voi sentire cose che mi consoleranno. Non m'abbandonate che v'assicuro nol merito. Io sono straccante<sup>32</sup> di quanto mi si può apporre nel uopo<sup>33</sup> di sincerità. Vi ho detto sempre verità in tutte le mie lettere, e mai hanno contenuto *secondi fini*. Io non amo nessuno a Parigi. Mi disse Josthone che alcuno avea scritto, che io facea la corte a Madame di Caraman (Libera me Domine) La prima coquette del mondo che non ama che sé e poi è una rosa già appassita da non attrarre desiderio. In una parola, seppure io fossi disposto, non sarebbe il mio genere. Francesi, non <sup>\ne/</sup> amerò credo mai in vita – Non valgono nulla per l'amore. Volubili come nelle mode, e poi non hanno anima per l'anima mia, e particolarmente ora che ci vorrebbe Maria del cielo per muovermi. Addio. Vi lascio con questa mia istessa<sup>34</sup> lettera; ma che volete godo nel parlarvi di tutto ciò che mi è caro, che anche ora si trova nel caro mio Milano, e disgraziatamente bisogna che rinunzi a godere di quella vita tranquilla e felice che credo mai più ritornerà per me. Mai più!! Addio, accettate tanti cordiali saluti dal vostro affssmo

Bellini

Ricordatemi a Battaglia del Barbieri di Siviglia<sup>35</sup> e alla sua matta. [...]

à Madame

Madame le Contesse Virginia

Martini Giovio

(fuori il ponte di Brera

Casa Crivelli) à Milan

T.P. P. PAYÉ PARIS | 21 | FÉVR. | 1834 - MIL.° | PORTA LETT. | 28 FEB.°

273a. Parigi, 20 marzo [1834] – **Vincenzo Bellini** a **Virginia Martini Giovio della Torre**. Lettera.

AUT. Collezione Fabrizio Della Seta. Due fogli, otto facciate, con il secondo foglio parzialmente lacerato.<sup>36</sup>

ED. Inedita, trascrizione parziale del secondo foglio in GRAZIELLA SEMINARA, *I Carteggi di Bellini. Nuove acquisizioni II*, «Bollettino di studi belliniani», v, 2019, pp. 99-100.

Parigi 20: Marzo

Cara Contessa, La vostra del 4: cor:<sup>te</sup> mi ha empito di stupore! Voi l'avete scritto senza

<sup>32</sup> Da *straccare*: da intendersi per *sfiancante*, *stancante*.

<sup>33</sup> La parola è di difficile decifrazione; un'altra possibile lettura potrebbe essere *luogo*. In ogni caso il senso è evidente: Bellini sosteneva di essere sincero in maniera sfiante, dunque eccessiva.

<sup>34</sup> La parola è di difficile decifrazione e se ne propone una lettura congetturale.

<sup>35</sup> Bellini si riferiva a Giacinto Battaglia (Milano, 1803-1861), drammaturgo, critico teatrale, e giornalista. Dopo aver collaborato con la rivista di Gaetano Barbieri «I Teatri. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico», fondò diverse testate: nel 1827 il giornale satirico «La vespa», nel 1829 «L'Indicatore lombardo», nel 1833 la rivista «Il Barbieri di Siviglia», che nel 1834 prese il nome «Il Figaro», nel 1838 la «Rivista europea. Giornale di scienze, lettere, arti e varietà».

<sup>36</sup> Più precisamente è strappato il lembo superiore sinistro del *recto* del foglio, sicché risulta quasi del tutto illeggibile la parte superiore della settima e dell'ottava facciata della lettera.

rammentare ciò che m'avete espresso nella vostra lettera che mi consegnò Johstone,<sup>37</sup> e la G. obliando ciò che nella sua del 17: Febbrajo m'esprime: ora le tre mie lettere, due a voi, ed una alla G. dirette ~~xxx~~ *rispondono* che solamente, e non propongono che il solo mio parere (*e non volontà*) di credere essere un volere di far nascere un chiasso, ~~per~~ <sup>\e del/</sup> le dicerie cattive, colla venuta della G. a Parigi: voi mi dite ora, che persona <sup>\non/</sup> penserà che la G. venga per me, perché in realtà è così, ebbene, faccia quello che il suo piacere le detta: io farò quello che l'onore e l'interesse che ancora ho per lei mi comanderà. Ella se ne pentirà, ma sarà tardi, e sarà inutile <sup>\allora/</sup> che una ~~xxx~~ <sup>\truppa/</sup> d'adulatori le nascondrà la falsa posizione che ~~xxx~~ <sup>\volle/</sup> incontrare <sup>\e che l'avvelenerà la vita/</sup>: io già ne piango, ma non vedo altro riparo (ora che m'obbligate ad imitarvi nella vostra assai franca maniera d'esprimervi verso di me), che <sup>\dirvi/</sup> che non io, ma tutti quanti <sup>\voi/</sup> siete, avete perduta la testa nel non sconsigliarla di un tal viaggio: ed a voi che sensibilissima come del pari irreflessiva, vi dico, di temere rimorsi, se con calma e raggienevolezza penserete la situazione ove andrà a l'incontro l'amica vostra, che tanto v'interessa. –

Di già quanti Milanesi si trovano a Parigi hanno divulgato per tutte le *case* <sup>\case/</sup>, che l'*amata* di Bellini corre a Parigi, non potendo più soffrire starne divisa, e tali discorsi me l'hanno diretto a me stesso e davanti a persone straniere; io ho risposto sempre, che non ho più *amata*, ed inoltre, sapere, alcuna signora di Milano non avere pensiero di qua venire; ma essi hanno soggiunto che i loro corrispondenti glie lanno<sup>38</sup> scritto <sup>\ed assicurato</sup> – ec: ec: io ho tacciuto, essi riso!!! *Amen* –

Così morissi prima che possa sapere che ella sia arrivata a Parigi, e così veramente l'*amata* potesse venire a farmi l'*esequie*, quest'atto cambierebbe la maldicenza in vera commiserazione <sup>\ed io ne sarei incontento /</sup>

Si crede dunque a Milano che il mio contratto fatto col teatro Italiano di Parigi non s'è onorevole per me? Che io sono stato obbligato a mendicarlo? E qual teatro m'ha offerto 12000: franchi (e non lire Austria:<sup>\che/</sup>) avanti d'andare in scena, e piacendo pel mezzo della proprietà riceverne forse altri sei ec:? Qual teatro potea darmi un Rubini, un Tamburrini, una Grisi, un Lablache, e forse qualche altra donna celebre? Rubini è in cognizione se io o l'impresa cercò d'averne un'opera mia, e poi tutto il mondo mi conosce, solamente la vostra testa, che sin trova ora un poco stravolta vede e finge non riconoscere più i ~~miei~~ <sup>\la mia/</sup> maniera di pensare. – Forse la Pasta e Peppino non sono testimonii che il Direttore della Grand'opera è venuto l'indomani che io era giunto a Parigi, per offrirmi di scrivere pel suo teatro? E chi rifiutò sin'ora? E chi ha messo innanzi delle forti proposizioni se non io? Oh! mia cara Contessa come avete obbliato <sup>\i sentimenti di/</sup> quello che un giorno chiamavate vostro amico! Quello che a dispetto delle fortissime *impertinenze* che gli avete diretto, vi stimerà sempre e vi terrà come sua amica, poiché ~~xxx~~ <sup>\col/</sup> tempo <sup>\è sicuro/</sup> ~~xxx~~ del vostro ravvedimento, immancabile, dopo che la vostra testa si raffredderà e così rendersi capace di ragionare. Nell'amore solo ho sempre domandato, in altri affari sempre <sup>\sono stato/</sup> richiesto e ricompensato <sup>39</sup> *ricamente* <sup>\come il mio lavoro meritava/</sup>: mai viltà, ed i miei nemici si sforzarono<sup>40</sup> invano d'imputarmene: il fatto giunge, e la calunnia ~~more~~ <sup>\muore/</sup>. Sò, mia cara Contessa, e sento che esiste un Dio ed una coscienza, che ci avverte

<sup>37</sup> Sta per *Johnstone*.

<sup>38</sup> Sta per *gliel'hanno*.

<sup>39</sup> Sta per *ricompensato*.

<sup>40</sup> Andando a capo Bellini ripeté per errore la sillaba *-no*.

del male e ben fare: ora io non credo bastanti forze in me di sopportarle nemici, <sup>\in/</sup>ragione dell'orrore che mi incute il commettere ~~una~~ <sup>\un/</sup> male; quindi posso mancare, ma senza mia volontà, e l'errore non sarebbe che nell'opinione e nella convinzione di credere un falso bene; ma io non ho mai potuto commettere un'idea sola di male, e di male che comprometta la mia reputazione.

Voi mi dite che ho trascurato la Pasta! Io non trascuro chi non mi ha fatto che del bene. La G. Pasta terrà sempre un posto di vera riconoscenza nel mio cuore; ma che fare quando, dopo un'insolentissima lettera ricevuta da Peppino, io risposi a sua moglie, ed in seguito ceduto il mio malumore col marito, scrisse a questi, solo dandogli notizia del contratto firmato con gl'Italiani teatri, e pregandolo principalmente di darmi novelle della sua Giuditta? mi rispose egli mai? Io ho un sistema: *Chi non mi vuole non mi merita*.<sup>></sup> *Amare chi* <sup>\v/</sup> ama, *stimare chi* <sup>\si/</sup> stima; quindi taccio, taccio; ma il mio cuore non dimentica la più piccola azione che si dicesse *presso* <sup>\a mio/</sup> bene; e quindi non obbliero mai i miei veri amici. – Vi fate un ridicolo perché io tratto D.<sup>i41</sup> E che mi fece egli mai? È vero che è la cagione delle mie disgrazie, (e perciò io lo vedo assai di rado) ma cagione<sup>42</sup> innocente: io devo dire: *ab Chi può guardarla in volto e non ardere d'amor!* Io mai ho a lui parlato dei disgusti che ho sofferto per sua cagione, ma non sò per quale ragione mi dice che fò bene a restare a Parigi, e che la G: fà male a quà venire: forse la sola posizione della mia carriera lo spinge a tale opinione; io (che non posso pensare che sempre a male) sono stato anche tentato a credere che anche egli non è restato contento della maniera stravagante di come si condusse verso lui la G: che dopo aver fatto parlare tutto Milano lo piantò e venne con la febbre a Venezia ma l'averla egli stesso messa in legno <sup>\ quando partiva/</sup> distrugge tal mio dubbio;<sup>43</sup> mentre egli deve <sup>\tenersi/</sup> sempre obbligato alla G: per conto d'amor proprio; onde ella non tralasciò nulla per renderlo sodisfatto, per le distinzioni che gli prodigò. – Vi pare che io possa obbliare mai in mia vita tale fatto? Se io lo potessi <sup>\ri/</sup> prenderei la mia felicità e non piangerei la perdita d'un tesoro d'amore che credea possedere nella mia donna, e non direi con Shakspeare Tu sera la cause que

<sup>41</sup> È possibile che Bellini si riferisse a Carlo Dembowski (Milano, 1808 - 1853), figlio di un generale polacco dell'esercito napoleonico e di Matilde Viscontini, che apparteneva all'alta borghesia milanese e fu legata ai circoli culturalmente e politicamente più avanzati della città. Dopo l'esito funesto del duello con il conte Pompeo Grisoni, nel 1833 era fuggito dall'Italia e si era rifugiato in Svizzera, poi a Parigi; nel salotto della madre, in piazza Belgiojoso a Milano, aveva frequentato tra gli intellettuali di tendenze liberali e patriottiche anche Sigismondo Trecchi ed è verosimile che fosse amico di Virginia Martini. Si veda più avanti la lettera del 7 aprile 1835.

<sup>42</sup> Dalla sillaba *-ne* di *cagione* ha inizio la quinta facciata della lettera, la prima del secondo foglio.

<sup>43</sup> Di questi eventi evocati da Bellini abbiamo diretta testimonianza da una lettera di Giuditta Turina a Francesco Florimo del 27 febbraio 1834: «L'anno scorso mentre era a Venezia vi fù uno zelante, che sempre se ne trovano, che raccontò a Bellini che un tale mi faceva la corte e che era una sera restato da me sino alle due dopo mezzanotte, io assicurai Bellini che era falso, ed ho mille testimonianze che possono attestarlo, lui mi trattò malissimo appena arrivai a Venezia, ma tutto finì e lui partì per Londra che eravamo benissimo assieme. Lei deve sapere che l'anno scorso mio marito ricevè una lettera che parlava della nostra relazione, e non voleva che andassi a Venezia; Bellini lo desiderava, dunque io tanto insistetti che strappai a mio marito il permesso. Questo è stato un passo falso» (in PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit., p. 676). Bellini era arrivato a Venezia l'8 dicembre 1832 insieme a Giuditta Pasta per seguire le prove di *Norma* e per lavorare a *Beatrice di Tenda*; nonostante le resistenze del marito, Giuditta Turina lo aveva raggiunto nella città lagunare. Se l'ipotesi che Bellini si riferisse a Carlo Dembowski è corretta, sarebbe stato questi la causa dei dissapori tra il musicista e la Turina durante il secondo soggiorno di Bellini a Venezia.

je fermerai toutes les portes de mon coeur à l'amour, et que le soupçon veillera suspendu sur mes paupieres, pour épier toujours le mal dans la beauté; non, jamais la beauté n'aura de charmes pour moi! – Voi m'opprimete d'insolente; voi mi dite non potermi più stimare; ma voi mi rimpiangerete; e ne verrà il momento, voi mi stimerete, voi riconoscerete ancora il B. che si mostrò sempre senza velo ai vostri occhi; ma ciò non lo potrete, che quando la vivacità del vostro spirito darà loco alla riflessione, e con giustezza rifletterete sù quanto è accaduto. –

Io sono scritturato per Napoli ove v'anderò al più tardi nel Gennajo prossimo;<sup>44</sup> quindi non per me, ma per essa, consigliate la G. a venire allora a Parigi: vi giuro che eviterà grandi dispiaceri: non essendo io più in Parigi, le male lingue, ed anche le giuste non potranno in nulla ferirla. Io sò lo stato e la maniera di pensare dei molti che vivono in questo paese, e temo per lei. È vero che l'amante è morto, ma l'amico non morirà mai in me; anche se essa finisse ad odiarmi: stancata che si sarà del suo odio troverà in me sempre una persona a lei affezionata. Johstone istesso mi dicea che era mio dovere di esaurire tutto per<sup>45</sup> [...] a Parigi, sino a [...] «avesse domandato, e p[...] tosto sarei venuto [...] alla maldicenza; ma se [...] v'arriveranno insulse [...] «azioni possibili che gli amici» [...] piantarvi innanzi agli occhi [...] alle mie preghiere non mi r[...] che il suo angioio cattivo la sp[...] altri malori, sino a far perder [...] a tanti suoi amici che credono a lei interessarsi – Basta: aspettiamo l'esito, ed allora non vorrei che alcuno se ne dovesse pentire! – Che strepito che avete fatto perché vi ho scritto che ho intenzione di prendere moglie!!! Credete che la stò cercando con la lanterna? E credete, che perché dico volerla inglese sarà? Oggi sono a Parigi, fra pochi mesi a Napoli, dopo chi sà; perciò se avrò voglia di ammogliarmi non potrà venirne che dal trattare qualche giovine nel paese ove mi troverò; quindi se non andrò appositamente a Londra, forse il desiderio di volerla inglese si spegnerà, ed allora la prenderò Italiana; ma vorrei risparmiare la disgrazia d'avermi per marito ad una persona non del mio paese, perché che valgo io? finito, [...]»<sup>46</sup> «sarebbe meglio che tutto il mondo sappia qual mostro io sono, per che alcuna donna non mi si sacrifichi!!!!!!! Voi mi avete onorato di tutti questi attributi, come la Sig:<sup>ra</sup> G. ancora; ma in me non conosco altro difetto (e sarà il grande

<sup>44</sup> Bellini presentava alla contessa come certa la sua trasferta a Napoli nel gennaio del 1835, probabilmente per dar forza alle proprie argomentazioni. In realtà, come emerge dalla lettera a Florimo dell'11 marzo 1834, in quel periodo il musicista – che aveva già firmato il contratto con il Théâtre Italien ed era in trattative con il Teatro di San Carlo – stava soltanto valutando la possibilità di programmare per il gennaio dell'anno successivo la prima rappresentazione dell'opera che avrebbe dovuto scrivere per Napoli e di raggiungere in quell'occasione la città partenopea. Tuttavia l'impegno a «lasciare Parigi subito andato in scena con i Puritani (e la mia partenza al più tardi non potrebbe essere che nei primi di Gennajo circa)» fu concordato con l'impresa del San Carlo soltanto all'inizio dell'autunno e comunicato a Florimo nella missiva del 13 ottobre 1834 (*Carteggi*, pp. 409-410). Il mese seguente Bellini avanzò a Michele de' Medici, principe d'Ottajano, la richiesta di modificare l'accordo appena raggiunto: «Io ho scritto con questo stesso corriere al Presidente della Società Sig:<sup>r</sup> Principe d'Ottajano – annunciava a Florimo il 18 novembre 1834 – pregandolo, in caso che le mie ultime proposizioni siano state accettate di modificare l'articolo della mia venuta in Napoli; che la vedo quasi impossibile per questo Gennajo» (*Carteggi*, p. 425).

<sup>45</sup> Di qui inizia la parte lacerata della settima facciata; se ne trascrive la parte leggibile.

<sup>46</sup> Di qui inizia l'ottava facciata. Come faceva spesso, Bellini si limitò a riempire i margini superiore e inferiore di quest'ultima facciata della lettera: tali sezioni venivano poi ripiegate, lasciando visibile solo l'indirizzo. Per la lacerazione del foglio quanto è scritto nel margine superiore risulta in parte illeggibile, mentre si legge bene quanto è scritto in quello inferiore.

amor proprio che voi dite che io posseggo) che l'esser stato troppo innamorato delle donne, e che credo la vita un nulla<sup>47</sup> senza l'amore vero durevole, sublime, disinteressato, sincero, ed eguale in tutti i momenti, in tutte le circostanze ec: ec: ora è questo il mio difetto che io mi innamoro troppo, ed ho nell'idea mia l'amore come dovrebbe esistere e non come esiste, con tutte le debolezze di natura ~~xxx~~ – Ho dato intera libertà alla G. di vendere i miei mobili come più vantaggioso lo possa, mentre se non troverà prezzi convenienti, è meglio aspettare occasione per venderli – Ma voi mi dite che ella mi scriverà: e quando? Chi sà. Spero che la sua salute migliori, e ne bramo presto novelle ma chi può darcele se non voi che sebbene piene d'insolente le vostre lettere mi sono sempre care, sì tanto che non merito la vostra indegnazione, perché a me per primo, tale mia condotta mi costa, ed assai; ma credo che mi costerebbe d'avantaggio se diversamente avrei fatto. Tanto mi consola sapere la vostra famiglia in buono stato, come [...] i vostri amici – Curioni è vero che mi disse essergli stato imposto a dire che i torroni mi venivano offerti da la mamma Rachele ma aggiunse col dirmi la vera scusa perché me li mandava; io ne mangiai molti, anche sapendo che mi avrebbero fatto indigestione; ma ho detto, se mi si manda in questi un veleno voglio morirne; e così render contenta chi l'ha voluto. Bastano le ironie, ed andiamo alla fine di questa per voi noiosissima tiritera – Riflettete sù quanto vi ho scritto: cercate di trovar la ragione che avete perduto: non fate che la vostra amica incorra in nuova disperazione. Abbandonate per poco il sentimento di puntiglio e fate che la Giuditta cerchi altri paesi per divertirsi per ora: da gennajo in poi potrà andare ove le aggraderà: il mondo non avrà ragione allora di più maldire! – Io sono morto per la Giuditta, voi mi dite quindi spero, che se vorrà fare la pazzia di venire in questi mesi a Parigi, mi calcolo per tale verso di lei, e per tutta la vita. Io non mi troverò a Parigi, e questo per credermi incapace d'esser presente al sorriso della gente; ma io non ho cuore di credere che ella possa fare tale sbaglio perché la G. <sup>ha/</sup> avuto sempre della testa, e voglio credere che le disgrazie non glie l'avranno fatto perdere ~~dell'intutto~~ <sup>tutta/48</sup> come la vorrei aver delle ragioni sempre, per s[...] dell'intutto un'afflizione<sup>49</sup> che quasi si [...] la tanta sua durata, e quindi non [...] distruggerla ~~dell'intutto~~ – Rapportatele [...] saluti e ditele che col tempo vedrà [...] quando rifletterà come io mi [...] «quali smanie gelose soffriva, se [...] distinzione<sup>50</sup> trattato – Basta [...] <sup>51</sup> Addio. Vi prego di scrivermi, e che siano insolente non me ne importa basta che mi diate vostre novelle e della Giuditta – Saluti alla mamma Rachele. La Pasta, poiché [...] ignorerò – Tante cose pel Conte Treccchi e tutta la vostra «famiglia» # aff° amico»

Bellini

Lombardie  
à Madame

<sup>47</sup> Di qui Bellini prosegue scrivendo trasversalmente con inchiostro rosso sopra il testo della quinta facciata della lettera e quindi – in successione – sopra quello delle facciate sesta, settima e ottava.

<sup>48</sup> Il resto della parte sovrascritta non è leggibile nella sua interezza, per la lacerazione della settima facciata.

<sup>49</sup> Sta per *afflizione*.

<sup>50</sup> La parola è di difficile decifrazione e se ne propone una lettura congetturale.

<sup>51</sup> Di qui Bellini prosegue scrivendo trasversalmente prima nel margine inferiore e quindi nel margine superiore, lacerato e in parte illeggibile, dell'ultima facciata della lettera. Il collegamento tra le due sezioni è dato dal segno *cancellotto*.

Madame la Comtesse Virginie  
 Martini née Giovio  
 à Milan  
 T.P. [...] | 22 MARZO [...]

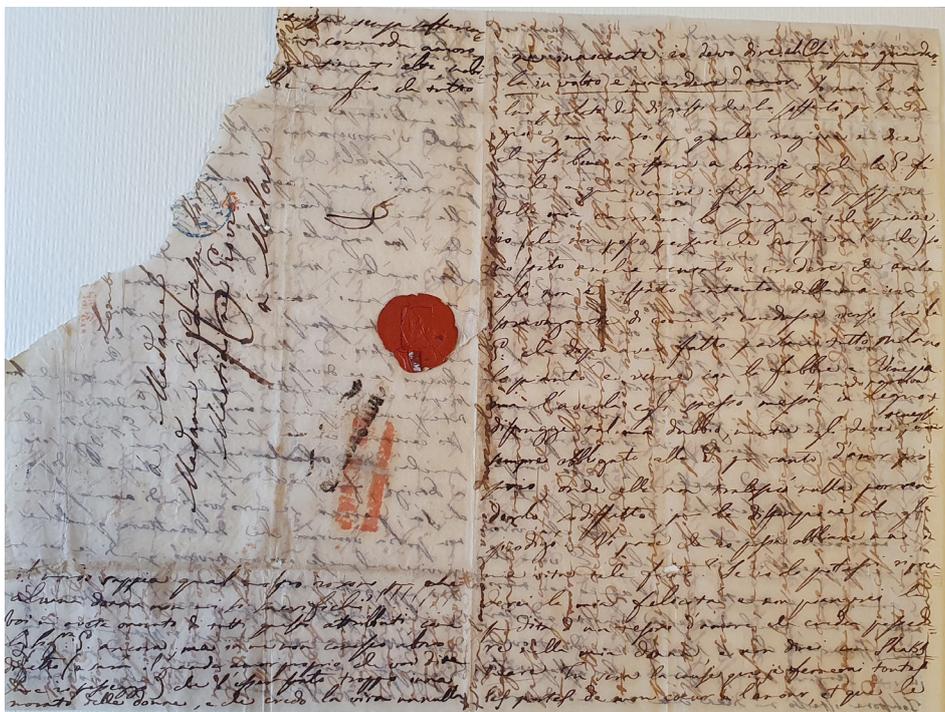


FIG. 2. VINCENZO BELLINI, Lettera del 20 marzo 1834, foglio 2, recto.

**394a.** Parigi, 27 febbraio 1835 – Vincenzo Bellini a Virginia Martini Giovio della Torre. Lettera.

AUT. Collezione Fabrizio Della Seta. Un foglio, quattro facciate con indirizzo e sigillo in ceramica rossa parzialmente conservato nel verso.

ED. Inedita.

Parigi 27: Febrajo 35:

Mia Pregiatissima Sig:<sup>ra</sup> Contessa

Finalmente sono riuscito a trovare la persona che mi avete indicato per pagare il debito per M:<sup>e</sup> Carpani, e ne ho ricevuta – Spero che M:<sup>e</sup> Lagrassiaiere<sup>52</sup> scriverà alla Sud:<sup>ta</sup> per assicurarla che nulla più gli deve.

Vi sono molto tenuto delle vostre congratulazioni che le credo sincerissime; ma avete torto lamentarvi, perché io non vi scrissi le notizie dell'esito: mia cara io non vi feci mai nulla; perché non risponderia alle mie lettere? Voi avete voluto rigorosamente sposare le querele altrui: ne siete la padrona; ed io prenderò norma della vostra azione, come mi trattate vi tratto. – Avrei voluto anche scrivere alla Pasta; ma mi sono trattenuto, pensando all'ultima lettera che suo marito mi scrisse in suo nome: la più fredda, e la più indifferente del mondo: ora volete che io prenda la gente per forza, per interessarli a me? Amor con amor si

<sup>52</sup> Sta verosimilmente per *Lagrassiere*.

paga. – Voi istessa, ancora che mi scrivete dei spezzoni di carta, quattro righe alla rinfusa, indifferenti, gelati, e senza alcuna stilla d'affezione. Come volete che io mi scaldi, che io mi affretti a scrivervi? Basta: se io sono *eccellente talento*, e cattivo amico, posso ben dire che altri è eccellente amico, cattivo amante; ma non parliamo di cose di gioia spente, neanche delle viventi; sarebbero più disgustose!!! –

Da voi dipende, se volete che io conti sù l'antica vostra amicizia, ed io vi ripeto, mi regolerò delle vostre azioni. – Mi potete dare novelle, se i miei mobili si vendono o no? se qualch'uno ne prende cura? Fatemi questa grazia di dirmene parola. – Ricordatemi alla vostra cara famiglia ringraziate assai assai Trecchi dell'interesse che prese al mio successo, che lo conobbi da una sua lettera alla Contessa Bourj,<sup>53</sup> che mi fece leggere – Voi ricordatevi che vi sono stato attaccato e che lo sono ancora

Dimostrate la mia riconoscenza a quanti hanno preso interesse al mio successo. –

Il vostro affsimo  
Bellini

Lombardie  
à Madame  
Madame la Contesse Martini  
(Casa Crivelli  
fuori il ponte di Brera) Milan  
T.P. PARIS | 27 [...] - [...]

413. Parigi, 7 aprile 1835 – **Vincenzo Bellini a Virginia Martini Giovio della Torre.** Lettera.

AUT. Collezione Fabrizio Della Seta. Un foglio, tre facciate più indirizzo e sigillo in ceralacca rossa parzialmente conservato nel *verso*.

ED. *Carteggi*, pp. 491-492.

Parigi 7: Aprile 1835

Mia cara Contessa

Ora, che vi credo un poco calma, dopo la vostra immensa disgrazia, vi scrivo due linee ancor io accorato per la vostra perdita!!!<sup>54</sup>

Che fate? Siete in campagna di già o no? Venite a Parigi per distrarvi un poco, e portate con voi il carissimo Trecchi, che io, e molti suoi antichi amici sarebbero incantati di rivedere – Io sperava passare da Milano andando a Napoli; ma ho dovuto rompere il contratto e non me ne sono pentito, perché spero farne uno migliore con *la Grand'opera*; e sono dibattendo con il Direttore pel prezzo e per l'epoca; spero però che in questa settimana sarà tutto deciso o pel sì o pel no –

A dispetto d'intrighetti taciti e pubblici, i miei cari i *Puritani* l'hanno vinto: le tre ultime rappresentazioni della Stagione si sono date coi Puritani, come anche le serate di Benefizio di Tamburrini (e queste quattro rappresentazioni, mentre il Marino era in scena, che non si è dato che cinque volte, ed i Puritani 18). Il teatro si è chiuso il 2: aprile e per darvi l'idea giusta di questo combattimento Norma/Puritani e Ugo di Parigi/Marino Faliero. L'istesso successo, l'istesse circostanze, l'istessa sentenza, a dispetto dei miei arrabbiati nemici, che anche qui non

<sup>53</sup> Sta verosimilmente per *Bourj*.

<sup>54</sup> Il 15 marzo 1835 era deceduto il figlio di Virginia e Francesco Martini, Ludovico.

sono pochi, né meno premurosi ed intriganti che altrove: la verità o presto o tardi viene al giorno, anche a dispetto di qualche giornale. Il pubblico è un giudice che alla fine è il più giusto di quanto vi è di giusto al mondo, e non ha mai bisogno di rinvenire sulla sua sentenza, se dopo tre o quattro rappresentazioni<sup>55</sup> ha deciso su la sorte d'una composizione; dunque anche a Parigi ho il mio posto, ove Milano, Napoli, Vienna ec: ec: ha voluto piazzarmi: Rossini, Bellini; dopo venga chi vuole, io non l'invidia. Ho lavorato sempre con onore ed amor proprio: spero di sempre fare lo stesso; perché ho una gran voglia di sempre più applicarmi; specialmente ora, che non ho relazioni di cuore, che Iddio me ne liberi per tutta la mia vita! Come ora sono felice e tranquillo non lo potete immaginare. Non per dir male delle donne; ma credo che difficilmente uno potrà essere felice, amando una donna che non è sua, e che non può disporre di lei come vuole. Io forse sarò innamorato di mia moglie, ma credo che non la troverò mai, come si è dipinta nel mio pensiero; del resto qui, mi diverto e non amo che d'amicizia; quindi non ho gelosia ed inquietudini – Venite che ve ne dirò delle belle – Nessuno più mi parla dei miei mobili, e quindi li credo abbandonati; ne vorrei pregare il duca di Cannizzaro<sup>55</sup> d'incaricarsene; forse egli me li venderà: io ho bisogno di denari, spendendo molto e guadagnando poco per ora <sup>\in questo paese/</sup>; dunque, se vedete la Giuditta, che saluto caramente, pregatela di darsi un poco di moto, se potrà rubare un momento all'*Alemagna*,<sup>56</sup> per l'*isolato Isolano* e fare che siano venduti: scusate se vengo così ad annoiarvi in mezzo alla vostre pene. – Vedo di tanto in tanto il nostro Demboski che balla come un disperato.<sup>57</sup> Scrivetemi qualche volta; parlatemi dei nostri amici, almeno di quelli che mi degnano della loro stima. – Salutatemmi la Pasta e sua Madre, e tutti gli amici. Ditemi se la coppia Martini di Venezia è felice, e se in pace coi parenti. Anche Battaglia saluto assai, non che<sup>58</sup> vostra mammà e tutta la famiglia Fumagalli – Vorrei dirvi d'abbracciarmi la ~~xxx~~ <sup>\Emilietta/</sup>, ma ora è una donnetta; dunque cambiate voi l'abbraccio in qualche altra cosa – Addio mia buona e disgraziata amica: credete che m'interessi grandemente al vostro stato, ed a quanto potrà appartenermi – I miei affettuosi saluti al Conte ed a Trecchi. Voi credete al vostro affsimo per la vita

Bellini

à Madame la Contesse Martini  
Milan

<sup>55</sup> Sta per *Cannizzaro*. Diversamente che nelle altre missive, qui Bellini denominava Francis Platamone con il titolo corretto e non con il cognome della moglie.

<sup>56</sup> «Tutto Milano s'accorda a dire che la Giuditta abbia un amante tedesco, se non lo è, meglio per essa; perché tale sua condotta le ha fatto il più gran torto nell'opinione pubblica»: così Bellini nella lettera a Florimo del 13 agosto 1835. Va rilevato però che – come rileva John Rosselli – «buona parte della nobiltà milanese era in buoni rapporti sociali con gli ufficiali austriaci» (JOHN ROSSELLI, *Bellini*, trad. italiana di Claudio Toscani, Milano, Ricordi, 2001, p. 159). In una informativa riservata della polizia austriaca pubblicata da Raffaello Barbiera in *Passioni del Risorgimento*, il comportamento di Giuditta Turina era posto a confronto con quello di Virginia Martini: «La contessa Martini-Giovia è di gran lunga più ardita, più imprudente o più esaltata della Turina; essa è altresì dotata d'uno spirito [...] più intraprendente, e mostra senza ritegno una maggiore avversione al Governo Austriaco ed alla Nazione tedesca, mentre la Turina è civile ed obbligante con tutti, senza distinzione di patria, e coltiva con sincerità e senza fini indiretti l'amicizia anche di generali ed altri funzionarii austriaci» (RAFFAELLO BARBIERA, *Passioni del Risorgimento*, Milano, Treves, 1929, p. 233).

<sup>57</sup> Si trattava del citato Carlo Dembowski.

<sup>58</sup> Sta per *nonché*.

---

ABSTRACT – This article presents the transcription with a critical comment of five autograph letters by Bellini auctioned at Sotheby’s in December 2019 and purchased by Fabrizio Della Seta.

The letters were sent between 17 February 1834 and 7 April 1835 to Countess Virginia Martini in Milan and concerned Bellini’s relationship with Giuditta Turina and the end of their love affair. In them, the musician reproached the Countess for her siding against him in this matter and urged her and their friends in Milan to dissuade Giuditta from following him to Paris. This correspondence reveals how confidently Bellini related to people of a higher social status and shows his dark and melancholy mood in the first period of his stay in Paris. Moreover, the letters style is interesting for rhetorical procedures adopted to persuade the countess and for use of different, cultured and popular, quotes.

## Aggiornamento della bibliografia belliniana

Daniela Macchione

La bibliografia belliniana per il 2021 è il sesto aggiornamento della rubrica iniziata nel 2016, nel secondo numero del «Bollettino». Quest'anno l'elenco bibliografico registra anche alcune pubblicazioni del 2019 e del 2020, non citate precedentemente.<sup>1</sup>

Come nei precedenti numeri del «Bollettino», la bibliografia è raccolta in una tabella divisa in due sezioni. Nella prima sono citati articoli di riviste, monografie, saggi in volumi miscelanei, atti di convegno, recensioni di libri e di produzioni operistiche, programmi di sala, incluse pubblicazioni non valutate tramite *peer review*. Sono escluse discografia, videografia e relative recensioni, tranne quelle in formato di saggio o che siano state pubblicate in volumi monografici (ad es. le recensioni del «Bollettino») e quelle che sono occasione di recensione degli allestimenti citati nella bibliografia. 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. Nella seconda sezione, in celle con sfondo grigio e nuova numerazione a numeri romani, sono citati convegni di cui gli atti, qualora previsti, non siano ancora stati pubblicati, e dunque relazioni, comunicazioni e poster. 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). Nell'ultima colonna, 'Note', viene fornito lo spoglio dei volumi miscelanei, integrale o parziale in base alla pertinenza, qualora gli estratti non siano anche citati singolarmente come nel caso di volumi monografici multiautoriali su Bellini, o il dettaglio delle relazioni presentate nei convegni, gli *abstracts* se forniti e i *link* ai testi completi in formato digitale se disponibili in internet.

Gli strumenti di ricerca utilizzati sono repertori e banche dati digitali, come Academia.edu, Arts & Humanities Citation Index (Web of Science), Google Books, JSTOR, Networked Digital Library of Theses and Dissertations (NDLTD), Project Muse: scholarly journals online; 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; la rassegna bibliografica della rivista «Fonti Musicali Italiane»; infine, i contatti con gli Uffici Stampa dei teatri e le comunicazioni private.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Si vedano DANIELA MACCHIONE, *Aggiornamento della bibliografia belliniana (2001-2016)*, «Bollettino di studi belliniani», II, 2016, pp. 66-93 (aggiornamento della monumentale bibliografia *Vincenzo Bellini. A Research and Information Guide* curata da Stephen A. Willier per la serie Routledge Music Bibliographies [Routledge, New York and London 2001, 2009<sup>2</sup>]); 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; EAD., *Aggiornamento della bibliografia belliniana, ivi*, VI, 2020, pp. 120-128.

<sup>2</sup> Si ringraziano Fabrizio Della Seta, Graziella Seminara, Aude Haller-Bismuth e Nathalie Sergent del Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, Giovannella Brancato del Teatro Massimo di Palermo, Gloria Trentini della Biblioteca del Teatro Comunale di Ferrara.

A chiusura dell'aggiornamento dello scorso anno ci si augurava che si potesse presto godere nuovamente degli spettacoli dal vivo, usufruire dei programmi di sala e più in generale dei frutti della ricerca 'protetta' in mesi di chiusure e distanze. Nel corso del 2021, pur nel perdurare dell'emergenza sanitaria, tra difficoltà e restrizioni, le attività teatrali sono ripartite con gli spettacoli dal vivo. Parallelamente non si è interrotto il processo di 'transizione digitale', individuata tra l'altro, nei piani politici europei a lungo termine come un'importante leva per la ripresa. Notevoli gli sforzi compiuti per gli allestimenti 'a porte chiuse' trasmessi in modalità *live streaming*, con programmi di sala resi disponibili ovviamente in formato digitale. Si segnalano tra questi la serie 'Teatro Digitale' del Teatro dell'Opera di Roma (vedi *I Puritani*, n. 27) e 'Streaming è in scena' del Teatro San Carlo di Napoli (vedi *Il pirata*, n. 25). Anche le risorse digitali dei teatri, alcune delle quali erano già state segnalate nello scorso numero del «Bollettino», messe a disposizione nei siti web e sui canali YouTube, sono state ulteriormente implementate, grazie alle WebTV di alcuni teatri (vedi *Il pirata* n. 26) e a vario materiale disponibile, registrazioni di spettacoli e guide all'ascolto.

L'anniversario dei 220 anni dalla nascita di Bellini è stato occasione di celebrazioni telematiche. Su Rai5, a settembre, è stata proposta in diretta *Norma* dal Teatro Massimo Bellini di Catania mentre nelle domeniche di novembre, mese di nascita del compositore, sulla medesima emittente sono andate in onda alcune opere del compositore, a partire da *Norma*, il 7 novembre, nell'allestimento firmato per La Fenice di Venezia da Kara Walker, diretto da D'Espinosa e con la regia TV di Francesca Nesler, seguita da *La sonnambula* il 14 novembre (dal Teatro dell'Opera di Roma, regia teatrale di Giorgio Barberio Corsetti, regia televisiva di Carlo Gallucci, direzione di Speranza Scappucci), *La Straniera* il 21 (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, regia di Matteo Zoni, regia televisiva di Barbara Napolitano, direzione di Fabio Luisi), e *I Puritani* il 28 (Teatro dell'Opera di Firenze, regia teatrale di Fabio Ceresa, regia televisiva di Annalisa Buttò, direzione di Matteo Beltrami). Per ciascuna opera, su internet è fiorito un divulgare di anteprime, presentazioni, guide all'ascolto, recensioni. Sempre a novembre, nell'ambito della stessa iniziativa, su Rai2 è andata in onda in seconda serata una docu-fiction su Catania e Bellini ancora disponibile su RaiPlay (<https://www.raiplay.it/video/2021/11/Italia-allOpera---Catania-e-il-Teatro-Massimo-Vincenzo-Bellini-fdb5f8cc-5ef5-4538-a1d8-4d1c4e0d3e59.html>).

Particolarmente ricco l'allestimento di *Bianca e Fernando* (nn. 41, 44 e ii) al Teatro Carlo Felice di Genova nel mese di novembre 2021, accompagnato da una mostra documentaria, dall'uscita di una brochure a cura di Claudio Orazi e Francesco Zimei, dalla pubblicazione del volume inaugurale della serie "Civiltà musicale genovese" per la LIM, e dall'organizzazione di un incontro di studio moderato da Zimei, tutte iniziative su Genova, il suo Teatro e l'opera belliniana con la quale il Carlo Felice è stato inaugurato nell'aprile 1828.

Infine, si segnala il progetto "Bellini@Verdi 1801-2021", organizzato dalla Fondazione Bellini-Centro Studi Belliniani e dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, col sostegno delle Università di Catania e di Ferrara e in collaborazione coi Festival 2021 dedicati ai due musicisti, con l'intento di affrontare il legame di continuità tra i due grandi compositori italiani dell'Ottocento, considerato alla luce del loro percorso formativo, delle rispettive drammaturgie e della loro declinazione storica, delle questioni poste dalla ricezione delle loro opere nell'arco di tempo che va dalla nascita di Bellini ai nostri giorni. Parte del progetto l'organizzazione di due incontri di studi, a Catania nel mese di settembre e a Parma nel mese di otto-

bre, su contesti e sistemi di formazione dei compositori dell'Ottocento; problemi e incidenze delle edizioni critiche sulla fruizione di oggi; interpretazione e trasposizione mediale delle opere di Bellini e Verdi.

N.	Anno	Autore	Titolo	Note (spoglio dei volumi miscellanei; <i>link al full-text liberamente disponibile online</i> )
1.	2019	AMO, ÁLVARO DEL	<i>Imogene</i> , «Ritmo», 91/935, p. 78.	Abstract: A reflection on the character of Imogene in Bellini's <i>Il pirata</i> . Full-text: <a href="https://prensahistorica.mcu.es/arce/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000963766&amp;acceptar=Acceptar">https://prensahistorica.mcu.es/arce/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000963766&amp;acceptar=Acceptar</a>
2.	2019	COOK, CHRISTOPHER	<i>Norma</i> , «BBC Music», February 2019, 27/5, pp. 86-87.	Abstract: The article reviews the opera <i>Norma</i> in two acts by Vincenzo Bellini, featuring musicians including Sondra Radvanovsky, Joyce Di Donato, and Joseph Calleja that was performed in New York City in 2017.
3.	2019	GESSEL, VAN JEROEN	<i>Between music tourism and fandom: The operatic exploits of Ferdinand de Beaufort (1797-1868)</i> , in «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 69/1, pp. 91-108.	Abstract: The diaries and correspondence of Ferdinand de Beaufort (1797-1868) provide a unique insight into the experience of opera goers in the nineteenth century. Initially, De Beaufort mainly kept track of the works he saw during his travels in Germany, France, and England, but in later years he increasingly focused on the qualities of the soloists, especially the female ones. His observations fit the concept of music tourism (the large number of first-class opera soloists performing in London constituted his primary motivation to visit the city on a yearly basis) but also of early fandom. Especially the latter aspect comes to the fore in his impassioned and highly partial reports on the (alleged) rivalry between Giulia Grisi and Jenny Lind. Full-text: <a href="https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/109735808/GesselBeaufort2019.pdf">https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/109735808/GesselBeaufort2019.pdf</a>
4.	2019	POZZI, MARIO	<i>An interpretation of correspondences of Vincenzo Bellini</i> , «Giornale storico della letteratura italiana», 196/654, pp. 199-210.	Abstract: Though Bellini's letters can be interpreted in various ways, the focus here is undoubtedly on their literary value. Contrary to what one may expect, a number of the letters were skilfully composed and boasted ideas, concepts and attitudes which succeeded in winning him the favour and esteem of public authorities, musicians, impresarios, the nobility and the general public. This was his way of gaining success everywhere, yet it demanded a great effort on his part, for he actually detested the aristocracy, and he saw other composers as enemies conspiring against him. Such sentiments emerge in particular in his letters to his close friend Francesco Florimo; here, his words are definitely more sincere, though not completely, as he was constrained by the rules governing their friendship. It was these same rules that forced him to dedicate himself wholeheartedly to his career and to the demands of success, at the expense of a private life and relationships, and for this reason it is not easy to unlock the composer's true feelings. In fact, the closest glimpse can be caught when he is describing his opera rehearsals and his scrupulous attention to the singers' acting, for he wanted them to recite their parts as realistically as possible and thus win over the audience.

5.	2019	SANS ARCÍLAGOS, FABIANA	<i>Un estreno en el Real: Il pirata de Bellini</i> , «Melómano: La revista de música clásica», 24/258, pp. 26-30.	Abstract: Provides a performance history of Bellini's third opera, <i>Il pirata</i> , on the eve of its first performance at the Teatro Real de Madrid.
6.	2019	VAN MOERE, DIDIER	<i>Les Puritains</i> , «Diapason: Le Magazine de la Musique Classique», Septembre 2019, 682, p. 139.	
7.	2020		«Bollettino di studi belliniani», VI, 2020.	Per il contenuto si vedano i nn. 9, 11, 12, 14, 15, 19, 21. Full-text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/2020/03/23/vol-5-2019/">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/2020/03/23/vol-5-2019/</a>
8.	2020	BELOVA, ТАТ'АНА МАРКОВНА, БЕЛОВА, ТАТЬЯНА МАРКОВНА	Raku, Marina Grigor'evna (Раку, Марина Григорьевна), <i>Opernye studii</i> , in «Muzykal'naâ akademiâ: Ežekvartal'nyj naučno-teoretičeskij i kritiko-publicističeskij žurnal», 4, 2020, pp. 220-222.  [recensione di libro]	Full-text: <a href="https://mus.academy/articles/avtoportret-v-intertekste">https://mus.academy/articles/avtoportret-v-intertekste</a>
9.	2020	CAPORALETTI, VINCENZO	«Casta Diva, che inargenti»: <i>l'interpretazione di Maria Callas (1954)</i> , in «Bollettino di studi belliniani», VI, 2020, pp. 5-28. [si veda n. 7]	Full-text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2021/04/03-Caporaletti.pdf">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2021/04/03-Caporaletti.pdf</a>
10.	2020	DE LUCA, MARIA ROSA	<i>Opera, evento e storytelling: costruire la storia attraverso la musica d'arte</i> , «Musica docta. Rivista digitale di pedagogia e didattica della musicale», IX, 2019, pp. 151-171.	Abstract: <i>(IT)</i> L'articolo affronta aspetti riguardanti l'insegnamento-apprendimento della storia della musica nell'attuale sistema educativo scolastico italiano di grado superiore. Nella prima parte si focalizza l'attenzione su oggetti e metodi per la trasposizione del sapere storico-musicale in relazione a un modello di educazione musicale orientato alla comprensione della musica come cultura. Nella seconda parte si propone un esempio di trasposizione didattica incentrato su un brano tratto dal melodramma <i>I Puritani</i> (1835), composto da Vincenzo Bellini su libretto di Carlo Pepoli: si tratta della stretta «Suoni la tromba e intrepido» del duetto Giorgio-Riccardo «Il rival salvar tu dei» (Atto II, scena 4). In prospettiva multidisciplinare, esso è organizzato in due livelli: il primo sulla didattica dell'ascolto, il secondo sul passaggio dalla didattica dell'ascolto alla didattica della storia della musica. <i>(EN)</i> A discussion of teaching and learning the history of music in Italian upper secondary schools today begins with objectives and methods for transmitting music-historical information as it relates to a model of music education oriented to understanding music as culture. An approach based on a passage from the opera <i>I Puritani</i> (1835) by Vincenzo Bellini with a libretto by Carlo Pepoli: the stretta «Suoni la tromba e intrepido» from the duet «Il rival salvar tu dei» (act 2, scene 4) is presented as example. From the interdisciplinary perspective this approach is structured on two didactic levels: how to teach listening, and how to move from there to teaching the history of music.

11.	2020	DELLA SETA, FABRIZIO	<i>Bellini e i classici viennesi: una rivalutazione, con un'appendice chopiniana</i> , «Bollettino di studi belliniani», VI, 2020, pp. 74-95. [si veda n. 7]	Full-text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2021/04/05-Della-Seta.pdf">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2021/04/05-Della-Seta.pdf</a>
12.	2020	FIGARELLA, ANNA	<i>Un ritratto di Bellini: Johann Christian Lobe contro i pregiudizi germanici</i> , «Bollettino di studi belliniani», VI, 2020, pp. 96-119. [si veda n. 7]	Full-text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2021/04/06-Ficarella.pdf">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2021/04/06-Ficarella.pdf</a>
13.	2020	JACOBSON, EDWARD LEE	<i>Reading at the Opera: Music and Literary Culture in Early Nineteenth-Century Italy</i> , Diss., University of California, Berkeley, 2020.	Abstract: This dissertation emerged out of an archival study of Italian opera libretti published between 1800 and 1835. Many of these libretti, in contrast to their eighteenth-century counterparts, contain lengthy historical introductions, extended scenic descriptions, anthropological footnotes, and even bibliographies, all of which suggest that many operas depended on the absorption of a printed text to inflect or supplement the spectacle onstage. This dissertation thus explores how literature – and, specifically, the act of reading – shaped the composition and early reception of works by Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, and their contemporaries. Rather than offering a straightforward comparative study between literary and musical texts, the various chapters track the often elusive ways that literature and music commingle in the consumption of opera by exploring a series of modes through which Italians engaged with their national past. In doing so, the dissertation follows recent, anthropologically inspired studies that have focused on spectatorship, embodiment, and attention. But while these chapters attempt to reconstruct the perceptive filters that educated classes would have brought to the opera, they also reject the historicist fantasy that spectator experience can ever be recovered, arguing instead that great rewards can be found in a sympathetic hearing of music as it appears to us today.
14.	2020	MACCHIONE, DANIELA	<i>Aggiornamento della bibliografia belliniana</i> , «Bollettino di studi belliniani», VI, 2020, pp. 120-128. [si veda n. 7]	Full-text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2021/04/07-Macchione.pdf">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2021/04/07-Macchione.pdf</a>

15.	2020	MANTICA, CANDIDA BILLIE	<i>Gli 'studi giornalieri' di Bellini «sviluppati con effetto» nei Puritani</i> , in «Bollettino di studi belliniani», vi, 2020, pp. 29-73.  [si veda n. 7]	Full-text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2021/04/04-Mantica.pdf">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2021/04/04-Mantica.pdf</a>
16.	2020	MELTZER, KEN	<i>Interview with Yoram Chaiter</i> , «Fanfare: The Magazine for Serious Record Collectors», July-August. 2020, 43/6, pp. 42-44.	Abstract: An interview with Israeli bass and physician Yoram Chaiter, exploring information on his book <i>A Journey Through Italian Song Classics and A World of Song</i> , is presented. Topics discussed include his book that encompasses music from the 17th through the 20th centuries, his views on different styles and periods in the Italian song literature, and his work with Italian opera composer Vincenzo Bellini.
17.	2020	NEWARK, CORMAC; WEBER, WILLIAM	<i>The Oxford Handbook of the Operatic Canon</i> , New York, Oxford University Press, 2020.	Contiene tra l'altro: Carlotta Sorba, <i>Theaters, markets, and canonic implications in the Italian opera system (1820–1880)</i> , pp. 207-226.  Abstract: Analyzes how programming in Italian opera houses gradually shifted from new to established old works in the middle of the 19th century. By tradition, contractual agreements committed an impresario to stage a consistent number of works, either recently composed or new to the city. From the 1820s, both taste and programming became increasingly focused on a small number of authors and composers, seen most significantly in the successes of Rossini, Bellini, and Donizetti. From 1850, theaters produced fewer new works, and programming became increasingly stable and consistent around a small repertory. Crucially, it was the authority wielded by producers and publishers, reinforced by the will of the public, that defined the new canonic repertoire, rather than any leadership from critics.
18.	2020	PETRUCCI, GIANLUCA	<i>La flûte dans l'écriture orchestrale des compositeurs Italiens d'opéra au dix-neuvième siècle</i> , «Tempo flûte: Revue de l'Association d'Histoire de la Flûte Française», 21, 2020, pp. 37-45.	Abstract: Nineteenth century Italian opera composers wrote many chamber works for the burgeoning printed music market. These pieces, created for both the virtuoso and amateur musician, often paraphrased themes from well-known operas. Examples of flute pieces by Rossini, Mercandante, Donizetti, Bellini, and Verdi are included along with a comparison list of shorter passages from other composers.
19.	2020	RUSSO, FRANCESCO PAOLO	Alice Tavilla, <i>Il barone di Dol-sheim' di Felice Romani e Giovanni Pacini. Fortuna e tradizione testuale (1818-1840)</i> , Lucca, LIM, Torino, De Sono, 2017, «Bollettino di studi belliniani», vi, 2020, pp. 135-140.  [recensione di libro; si veda n. 7]	Full-text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2021/04/09-Russo-Tavilla.pdf">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2021/04/09-Russo-Tavilla.pdf</a>

20.	2020	RUSSO, PAOLO	<p><i>Metamorfosi laterali: Migrazioni di drammaturgie e soggetti nell'opera italiana tra Sette e Ottocento</i>, Lucca, Libreria Musicale Italiana (LIM), 2020.</p>	<p>Abstract: (IT) Crocevia del teatro internazionale, nei decenni tra Sette e Ottocento l'opera italiana ridefinisce profondamente la propria drammaturgia: indaga nuove situazioni sceniche, metabolizza soggetti e modelli teatrali più disparati, li restituisce alle principali capitali europee in nuove forme sonore. Il trapianto da un sistema formale a un altro genera metamorfosi che dilagano nei due sensi: mutano i soggetti narrativi e drammatici assimilati mentre definiscono nuove idee di musica scenica e di rappresentazione in musica. Non era stato un percorso lineare perché metteva in discussione convinzioni radicate, modelli mentali inconsapevoli, pratiche sociali vischiose e resilienti. Come spesso accade nelle vicende storiche, l'esito fu l'imprevedibile risultante di energie differenti, la riflessione teorica ed estetica da una parte e la pratica quotidiana della bottega artistica di compositori, cantanti, librettisti dall'altra; talora assommate, talvolta divergenti, comunque con ordini di priorità diverse. Questo volume procede dunque per sondaggi: studia sei casi compresi tra il 1750 e il 1830, ne esamina i contesti storici, le ascendenze testuali, la rete di riferimenti drammaturgici volta a volta distesi. Indaga soprattutto l'assimilazione delle drammaturgie francesi e coreutiche nell'opera italiana, man mano che si permeava di declamazione e di pantomima. I riferimenti intertestuali tra generi drammatici sono studiati soprattutto nella drammaturgia seria di Traetta, Sarti, Tritto, Manfroce, Bellini; come permeino anche l'opera comica è sondato nel caso di due autori particolarmente eclettici e poliedrici: Egidio Duni, nel suo nascente interesse per l'<i>opéra-comique</i>, e Francesco Gnecco che riversa nelle sue opere la sua multiforme attività di compositore, librettista, probabilmente anche attore dilettante.</p>
-----	------	--------------	---	--

				<p>(EN) A crossroads of international theater from the mid-18th into the early 19th century, Italian opera profoundly redefined its own dramaturgy, exploring new dramatic situations, metabolizing highly disparate topics and theatrical models, and returning them to all the great European cities in new musical forms. Transplantation from one formal system to another engenders a two-fold metamorphosis: it changes the narrative and dramatic topics, assimilates and gives rise to new notions of musical drama and representation in music. This was not a linear process because it challenged deep-seated convictions, unconscious mental models, and tenacious and resilient social customs. As is often in historical developments, the outcome was the unpredictable result of different energies, theoretical and aesthetic ideas on the one hand and the practical activity of composers, singers, and librettists on the other; sometimes cumulative, sometimes divergent, always with different priorities. Six examples from the period between 1750 and 1830 are discussed with reference to historical context, textual influences, and the progressively expanding nexus of dramaturgical references. Discussion focusses on the assimilation of French dramaturgy and choreography into Italian opera, and its gradual replacement of declamation and pantomime. Intertextual references between theatrical genres are examined in the <i>opere serie</i> of Traetta, Sarti, Tritto, Manfroce, and Bellini. Two exceptionally eclectic and versatile composers – Egidio Duni with his nascent interest in <i>opéra-comique</i>, and Francesco Gnecco, who poured his multifaceted activity as composer librettist, and probably amateur actor into his operas – exemplify their pervasive influence in comic opera as well.</p>
21.	2020	STAFFIERI, GLORIA	<p>Andrea Malnati, <i>La Gran scena nell'opera italiana (1790-1840)</i>, Pesaro, Fondazione Rossini, 2017, «Bollettino di studi belliniani», VI, 2020, pp. 129-134. [recensione di libro; si veda n. 7]</p>	<p>Full-text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2021/04/08-Staffieri-Malnati.pdf">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2021/04/08-Staffieri-Malnati.pdf</a></p>

22.	2020	TRGOVÁ, ALŽBETA	<i>Interpretácia sopránových postáv v opernej tvorbe vincenza belliniba</i> , «Ad Fontes Artis», 2020, 8, pp. 7-38.	Abstract: Bellini was the quintessential composer of the Italian bel canto era of the early 19th century. In considering which of his operas can be seen to be his greatest successes over the almost two hundred years since his death, <i>Il pirata</i> laid much of the groundwork in 1827, achieving very early recognition in comparison to Donizetti's having written thirty operas before his major 1830 triumph with <i>Anna Bolena</i> . Both <i>I Capuleti e i Montecchi</i> at La Fenice in 1830 and <i>La sonnambula</i> in Milan in 1831 reached new triumphal heights, although initially <i>Norma</i> , given at La Scala in 1831 did not fare as well until later performances elsewhere. «The genuine triumph» of <i>I Puritani</i> in January 1835 in Paris capped a significant career. Certainly, <i>Il pirata</i> , <i>I Capuleti</i> , <i>La sonnambula</i> , <i>Norma</i> , and <i>I Puritani</i> are regularly performed today.
23.	2021		<i>Norma</i> , programma di sala, Teatro Massimo Bellini, Catania, 23 settembre 2021.  [si vedano nn. 33 e 42]	Contiene inoltre: Giuseppe Montemagno, <i>Prima che si alzi il sipario</i> , pp. 11-13; <i>Il soggetto</i> , pp. 16-19; <i>Synopsis</i> , pp. 20-21; <i>Libretto</i> , pp. 23-53; <i>Schema drammatico-musicale</i> , p. 55; <i>Teatro della memoria e memoria del teatro</i> , Davide Livermore dialoga con Caterina Andò, pp. 91-97; Giuseppe Montemagno, <i>Vincenzo Bellini</i> , p. 99; <i>Cronologia di Norma al Teatro Massimo Bellini dal 1890 al 2021</i> , a cura di Marco Impallomeni, pp. 101-147; <i>I protagonisti</i> , pp. 149-161.
24.	2021		<i>Norma</i> , programma di sala, Teatro Comunale "Pavarotti-Freni", Modena, 29 e 31 ottobre 2021.  [si veda n. 45]	Contiene inoltre: Il soggetto, pp. [5]-[7]; Nicola Berloff, Note di regia, p. [14]; Orchestra Filarmonica Italiana, Banda di palcoscenico, Coro del Teatro Municipale di Piacenza, <i>Figurazioni</i> , pp [15]-[16]. Full-text: <a href="https://teatrocomunalemodena.it/wp-content/uploads/2021/09/Norma_per-sito.pdf">https://teatrocomunalemodena.it/wp-content/uploads/2021/09/Norma_per-sito.pdf</a>
25.	2021		<i>Il pirata</i> , programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, 5-28 febbraio 2021.  [esecuzione in forma di concerto, trasmessa in streaming; si vedano nn. 35 e 43]	Contiene inoltre: Claudio Toscani, <i>L'opera in breve</i> , pp. 27-30; Id., <i>Argomento</i> , pp. 31-32; <i>Synopsis</i> , pp. 33-34; <i>Libretto</i> , pp. 35-56; <i>I protagonisti</i> , pp. 57 sgg. Full-text: <a href="https://www.teatrosancarlo.it/it/pdfreader/ZmlsZXMvU3RhZ2lvbmVfMjAyMF8yMS9zcGV0dGFjb2xpX3N0YWdpb25lL0lsX3BpcmF0YS5wZGY=.html">https://www.teatrosancarlo.it/it/pdfreader/ZmlsZXMvU3RhZ2lvbmVfMjAyMF8yMS9zcGV0dGFjb2xpX3N0YWdpb25lL0lsX3BpcmF0YS5wZGY=.html</a>

26.	2021		<p><i>Il pirata</i>, programma di sala, Teatro Massimo di Palermo, 15, 17, 19 e 20 ottobre 2021.</p> <p>[si veda n. 36; trasmessa anche in streaming sulla WebTV del Teatro Massimo, disponibile al link: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=uLiBThLYbHY">https://www.youtube.com/watch?v=uLiBThLYbHY</a>]</p>	<p>Contiene inoltre: <i>Argomento</i>, pp. 17-19; <i>Synopsis</i>, pp. 21-23; <i>Libretto</i>, pp. 39-57; <i>Note di regia</i>, pp. 61-62; <i>Note biografiche</i>, pp. 67-82.</p> <p>La presentazione dell'opera è avvenuta il 13 ottobre a cura di Claudio Toscani.</p>
27.	2021		<p><i>I Puritani</i>, programma di sala, Roma, Teatro dell'Opera, 23 gennaio 2021.</p> <p>[si vedano nn. 32 e 39; esecuzione in forma di concerto, trasmessa in streaming]</p>	<p>Contiene inoltre: <i>Argomento</i>, pp. 29-31; <i>Synopsis</i>, pp. 32-34; <i>Il libretto di Carlo Pepoli</i>, pp. 35-61; <i>Galleria fotografica</i>, pp. 62-88; <i>Cronologia della vita e delle opere di Vincenzo Bellini</i>, pp. 106-113; <i>Gli artisti</i>, pp. 114-118.</p> <p>Full-text:  <a href="https://operaroma-c02.kxcdn.com/wp-content/uploads/2021/01/I-Puritani-stagione-2020-21-Opera-Roma-programma-di-sala-1.pdf">https://operaroma-c02.kxcdn.com/wp-content/uploads/2021/01/I-Puritani-stagione-2020-21-Opera-Roma-programma-di-sala-1.pdf</a></p>
28.	2021		<p><i>La Sonnambule</i>, programma di sala Théâtre des Champs-Élysées, Parigi 15-26 giugno 2021.</p> <p>[cantata in italiano; si veda n. 31]</p>	<p>Contiene inoltre: <i>Équipe de production</i>, p. 5 <i>Argument</i>, p. 6; <i>Synopsis</i>, p. 7; <i>Amina et le monde d'ailleurs</i>, entretien avec Rolando Villazón, pp. 12-15; <i>L'art de la lévitation</i>, entretien avec Riccardo Frizza, pp. 16-21; <i>Biographies</i>, pp. 23-38; Livret (italiano/francese), pp. 39-87.</p>
29.	2021	ARMSTRONG, STEPHEN SAMUEL	<p><i>Operatic Mobilities: Italian Opera as Tourist Exchange, 1770-1830</i>, Diss. University of Rochester, 2021.</p>	<p>Abstract: In this dissertation, I argue that Italian opera and British Romanticism both operated as important sources for each other, and that British tourism played a key role in mediating these mutually enriching movements. I tell this story through close readings of operatic scores, Romantic literature, published travel writing, and unpublished tourist memoirs. I also address a contradiction hidden within current opera scholarship, which embraces the mobilities of performers and texts but assumes fixed audiences. The travels of opera audiences – and the historical implications of those travels – have been almost completely ignored in musicology, just as studies of the Grand Tour neglect opera despite its ubiquity within travel literature. In examining the opera house as a tourist site, I engage theoretical literature on how tourism interrogates and articulates cultures, and furthermore how it creates new mobile societies. I show that tourism played a key role in the development and international spread of Italian operatic culture, and that the musically 'moving' experiences – the aesthetic transport – delivered by opera's virtuoso voices are deeply interconnected with the more material concerns of travel and tourism.</p>

In Chapter 1, “Disciples of the Great Dr. Mus.: Writing the Musical Grand Tour after Charles Burney,” I discuss Charles Burney’s influence and reception in late eighteenth-century musical tourism. Burney’s musical travelogues were not just accounts for armchair reflection and imaginary travel: the following generation of tourists appropriated Burney’s itineraries and opinions for their own journeys, organizing their activities around Burney’s accounts and comparing their experiences with his. In Chapter 2, “Amateurs of the Road: Musical Souvenirs of the Grand Tour, 1775–1795,” I examine the role of music within the British Grand Tour. New archival research in tourist correspondence reveals much about the social classes involved in musical tourism; the use of the Grand Tour for amateur performance, music study, and social networking; and the place of the opera in tourism. In Chapter 3, “The Caliph and the Castrato: The Tourist Encounters of William Beckford and Gaspare Pacchierotti,” I consider the deeper entanglements of tourism and operatic culture, using the transnational encounters of Beckford and Pacchierotti as a case study. I argue that operatic voices did not just move audiences aesthetically: voices transported listeners both literally and virtually, shaping the itineraries of wealthy travelers and projecting them into realms of fantasy. In Chapter 4, “The Tourist Gaze in Rossini’s Operas about Others,” I borrow John Urry’s theory of the ‘tourist gaze’ to show how Rossini’s operas served as tourist attractions at the juncture between the eighteenth-century Grand Tour and nineteenth-century mass tourism. His works *L’Italiana in Algeri* (1813), *Il Turco in Italia* (1814), and *Elisabetta regina d’Inghilterra* (1815) engaged multiple layers of tourist experience: travelers from faraway countries swarmed to see productions in northern Italy, and the operas themselves tell stories about exotic others. In Chapter 5, “Bellini’s *Il pirata* as Virtual Tourism in Late Georgian London,” I situate the 1830 London premiere of Bellini’s *Il pirata* within British passions for Romantic travel, shipwreck, and the oceanic sublime. British audiences treated the opera not as literature, but as something much closer to tourist experience – and in so doing, they activated a range of contemporary anxieties about the traveler’s aesthetic authority against the rising tides of mass tourism and popular taste.

30.	2021	BITRÁN GOREN, YAEL	<i>Público teatral y formación de identidad en la Ciudad de México (1820–1850)</i> , «Sonus litterarum: El sonido de las letras - Las letras del sonido», on-line, 2021.	Abstract: In February 1836, Bellini's opera <i>I Capuleti e i Montecchi</i> premiered at the Teatro Principal in Mexico City, with the participation of soprano Marietta Albini (Maria Napoleona Albini) and contralto Adela (Adele) Cesari. The public debate and the government reactions about the premiere reflect the impact of opera on Mexican society on several levels, including the integration of Mexico into the European operatic world, the fashion for rivalries between divas, and the journalistic impact of opera performances as socio-musical events. The emerging civil society demanded a position from the authorities regarding the divas' rivalry. In 1836, Mexico was still a new republic where the actors came from the old colonial elite and the new Creole elite that aspired not only to political and public power at all levels but also to the symbolic victory of its values and principles. Full-text: <a href="https://sonuslitterarum.mx/publico-teatral-y-formacion-de-identidad-en-la-ciudad-de-mexico-1820-1850/">https://sonuslitterarum.mx/publico-teatral-y-formacion-de-identidad-en-la-ciudad-de-mexico-1820-1850/</a>
31.	2021	CABOURG, JEAN	<i>La sonnambula</i> , in <i>La Sonnambule</i> , programma di sala, Théâtre des Champs-Élysées, Parigi 15-26 giugno 2021, pp. 8-11.  [si veda n. 28]	
32.	2021	D'AMICO, FEDELE	<i>L'ultimo bel canto</i> , in <i>I Puritani</i> , programma di sala, Roma, Teatro dell'Opera, 23 gennaio 2021, pp. 89-97.  [si veda n. 27]	
33.	2021	DE MEO, DOMENICO	<i>Stessi versi, altra musica. Le diverse redazioni del coro «Guerra, guerra!»</i> , in <i>Norma</i> , programma di sala, Teatro Massimo Bellini, Catania, 23 settembre 2021, pp. 63-88.  [si veda n. 23]	Ristampa del saggio già pubblicato in <i>Vincenzo Bellini: verso l'edizione critica</i> , Atti del convegno internazionale (Siena, 1-3 giugno 2000) a cura di Fabrizio Della Seta e Simonetta Ricciardi, Firenze, Olschki, 2004, pp. 245-269.

34.	2021	DOEHLEMANN, MAX	<i>Freiheit ist nicht naturgegeben: Kunst und Meinungsfreiheit in pandemischen Zeiten</i> , «Neue Musikzeitung», 2021, 70/6, pp. 1-5.	Abstract: The article examines how freedom is not given by nature art and freedom of expression in Covid-19 pandemic times. It mentions that several composers including Franz Schubert, Gioachino Rossini, Ludwig van Beethoven, Giuseppe Verdi, Vincenzo Bellini, Giacomo Meyerbeer came into contact with state censorship. It mentions that Oscar Wilde was convicted and imprisoned for his homosexuality.
35.	2021	FABRIS, DINKO	<i>Il ritorno del Pirata nel Regno delle Due Sicilie</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, 5-28 febbraio 2021, pp. 9-20.  [si veda n. 25]	
36.	2021	FODALE, ANGELA	<i>Il pirata: l'esule sulle coste siciliane e a Milano</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Palermo, Teatro Massimo, 15, 17, 19 e 20 ottobre 2021, pp. 27-36.  [si veda n. 26]	
37.	2021	HERNÁNDEZ NIETO, ANTONIO	<i>Norma, entre la acústica y la sororidad</i> , «Sul ponticello: Revista on-line de música y arte sonoro», 79, 2021.  [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> al Teatro Real de Madrid, marzo 2021]	Abstract: (ES) El éxito de público de <i>Norma</i> de Bellini que se puede ver en el Teatro Real combinado con las restricciones sanitarias hace que disfrute de la ópera en dos tiempos. El primero, escuchándola y entendiéndola detrás de una espalda. La segunda, gracias a la desertión de mi vecino al que había oído roncar en el primer acto, apreciando el espectáculo en su conjunto. (EN) The public success of the Teatro Real showing of <i>Norma</i> , by Bellini, in tandem with COVID-19-related health restrictions is discussed. Full-text: <a href="https://sulponticello.com/iii-epoca/norma-entre-la-acustica-y-la-sororidad/">https://sulponticello.com/iii-epoca/norma-entre-la-acustica-y-la-sororidad/</a>
38.	2021	LESSNER, JOANNE SYDNEY	<i>Full Experience: Palm Beach Opera reinvents its season</i> , «Opera News», January 2021, 85/7, pp. 20-21.	
39.	2021	MALUSARDI, ALESSANDRA	<i>I Puritani al Teatro dell'Opera di Roma</i> , in <i>I Puritani</i> , programma di sala, Roma, Teatro dell'Opera, 23 gennaio 2021, pp. 98-105.  [si veda n. 27]	

40.	2021	MELLACE, RAFFAELE	<p><i>Il prezioso «Fondo» Felice Romani</i>, «Il Sole 24 Ore», 21 novembre 2021, 320, p. xv.</p> <p>[recensione di mostra; si veda n. III]</p>	<p>Abstract: La mostra bibliografica «<i>Questa scena ci mancava</i>». <i>Autografi e inediti di Felice Romani, poeta di teatro e giornalista</i>, a cura di Raffaele Mellace e Stefano Verdino (Genova, Biblioteca della Scuola di Scienze Umanistiche, 19 novembre-17 dicembre 2021), si basa su un ricco insieme di manoscritti, lettere e carte recentemente acquisito dallo SBA (Sistema Bibliotecario di Ateneo) e dal DIRAAS (Dipartimento di italianistica, romanistica, antichistica, arti e spettacolo) per dar conto del ricco profilo del librettista, che fu anche poeta e giornalista. In più di mezzo secolo di attività letteraria Felice Romani è autore di poesie e novelle, di saggi di critica letteraria e musicale, librettista principe, collaboratore di gazzette e compilatore editoriale, con un'attitudine alla poligrafia tipica del suo tempo, che vedeva il primo affermarsi di letterati professionisti (giornalisti, redattori, librettisti). E Felice Romani fu davvero uno dei primi 'professionisti della penna', che i tempi nuovi richiedevano. E se il poeta in proprio di fattura classicista non ebbe grande fama, il mirabile paroliere per musica, con i suoi versi nitidi ed eleganti, gli valse un indiscusso primato.</p>
41.	2021	ORAZI, CLAUDIO; ZIMEI, FRANCESCO	<p><i>Genova, 7 aprile 1828. L'apertura del Teatro Carlo Felice con Bianca e Fernando di Vincenzo Bellini</i>, Lucca, LIM, 2021 ("Civiltà musicale genovese" n. 1).</p> <p>[pubblicato in occasione dell'allestimento di <i>Bianca e Fernando</i>, Genova, Teatro Carlo Felice, 19-30 novembre 2021; si vedano nn. 44 e II]</p>	<p>Contiene inoltre: I. <i>L'apertura del Teatro Carlo Felice. Da "Il Teatro Carlo Felice. Annuario dei Teatri di Genova (1844)</i>, pp. 3-24; III. Memorabilia. <i>Schede e immagini della mostra "Genova, 7 aprile 1828"</i>, pp. 37-52;<sup>3</sup> IV. Il libretto. <i>Edizione facsimile del libretto originale</i>, pp. 53-120; <i>Sinossi dell'opera</i>, pp. 121-122.</p>
42.	2021	PARKER, ROGER	<p><i>Rimettere in discussione Norma</i>, trad. italiana di Marco Impallomeni, in <i>Norma</i>, programma di sala, Teatro Massimo Bellini, Catania, 23 settembre 2021, pp. 57-61.</p> <p>[si veda n. 23]</p>	

<sup>3</sup> L'allestimento di *Bianca e Fernando* al Teatro Carlo Felice di Genova è stato accompagnato da una mostra documentaria dedicata a quest'opera e al teatro che con essa ha aperto i battenti, a cura di Francesco Zimei.

43.	2021	RAGNI, SERGIO	<i>I primi interpreti del Pirata tra Napoli e Milano: schede biografiche</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, 5-28 febbraio 2021, pp. 21-26.  [si veda n. 25]	
44.	2021	SEMINARA, GRAZIELLA	<i>Un'opera da riscoprire</i> , in <i>Genova, 7 aprile 1828. L'apertura del Teatro Carlo Felice con Bianca e Fernando di Vincenzo Bellini</i> , a cura di Claudio Orazi e Francesco Zimei, Lucca, LIM, 2021 ("Civiltà musicale genovese" n. 1), pp. 25-36.  [si veda n. 41]	
45.	2021	VERTI, ROBERTO	<i>Norma, isola di specchi e cristalli</i> , in <i>Norma</i> , programma di sala, Teatro Comunale "Pavarotti-Freni", Modena, 29 e 31 ottobre 2021, pp. [8]-[13].  [si veda n. 23]	Ristampa delle note di sala della Stagione 2005-2006.
i	2021		"Bellini@Verdi 1801•2021: •formazione •drammaturgie •filologia", Catania 22-25 settembre, Parma 1-2 ottobre 2021.	Il programma completo: <a href="https://2bdaa759-edc6-4ab1-8c4f-691c-5d20be30.usrfiles.com/ugd/2bdaa7_cc18a14b23f94f1fa0766d78f53acbfff.pdf">https://2bdaa759-edc6-4ab1-8c4f-691c-5d20be30.usrfiles.com/ugd/2bdaa7_cc18a14b23f94f1fa0766d78f53acbfff.pdf</a>
ii	2021		"Intorno a <i>Bianca e Fernando</i> . Incontro di studio aperto al pubblico", Genova, Teatro Carlo Felice, 18 novembre 2021.  [si vedano nn. 41 e 44]	Relatori: Stefano Fernando Verdino, <i>La Genova di Carlo Felice</i> ; Raffaele Mellace, <i>La Genova musicale del Carlo Felice</i> ; Fabrizio Della Seta, <i>Bianca e Fernando e i problemi della famiglia italiana</i> ; Alessandro Roccatagliati, <i>Romani rivede Gilardoni: testi e contesto</i> ; Graziella Seminara, <i>Verso l'edizione critica di Bianca e Fernando</i> , con una nota di Paolo Furlani; Moderatore: Francesco Zimei.

iii	2021		<p>Incontro di studi su Felice Romani, inaugurazione della mostra bibliografica <i>«Questa scena ci mancava». Autografi e inediti di Felice Romani, poeta di teatro e giornalista</i>, a cura di Raffaele Mellace e Stefano Verdino, Genova, Biblioteca della Scuola di Scienze Umanistiche, 19 novembre-17 dicembre 2021.</p> <p>[si veda n. 40]</p>	<p>Interventi di Alessandro Roccatagliati, Raffaele Mellace e Stefano Verdino.</p>
-----	------	--	---	--

ABSTRACT – 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 December 2021, including also writings that were not cited in the previous issues. The list also mentions conference papers but does not include printed music, discography, or videography. The sources of information were digital repositories and databases, as well as printed bibliographies and private communications, which are still crucial in tracking down works of limited visibility.



**VINCENZO BELLINI, *La Straniera*, a cura di Marco Uvietta, Milano, Ricordi, 2019, partitura in due voll. (pp. LXXIV + VIII, 614) e commento critico (pp. 228), («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 4), ISBN 987-88-8192-055-6, ISMN 9790041388762.**

L'édition critique de *La Straniera*, signée par Marco Uvietta, est la sixième, arrivée sur le marché, de l'édition monumentale de l'œuvre de Bellini initiée en 1999 par Ricordi, et la quatrième consacrée à un opéra, après *I Capuleti e i Montecchi* (2003), *La sonnambula* (2009) et *I Puritani* (2013). Elle constitue, à l'heure actuelle, la première édition critique de cette œuvre ainsi que la seule disponible. Son éditeur scientifique, Marco Uvietta, compositeur et musicologue, est *professore associato* à l'Università di Trento. Dans le domaine des compositeurs d'opéra italien, on lui doit l'édition critique de la *Messa da Requiem* de Verdi chez Bärenreiter (2014), ainsi que plusieurs études sur le finale Berio de la *Turandot* de Puccini (2002, 2004, 2006 et 2015).

Pour le présenter en quelques mots, le quatrième opéra de Bellini, *La Straniera*, est connu en deux versions. La première, originale, a été créée à la Scala de Milan en 1829 et a été conçue pour le ténor Domenico Reina dans le rôle d'Arturo. La seconde correspond à la reprise, dans le même théâtre, par Giovanni Battista Rubini, un an plus tard. Les deux ténors n'ayant pas le même type de voix, Bellini réécrivit une bonne partie du rôle d'Arturo, le plus souvent dans des passages de récitatifs, mais aussi de façon plus substantielle dans le duo d'Arturo et de Valdeburgo (N. 8, « Si... sulla salma del fratello »).

La situation des sources aujourd'hui disponibles n'est pas aussi simple. Il n'existe pas une source « Reina » et une source « Rubini », indépendantes l'une de l'autre, mais plusieurs manuscrits qui retracent, par la superposition des strates de composition, la genèse de l'œuvre et l'histoire de ses premières transformations. Parmi ces manuscrits, ceux pour lesquels l'activité du compositeur est avérée ont été utilisés par Uvietta pour réaliser la présente édition critique ; les autres, dont une liste impressionnante est décrite (*Commento critico*, pp. 18-28), témoignent d'un rapide enchevêtrement des traditions. Alors que ces derniers se sont vite révélés périphériques et sans intérêt décisif pour l'établissement du texte de l'édition, on reste frappés de la méticulosité avec laquelle Uvietta les a décrites. Leur histoire et la filiation des témoins, exposée avec prudence car elle est parfois hypothétique, permettent d'expliquer l'apparition, dès 1845, date approximative de la parution de l'édition Lucca (rLU, voir CC, p. 31), d'un état hybride de l'œuvre dans les partitions en circulation.

L'examen des sources primaires de *La Straniera* montre que, retracée chronologiquement et dans ses grandes lignes, la genèse de la composition de l'œuvre s'est déroulée selon les étapes suivantes :

1. Des esquisses préparatoires se trouvent dans le fascicule des « schizzi, abbozzi e pezzi scartati autografi » de *La Straniera* du Museo Civico Belliniano de Catane (désigné dans l'édition sous l'abréviation **I-CATm**, décrit par Uvietta aux pp. 14-16 du volume de *Commento critico*). Elles remonteraient sans doute à avril-mai 1828, période à laquelle Bellini, en attente d'un nouveau contrat, aurait préféré prendre de l'avance pour ne pas se trouver au dépourvu ou gêné par des contraintes de temps (voir « La storia », p. XII, note 21).

2. Le premier état du texte entièrement exécutable se trouve dans le manuscrit autographe, rédigé de début septembre 1828 à janvier 1829, aujourd'hui conservé dans les collections de l'Archivio Storico Ricordi à Milan (abrégé **A**, CC, pp. 11-14). Ce manuscrit contenait à l'origine le bifolio 23 de la cabalette d'Alaïde « Or sei pago, o ciel tremendo... », contenant les mm. 311-332 (N. 11a). Les feuillets, ôtés de **A** après la création, sont aujourd'hui conservés dans la liasse **I-CATm**. La strate (2) de **A**, y compris la cabalette originale de l'Aria finale d'Alaïde, correspond donc à la version « Reina » donnée à la Scala le 14 février 1829. On la retrouve, copiée dans plusieurs manuscrits, dont **I-Nc** et **I-Mc<sup>1</sup>**, deux manuscrits « jumeaux », copiés par les mêmes copistes suivant la même pagination, vraisemblablement peu de temps après la première représentation, antérieurement à toute correction, sauf bien entendu les corrections immédiates *a fresco*. On la trouve également dans la première édition, une réduction pour piano et chant publiée par Ricordi (**rRI**<sup>1829</sup>), gravée entre le 12 et le 25 février 1829, soit contemporaine de la création de l'œuvre (CC, p. 29).

3. Début décembre 1829, avant de partir pour Venise afin d'y superviser la reprise du *Pirata* en janvier, Bellini retoucha pour Rubini la partie d'Arturo. Les modifications de la partie d'Arturo portent sur les NN. 5, 6 et 11, et peut-être aussi sur le N. 8 (CC, p. 16, voir ci-dessous l'étape 5). Elles ont été ajoutées, de la main de l'auteur, à la rédaction première du manuscrit **I-Mc<sup>1</sup>** (*Commento critico*, p. 14). Dans ce même manuscrit se trouve la seconde version de la cabalette d'Alaïde N. 11. Cet état du texte correspond à la version « Rubini », donnée à la Scala le 13 janvier 1830.

4. Pour la reprise de l'opéra à Naples, au San Carlo, le 6 juillet 1830, Bellini utilisa le manuscrit **I-Nc** pour y insérer des corrections de différents types (CC, p. 19). Dans ce manuscrit sont également recopiées les corrections apportées sur **A** après la première à Milan en 1829. Au San Carlo, la partie d'Isoletta fut amputée de la Scena N. 9, correspondant à ses préparatifs de mariage. À partir de la production de Naples, la suppression de la Scena d'Isoletta, ou bien sa substitution par une autre aria de même caractère, fut observée dans de nombreuses reprises de l'œuvre (« La storia », p. xxii).

5. C'est dans le N. 8 (Scena e Duetto Arturo-Valdeburgo) que les corrections de la partie d'Arturo par Bellini sont les plus substantielles, et non limitées à quelques *puntature*. On ne peut établir la date de ces modifications, présentes sur **I-Mc<sup>1</sup>**, avec certitude. Elles furent vraisemblablement prévues pour Milan 1830, mais il se peut que ce duo ait été coupé au cours de cette reprise, à en croire le témoignage de Prividali (« La storia », xxxv, n. 365). Si tel est le cas, le duo, dans sa nouvelle forme, aurait été conçu pour l'une des reprises de l'opéra à Paris, soit en 1832 soit en 1834.

On le voit, pour les philologues, l'intérêt des sources primaires de *La Straniera* réside dans la superposition des couches compositionnelles : aussi bien **A** que **I-Mc<sup>1</sup>** et **I-Nc** contiennent au moins deux strates, la première correspondant à la version originelle de l'œuvre, et la seconde correspondant, pour **I-Mc<sup>1</sup>** à la version « Rubini », pour **I-Nc** à la version de Naples, et enfin, pour **A** aux campagnes successives de corrections apportées par Bellini après la première de l'œuvre, lesquelles ne sont pas toujours datables avec certitude. Une partie substantielle du commentaire critique, publié dans un volume à part, sur le modèle des éditions monumentales de Rossini et de Verdi, est consacrée à la description, pour chaque numéro, des « Rayures, réécritures et couches compositionnelles » (*Cancellature, Rifacimenti, Strati compositivi*). Cette section, précédée d'une description de l'« Élaboration du livret »

(*Elaborazione del libretto*), des « Fragments ôtés » (*Frammenti scartati*), des « Esquisses, ébauches » (*Schizzi, abbozzî*) et suivie de celle des « Interventions d'autres mains » (*Interventi d'altra mano*), forme l'essentiel de la partie « Genèse » qui précède les notes critiques. C'est, ni plus ni moins, dans l'atelier du compositeur que l'on entre, dans cette section passionnante qui constitue le saint des saints de l'édition. On y suit, pas à pas, les hésitations et repentirs du musicien ; l'acte de création, dans toute sa complexité et dans les moindres détails, se déploie peu à peu devant les yeux. C'est, avant tout, un guide de lecture précieux pour se repérer dans l'autographe qui, il faut le reconnaître, est un champ de bataille assez déroutant à prime abord. C'est une mine d'informations pour musicologues, compositeurs et critiques musicaux. On y prend bien conscience, de la façon la plus concrète possible, qui plus est, que la mélodie bellinienne n'est pas le fruit immédiat d'un quelconque génie, ou d'une inspiration immédiate, mais bien le résultat d'un travail de détail, de finition, de polissage. Sans surprise, la description du parcours génétique porte uniquement sur **A** dans les NN. 1-4, 7-10 ; elle inclut en revanche le manuscrit **I-Mc<sup>1</sup>** dans les numéros retouchés pour la version de 1830, essentiellement la partie d'Arturo (« Ar 1830 »), à savoir les NN. 5, 6, 8a (voir ci-dessous) et 11.

En quoi les versions 1829 et 1830 divergent-elles ? Pour l'essentiel, il s'agit de *puntature* vers l'aigu, destinées à éviter le registre médian, propre à Reina, et favoriser le registre aigu dans lequel Rubini était plus à son aise. Ces *puntature* sont décrites dans le tableau ci-dessous (où la colonne de gauche indique les mesures en question) :

### **N. 3 Scena, Romanza e Duetto**

- 32-33      come un magico cerchio  
 126        forse il cielo  
 180-181   mio destino è questo affetto

### **N. 5 Recitativo e Terzetto**

- 19-26      Oh! Valdeburgo! a me tu porgi aïta ... la beltà ne ammiro, il dolce favellar... ma non l'amo  
 36-38      odila pria di condannarla. Vuoi tu del cieco volgo prestar fede all'accuse?  
 51-59      E tu vedi, o crudel, vedi Alaïde. Sì: questa grazia imploro, Valdeburgo, da te... Vedila, e poi, se  
               consigliar mi puoi, che per sempre io la fugga... io tel prometto... la fuggirò  
 85         Tel credo.  
 114-115   squarciato è il vel(o).

### **N. 6 Finale primo**

- 86-101    Un dubbio atroce mi riman e il cor mi preme... Si discacci... Ah!... la sua voce non s'acqueta,  
               e ognor più freme.  
 117-119   d'un tradito e morto amor.  
 123        (sogni son) del mio timor.  
 127        (mi la-)sciate.  
 138        dove?  
 178        Oh! furor!  
 229        Perfida!  
 259        all'infedel dai tu  
 267        all'infedel dai tu

- 295-299 Vendetta. Mal t'ingigi: ti difendi. Estremo è (desso)  
 310 (se pur) senso è in te d'onor.  
 329-333 (e-)sangue. Il tuo tesoro, Leopoldo, ucciso io l'ho.  
 336-337 Fratello! fratello!

#### N. 11 Recitativo, Quartetto e Aria finale

- 67-83 Qual uom demente... non conosco me stesso... Ah! quel ch'io soffro immaginar non può pensier umano. Ma... son teco... Ecco la mano. Stringila, stringila omai... t'affretta pria che tolta ti venga! Cielo!

Il s'agit donc d'une vingtaine de passages, tous écrits en *stile recitativo*, la plupart de brève étendue, limités à quelques mesures voire à un fragment de mesure seulement, comme la série de *puntature* du N. 6, de 123 à 267. Ces adaptations de tessiture dans le registre aigu procèdent par le passage à un degré supérieur de l'accord, voire, le plus souvent, par une octavation pure et simple. Toutefois, même si le registre aigu convenait de toute façon mieux à la voix de Rubini, ces *puntature* s'accordent à souligner le caractère exclamatoire des passages en question. Les paroles qui sont affectées peuvent être considérées en effet comme des mots-clef du rôle d'Arturo. Il est à noter quatre exceptions notables dans ces *puntature*, indiquées en italique dans la liste ci-dessus : dans le N. 3, deux interpolations apparaissent à 126 et 180 (« forse il cielo » et « mio destino è questo affetto »), et une désinence est fleurie, à 181, par *subsumptio*, un procédé de diminution ancien mais encore rencontré chez Rossini. Il semble que, pour ce premier numéro où apparaît Arturo, Bellini se soit orienté dans une direction de réécriture du rôle qu'il n'a pas maintenue dans les autres numéros. Enfin, à 310 dans le N. 11 (« se pur senso è in te d'onor. »), la *puntatura* procède d'une substitution inférieure, et non supérieure.

La réécriture du duo N. 8, entre Arturo et Valdeburgo, on l'a vu, aurait été réalisée pour la reprise de Milan en 1830, à moins que ce duo n'ait été coupé, comme semble l'indiquer Prividali, auquel cas la nouvelle version aurait été proposée seulement à Paris, en 1832 ou 1834. Sur cette question, le lecteur pourra se reporter aussi aux travaux de Philip Gossett.<sup>1</sup> Contrairement aux *puntature* précédentes, l'intervention sur ce numéro est également structurelle : elle incorpore une mesure supplémentaire, 16, juste avant le début du récitatif « A tempo io giungo... » et en quatre passages (92-107, 146-161, 185-200, 239-249) la pièce est transposée vers l'aigu. Ceci explique que le compositeur n'ait pu procéder à la réécriture directement sur les feuillets déjà rédigés de **I-Mc**<sup>1</sup>, mais qu'il ait fallu que le copiste prépare le numéro à neuf, de façon à permettre au compositeur de rédiger entièrement l'orchestration dans les passages transposés, sans retouche notable de celle-ci (CC, p. 215).

La version remaniée de la cabalette de l'Aria finale d'Alaïde, « Or sei pago, o ciel tremendo », appartient également à la version de 1830. Elle se distingue de la version 1829 essentiellement par l'orchestration : quatre cors ont été ajoutés (à partir de 311), le rythme anapestique en début de mesure est limité aux Violons 2 et Altos, tandis que les Violons 1 suivent désormais la voix (311 également), un Hautbois est ajouté (« Morte chiedo, morte attendo », à partir de 319) et les Bassons sont en revanche supprimés à partir de « tomba » (325).

<sup>1</sup> Voir PHILIP GOSSETT, *Divas and Scholars. Performing Italia Opera*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, pp. 358-363.

Comment ces différents numéros des deux versions sont-ils édités ? Uvietta a pris le parti d'éditer, comme texte de référence, la version 1829, indiquant le rôle d'Arturo tel qu'il fut écrit pour Reina, prenant ainsi pour source principale **A** dans sa première rédaction. Dans la mesure où les *puntature*, listées ci-dessus, le permettent, puisqu'elles sont à la fois limitées en extension et qu'elles n'affectent que très peu les autres parties, la « version 1830 » a été indiquée, dans les NN. 3, 5, 6 et 11, sur une portée placée au-dessus de la portée d'Arturo, avec la mention abrégée « Mi 1830 ». Il est, en toute rigueur, inexact de dire que seule l'orchestration du N. 8 a été changée en lien avec les *puntature* d'Arturo. En trois passages du N. 5 (Recitativo e Terzetto), l'accord des Cordes servant de ponctuation à la phrase d'Arturo a été redéployé par le compositeur. Dans ces cas (23, 37, 54), des portées ont également été ajoutées au-dessus de chacune des parties de cordes. Ce dispositif est malheureusement peu lisible. Peut-être aurait-il été plus astucieux, sous réserve que cela s'accorde avec les normes éditoriales de la série, de regrouper l'intégralité de la partie d'Arturo et de l'accompagnement des cordes, et placer le tout au-dessus de la version première de 1829.

La version 1830 du N. 8 est publiée en appendice, et rebaptisée N. 8a. C'est en revanche la version remaniée de l'Aria d'Alaïde (1830) qui est publiée dans le texte principal, tandis que la version originale (1829) est publiée en appendice, limitée aux seules mesures, 311-332, qui ont été réorchestrées, et sous l'appellation N. 11a. Ce choix de publier la version 1829 en appendice, plutôt que l'inverse, peut surprendre. Uvietta le soutient en faisant observer qu'il « ne subiste pas de doutes sur le fait que Bellini ait écarté la première version de la cabalette de façon définitive ; on en déconseille en conséquence l'exécution. Cependant, dans la mesure où cette cabalette a été exécuté lors de la première représentation et qu'elle a donné naissance à une branche importante de la tradition textuelle [...] son exécution n'est en principe pas inadmissible. » (CC, p. 221).

Un troisième appendice complète l'édition, et propose des « Premières rédactions et fragments écartés » (*prime stesure e frammenti scartati*) : cinq mesures retranchées du N. 5, réinsérées dans leur contexte (287-295), deux et enfin six du N. 6 (175-177, 311-315). Ces mesures proviennent de **A**, et leur élimination appartient à la genèse de l'œuvre.

Il sautera aux yeux du lecteur, qui connaît *La Straniera* par les éditions en cours jusqu'à aujourd'hui, plusieurs changements, petits et grands. Je n'en citerai qu'un, à titre d'exemple. Il s'agit d'un enchaînement cadentiel, à l'orchestre, dans la préambule précédant l'entrée en scène d'Arturo (N. 3, [Scena,] Romanza [di Alaïde e Duetto Alaïde-Arturo], mm. 6-7). Ce passage est connu avec le mouvement *do fa sol do | fa* des Flûtes et Violons 1 (à l'octave inférieure), un mouvement qui semble naturel, en partie à cause de l'unité mélodique de la quarte ascendante, répétée deux fois, et en partie à cause de la logique harmonique (une progression cadentielle) :

**crescendo e stringendo il tempo**

Or, comme l'observe Uvietta (CC, p. 86), les intentions de Bellini étaient claires et sans équivoque, et c'est un *fa* qui figure sur le troisième temps de la mesure 7, aussi bien dans **A** que dans les premiers manuscrits copiés (**I-Mc**<sup>1</sup>, **I-Nc**, ainsi que le piano-chant **rRI**<sup>1829</sup>) et non un *sol*. L'accord qui précède la septième de dominante est un renversement de septième d'espèce placé sur le degré II non résolue, un procédé tout autre que banal :

**crescendo e stringendo il tempo**

**ff seche**

Es. 2.

La version « corrigée » apparaît chez **rLU**, approximativement en 1845. Elle propose en lieu et place une septième placée sur VII, soit une neuvième de dominante sans fondamentale, beaucoup plus prévisible et « lisse » à l'oreille. Ce détail, si tant est que c'en soit vraiment un, montre à quel point l'harmonie des maîtres italiens est plus subtile qu'on pourrait ne le penser, sous réserve, bien sûr, qu'on ne l'aplatisse pas, comme cela a été le cas dans **rLU**.

La matière introductive, qui préface le premier volume, comprend l'édition du livret de la première édition (Milano : Fontana, désigné comme **MI**<sup>1829</sup>). Les pages initiales et finales sont transcrites de façon diplomatique (pp. LIX-LX) tandis que le texte à proprement parler de l'opéra est présenté de façon modernisée, dans l'orthographe comme la mise en page. Il est à noter que l'orthographe archaïsante « Alaïde », utilisée de façon cohérente par Romani et Bellini, est néanmoins conservée, lointain vestige du personnage d'Alaïs de Prévost d'Arlincourt (1825). La partie centrale de l'introduction, baptisée « La storia », offre, comme c'est l'usage, un essai complet sur l'histoire de l'œuvre, des premières étapes de la genèse jusqu'à la fortune posthume de l'opéra, en particulier son retour sur scène pendant la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Cet essai, écrit avec grande clarté, renvoie à plusieurs études récentes sur *La Straniera* : deux, publiées par l'éditeur lui-même, une de Fabrizio Della Seta et l'essai, déjà ancien, de Philip Gossett, en préface à la réédition en facsimile du manuscrit **I-Mc**<sup>1,2</sup>.

D'un très grand intérêt s'avère la section relative à la réception de l'œuvre, en 1829, et aux débats théoriques qu'elle suscita. Pour certains, Bellini se distinguait de Rossini en ne sacrifiant pas à la prééminence de la musique sur le drame, et en ne s'éloignant pas du livret.

<sup>2</sup> Voir MARCO UVIETTA, *Riflessioni sulla 'sostenibilità musicale' della seconda versione della 'Straniera' di Bellini*, «Bollettino di studi belliniani», II, 2016, pp. 4-19 ; ID., 'La Straniera': un saggio di "avanguardia post-rossiniana", in *La Straniera di Vincenzo Bellini*, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2017, pp. 11-17 ; FABRIZIO DELLA SETA, *From Romance to Drama and Opera: 'L'étrangère' and 'La Straniera'*, «Acta Musicologica», LXXXVIII, 2011, pp. 261-280 ; PHILIP GOSSETT, *Introduction*, in *La Straniera [...] A facsimile edition of a contemporary manuscript with Bellini's autograph annotations*, ed. by Philip Gossett, New York, London, Garland, 1982, 6 pages non numérotées.

Cette poétique fut qualifiée de recherche du *vero drammatico* : on louait, dans cette « nouvelle » dramaturgie musicale de Bellini, sa capacité à « toujours servir dans le chant la vérité de l'émotion, indépendamment de toute coupe préétablie » (« La farfalla », 17 février 1829, citée dans « La storia », p. xx : « serbar sempre nel canto la verità di affetto, indipendentemente da ogni modulo prestabilito »). Certes, les critiques, ayant bien étudié leur Plutarque pendant leur formation universitaire, affectionnaient particulièrement l'exercice des parallèles, et le jeune Bellini ne pouvait qu'être comparé à l'illustre prédécesseur Rossini, toujours en activité. Mais cette insistance sur le « vrai dramatique » n'est pas non plus fortuite. On y trouve l'écho d'un autre parallèle, celui soutenu en France par Berton depuis 1826 : Rossini y serait le chef de file de l'école de la « musique mécanique », alors que seuls les véritables génies, de Pergolèse à Mozart, savaient composer de la « musique philosophique ». La différence entre les deux tenait, pour l'auteur, au statut accordé aux facultés mentales de l'être humain : « En réduisant l'art musical au seul emploi de ses moyens physiques, et le privant de ceux que lui donne la puissance de sa partie morale et rationnelle, on l'exile du domaine des beaux-arts, et qu'alors on nous autorise à donner à la musique composée dans ce système l'épithète de *musique mécanique*. »<sup>3</sup> Par opposition aux « effets », si évidents dans les compositions de Rossini, et certes si liés à son succès colossal à l'époque, le « vrai dramatique » de Bellini semble renouer avec ce concept du « naturel » de l'école napolitaine, sur lequel les musicographes du début du XIX<sup>e</sup> siècle faisaient couler tant d'encre.

Que le « naturel » de l'école napolitaine soit une réalité ou une construction musicographique est une question aujourd'hui débattue. Que la musique de Bellini soit plus vraie dramatiquement que celle de Rossini en est une autre, tout aussi discutable, et l'on trouvera facilement des arguments de part et d'autre. Toujours est-il que, de façon clairement stratégique ou polémique, *La Straniera* fut vite érigée en parangon d'une nouvelle école de musique dramatique, au prix de quelques simplifications dans la comparaison entre Bellini et Rossini : ce qu'on devait appeler quelques années plus tard la *solita forma* existe bien dans *La Straniera*, et les cabalettes répondent aux *cantabili*, même si l'enrichissement considérable des *tempi di mezzo* rend cette succession moins prévisible, et par conséquent plus appréciable pour l'auditeur. De même, si le chant est majoritairement syllabique, ou semi-syllabique, l'organisation de la ligne mélodique reprend le système rossinien : les cadences et désinences ornées ne sont pas majoritaires, mais elles sont encore là en bonne place, comme l'illustre, entre autres, l'exemple donné ci-dessus dans la version 1830.

Le lecteur sera peut-être surpris d'apprendre que le succès énorme de *La Straniera* dépassa même, un temps, celui de *Norma*, et que des musiciens comme Hector Berlioz préféraient la première à la seconde (« La storia », p. xxxvii). Il ne reste donc qu'à souhaiter que, grâce à cette magnifique nouvelle édition, les directeurs de théâtre aient au moins envie de redonner à cette œuvre la place qu'elle mérite sur leurs scènes.

DAMIEN COLAS GALLET

<sup>3</sup> HENRI-MONTAN BERTON, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, Paris, Eymery, 1826, pp. 40-41.



***A Tribute to Gilbert Duprez*, John Osborn, tenore, Kaunas State Chorus, Kaunas City Symphony Orchestra, direttore d'orchestra Constantine Orbelian, 1 CD Delos DE3532, 2017. • *Il bravo. Belcanto Arias for Antonio Tamburini*, Vittorio Prato, baritono, Camerata Bach Choir, Virtuosi Brunenses, direttore d'orchestra José Miguel Pérez-Sierra, 1 CD Illiria, 2019.**

Il genere del recital operistico si è da sempre contraddistinto come uno tra i prodotti di punta dell'industria discografica: incentrato sul cantante protagonista, offre la possibilità di fissare su un (più o meno) duraturo supporto i 'cavalli di battaglia' di ogni artista. Una panoramica sui recital discografici realizzati dalla seconda metà del secolo XX sino a oggi mette in luce come essi possano essere idealmente suddivisi in due distinte tipologie, ossia quelli con impaginato 'a *pot-pourri*' e quelli a programma tematico. Questa distinzione risulta lampante a chiunque osservi la discografia di uno tra i più noti e celebrati cantanti d'opera del nostro tempo, Juan Diego Flórez: recital discografici 'a *pot-pourri*' (come *Great Tenor Arias* e *Bel canto Spectacular*)<sup>1</sup> si alternano infatti a progetti monografici dedicati a un solo compositore (*Rossini Arias* e *Mozart*),<sup>2</sup> a un particolare repertorio (*Santo. Sacred songs*)<sup>3</sup> o alle pagine che resero celebre un cantante del passato (*Arias for Rubini*).<sup>4</sup>

Le due registrazioni oggetto di questa recensione appartengono proprio a quest'ultima categoria; raccolgono infatti pagine indissolubilmente legate a Gilbert-Louis Duprez (1806-1896) e ad Antonio Tamburini (1800-1876), figure emblematiche nella storia del canto operistico italo-francese della prima metà del secolo XIX. Il compito di rinverdire i fasti di queste due mitiche voci è qui affidato a John Osborn e Vittorio Prato, accompagnati rispettivamente da Kaunas City Symphony Orchestra con Kaunas State Chorus (Constantine Orbelian, direttore) e dai Virtuosi Brunensis con Camerata Bach Choir (José Miguel Pérez-Sierra, direttore). Intitolato *A Tribute to Gilbert Duprez*, il recital di Osborn è il frutto di un progetto destinato a concretizzarsi (ed esaurirsi) nella sola sala di registrazione, mentre *Il bravo. Belcanto Arias for Antonio Tamburini* di Prato fissa su disco un concerto tenuto dall'artista nel 2017 a Bad Wildbad nell'ambito del XXIX Rossini in Wildbad Festival.

<sup>1</sup> *Great Tenor Arias*, Juan Diego Flórez, tenore, Orchestra Sinfonica e Coro di Milano «Giuseppe Verdi», Carlo Rizzi, direttore, CD Decca 00028947561873, 2004; *Bel canto Spectacular*, Juan Diego Flórez, tenore, et alii, Orquestra de la Comunitat Valenciana, Daniel Oren, direttore, CD Decca 00028947803157, 2008.

<sup>2</sup> *Rossini Arias*, Juan Diego Flórez, tenore, Orchestra Sinfonica e Coro di Milano «Giuseppe Verdi», Riccardo Chailly, direttore, CD Decca 00028947002420, 2001; *Mozart*, Juan Diego Flórez, tenore, Orchestra La Scintilla, Riccardo Minasi, direttore, CD Sony classical 88985490862, 2017.

<sup>3</sup> *Santo. Sacred songs*, Juan Diego Flórez, tenore, Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna, Michele Mariotti, direttore, CD Decca 00028947822547, 2010.

<sup>4</sup> *Arias for Rubini*, Juan Diego Flórez, tenore, Orchestra e Coro dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roberto Abbado, direttore, CD Decca 00028947590798, 2007.

Prima di addentrarsi in una più dettagliata analisi delle due registrazioni, non sarà inutile una breve premessa dettata proprio dal particolare impaginato dei due progetti discografici, entrambi dedicati a cantanti ottocenteschi. Come ha ricordato Marco Beghelli in più di un'occasione, «la storia della vocalità operistica è difficile da indagare, vuoi per l'impalpabilità della materia, vuoi per la mancanza di fonti probanti, almeno fino all'avvento della registrazione sonora»;<sup>5</sup> «parlare di cantanti vissuti prima dell'avvento della registrazione sonora equivale a dissertare sull'estetica di un pittore di cui non ci sia pervenuta neppure una tela».<sup>6</sup> Le poche notizie oggi disponibili sulle voci ottocentesche sono 'gravate' della mediazione narrativa di chi (cantanti, compositori, recensori o semplici commentatori occasionali) ebbe il desiderio di raccontarle ai propri lettori. Sebbene indirette, informazioni apparentemente più oggettive sulla vocalità dei divi ottocenteschi possono anche essere desunte dall'analisi delle parti create *ad hoc* per ognuno di loro. Tuttavia, lo studio delle carriere di molti cantanti della prima metà del secolo XIX ha evidenziato come i loro maggiori successi (e di conseguenza la loro fama) furono spesso raccolti in parti non create appositamente per loro.<sup>7</sup> Oggi, a distanza di quasi due secoli, delle voci dell'epoca pre-discografica si conserva perciò soltanto una pallida e sbiadita sinopia, che recital operistici come quelli che qui si recensiscono non possono per loro natura aiutare a rendere più nitida e definita. L'ascolto di questi due dischi non può infatti contribuire ad aggiungere nuove informazioni sulla natura vocale di Duprez e Tamburini, né può essere occasione per un improbabile (e forse impossibile) confronto tra le voci e le interpretazioni di Osborn e Prato e quelle dei due colleghi del passato. Questi due recital, così come tanti altri progetti simili, offrono dunque l'opportunità di ascoltare in quale modo e con quali esiti due interpreti della nostra epoca diano nuova vita esecutiva ad alcune tra le pagine che fecero la fortuna di cantanti di un passato assai lontano. Pagine spesso uscite dal repertorio e oggi raramente eseguite che proprio grazie a siffatti progetti monografici possono essere recuperate e proposte di nuovo a un pubblico che per orizzonte d'attesa e ambito di esperienza<sup>8</sup> si differenzia profondamente da quello ottocentesco, che per primo ne determinò l'originaria fortuna.

Osserviamo ora più da vicino i due dischi partendo da *A Tribute to Gilbert Duprez*. Il programma proposto allinea nove brani composti tra il 1829 e il 1847, alcuni dei quali ideati appositamente per la voce di Duprez. Nello specifico si ascoltano: da *Jérusalem* (1847)

---

<sup>5</sup> MARCO BEGHELLI, *Il "do di petto". Dissacrazione di un mito*, «Il Saggiatore musicale», III/1, 1996, pp. 105-149: 105.

<sup>6</sup> ID., *La Callas*, in *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 37-52: 44.

<sup>7</sup> Cfr. *ibid.* Beghelli afferma ciò prendendo ad esempio la carriera di Maria Malibran, ma l'assunto può essere valido anche per molti altri cantanti della prima metà del secolo XIX.

<sup>8</sup> L'ovvio riferimento è ai concetti di *Erwartungshorizont* ed *Erfahrungsraum* mutuati dalla teoria della ricezione di HANS ROBERT JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, Konstanzer Universitätsreden, 1967; trad. it. *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1969. Essi furono impiegati come categorie d'indagine per l'opera italiana già in LORENZO BIANCONI, *Perché la storia dell'opera italiana?*, «Musica/Realtà», XVII, agosto 1985, pp. 29-48: 40-45.



di Giuseppe Verdi il Récitatif et Air Gaston «L'émir auprès de lui m'appelle - Je veux encore entendre» e l'Andante mosso «L'infamie! - O mes amis, mes frères d'armes» nel Finale III; di Gaetano Donizetti il Récitatif et Romance Fernand «La maîtresse du roi ? - Ange si pur, que dans un songe» dalla *Favorite* (1840), la stretta «Oui, j'irai dans leurs temples» dall'Air Polyeucte nell'atto terzo dei *Martyrs* (1840), le prime due sezioni «Tombes de mes aïeux - Bientôt l'herbe des champs croîtra» dall'ultimo numero musicale di *Lucie de Lammermoor* (versione parigina del 1839) e l'assolo «Seul sur la terre» da *Dom Sébastien* (1843); di Hector Berlioz la Romance «Une heure encor et

ma belle maîtresse - La gloire était ma seule idole» e il Récit et Air «Seul pour lutter, seul avec mon courage - Sur les monts les plus sauvages» composti per il debutto parigino del suo *Benvenuto Cellini* (1838); di Gioachino Rossini l'intero Récitatif et Air Arnold dall'atto IV di *Guillaume Tell* (1829).

Come informa fuggacemente il breve saggio di Lindsay Koob pubblicato nel *booklet* del CD, questo progetto discografico è dedicato a un preciso momento della carriera di Duprez, ossia il periodo francese compreso tra il 1837 e il 1847; a seguito dell'esperienza maturata in terra italiana negli anni immediatamente precedenti, fu infatti in questo torno di poco più di dieci anni che il mito della straordinaria voce di Duprez prese forma e si consolidò nella Parigi dell'epoca. Il resto del saggio introduttivo al CD si dimostra del tutto insufficiente sia alla lettura del semplice appassionato d'opera, sia a quella dell'addetto ai lavori. Poco utili appaiono infatti i brevi riassunti della trame delle opere da cui sono tratti i brani registrati giacché esse non appartengono certo al novero delle rarità, mentre disomogenee (e in qualche caso del tutto assenti) sono le notizie sul ruolo che queste opere ebbero nella carriera di Duprez. Nulla infatti si legge ad esempio sul primo incontro tra il tenore francese e il rossiniano *Giulio Tell* (cantato in lingua italiana), avvenuto a Lucca in occasione del debutto italiano dell'opera (1831), né alcuna parola è dedicata alla scelta di registrare in lingua francese la parte iniziale dell'aria di Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, opera che Duprez tenne a battesimo nel 1835 a Napoli in lingua italiana e che per alcuni anni continuò a cantare nella lingua originaria anche a Parigi. La versione in lingua francese che qui si ascolta fu infatti preparata da Donizetti nel 1839 per il Théâtre de la Renaissance di Parigi e vide Achille Ricciardi vestire per la prima volta i panni di Edgard. Duprez si accostò alla traduzione francese di *Lucia* soltanto nel 1841, in occasione di una serata di gala in suo onore durante la quale eseguì proprio l'ultima scena dell'opera (e solo nel 1846, sempre all'Opéra, eseguì

per intero tutta l'opera in lingua francese).<sup>9</sup> Non manca invece un breve paragrafo dedicato alla tecnica di emissione vocale che avrebbe permesso a Duprez di distinguersi tra i colleghi francesi e che dopo di lui avrebbe fatto scuola. Prendendo le mosse dall'assunto di una certa storiografia vittima di un probabile equivoco terminologico,<sup>10</sup> nel *booklet* si legge che Duprez fu il primo cantante a eseguire le note acute non più in falsetto, ma con voce di petto. Questa teoria è stata messa in discussione ed efficacemente confutata più di vent'anni orsono nei preziosi studi di Marco Beghelli che l'estensore del *booklet* mostra di non conoscere.<sup>11</sup>

A fronte di queste debolezze, quanto si ascolta nel CD è invece del massimo interesse. La prova offerta da John Osborn in questa silloge di brani è ottima sia dal punto di vista meramente vocale, sia da quello interpretativo. Un tale livello qualitativo è certo da ascrivere alla consuetudine in sede teatrale con alcune delle pagine qui registrate; John Osborn può infatti essere considerato a tutt'oggi un cantante di riferimento per le parti di Benvenuto Cellini, Fernand nella *Favorite* e Arnold in *Guillaume Tell*, più volte interpretate sul palcoscenico. All'ascolto colpisce l'apparente facilità con cui il tenore americano esegue i passaggi più ostici di ogni brano senza mai perdere di vista l'obiettivo di un'emissione omogenea in tutti i registri (dal grave sino agli estremi acuti, su tutti il timbratissimo e sicuro *mi*<sub>4</sub> emesso al termine della stretta dei *Martyrs*), realizzando così i precetti raccomandati nei trattati di canto ottocenteschi.<sup>12</sup> Quest'omogeneità è raggiunta grazie a un'emissione sempre morbida, anche nei passaggi in tessitura acuta, come ben si può ascoltare nelle due pagine tratte da *Benvenuto Cellini*. Significativo è inoltre il risultato ottenuto da Osborn nei due brani tratti da *Jérusalem*, sottratti a quel canto stentoreo di matrice tardoottocentesca, poco incline alle sfumature dinamiche<sup>13</sup> e restituiti alla loro discendenza prim'ottocentesca in virtù di un canto mai forzato e di un'encomiabile attenzione alle richieste espressive introdotte dal compositore in partitura. Funzionali al buon esito della registrazione la direzione di Constantine Orbelian e le prove di orchestra e coro (quest'ultimo impegnato soltanto nell'ampia scena da *Guillaume Tell*).

---

<sup>9</sup> Sulle esecuzioni parigine di *Lucia di Lammermoor* cfr. REBECCA HARRIS-WARRICK, *Lucia goes to Paris. A tale of three theaters*, in *Music, theater and cultural transfer. Paris, 1830-1914*, ed. by Annegret Fauser, Mark Everist, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, pp. 195-227.

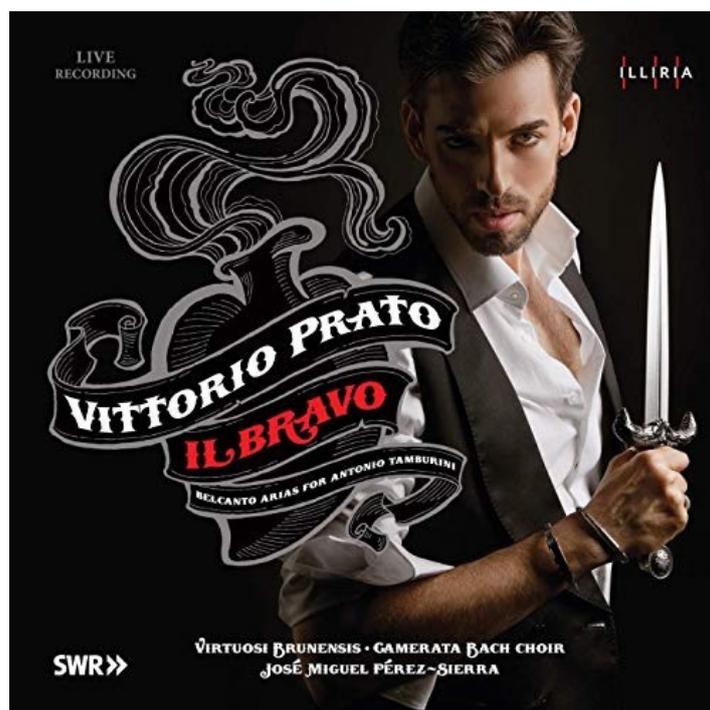
<sup>10</sup> Ossia l'equiparazione del falsetto alla cosiddetta 'voce di testa' (su cui cfr. MARCO BEGHELLI, *Il "do di petto"* cit., pp. 110-119). Tra le 'vittime' più note di quest'equivoco, cfr. ad esempio RODOLFO CELLETTI, *Storia del belcanto*, Fiesole, Discanto, 1983, p. 168.

<sup>11</sup> Cfr. principalmente MARCO BEGHELLI, *Il "do di petto"* cit. Più recente (ma successivo alla pubblicazione del CD qui recensito) è ID., *Singing Bodies: the Visual Metamorphosis of Rossini's Arnold from 'Canto di grazia' to 'Belting'*, in *Rossini after Rossini: Musical and Social Legacy*, ed. by Arnold Jacobshagen, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 123-151.

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, p. 128.

<sup>13</sup> Ne è esempio preclaro la pur notevole esecuzione che José Carreras ha dato di questi brani in registrazioni discografiche ed esecuzioni dal vivo; si ascolti ad esempio l'Andante mosso «L'infamie! - O mes amis, mes frères d'armes» nel recital discografico *José Carreras sings Donizetti, Bellini, Verdi, Mercadante, Ponchielli*, Royal Philharmonic Orchestra, Roberto Benzi, direttore, LP Philips 9500 203, 1976.

Passiamo ora al secondo disco, ossia *Il bravo. Belcanto Arias for Antonio Tamburini*. Vittorio Prato è qui impegnato in nove brani, otto dei quali composti tra il 1824 e il 1843 per la voce di Antonio Tamburini (del nono si dirà a conclusione di questa recensione). Si ascoltano infatti: di Vincenzo Bellini la Cavatina di Riccardo «Or dove fuggo io mai? - Ah! per sempre io ti perdei» dai *Puritani* (1835); di Gaetano Donizetti la Cavatina Rustano «Una barchetta il mar solcando va» da *Gianni di Calais* (1828) e il cantabile di Malatesta «Bella siccome un angelo» dall'Introduzione di *Don Pasquale*



(1843); di Giuseppe Balducci la Scena e Aria Blondello «Sì; non temer, t'affida - Sì: vittoria! Io non m'inganno» da *Riccardo l'intrepido* (1824); di Carlo Coccia il Coro, Scena ed Aria Edoardo «Vanne. T'attendo - Non speranza di grandezza» da *Edoardo in Iscozia* (1831); di Marco Aurelio Marliani l'Orgia Gradenigo «Sommergansi gli affanni - Il fasto e lo splendore» dal *Bravo* (1834); di Michael William Balfe l'Aria Ford «Chi mai vedo? Ah, scellerata» da *Falstaff* (1838); di Saverio Mercadante la Scena e Aria Corrado «Tutto riposa: eppur un suon confuso - Ah! no, vivi e spargi un fiore» dai *Briganti* (1836). Queste otto pagine, alcune delle quali registrate per la prima volta, sono eseguite nella loro integrità; Vittorio Prato ne è l'assoluto protagonista, affiancato quando necessario dal coro e da una nutrita serie di colleghi impegnati nei pertichini. *Il bravo. Belcanto Arias for Antonio Tamburini* si configura dunque come una rara occasione per ascoltare riuniti in un'unica pubblicazione pagine arcinote accostate a brani tratti da opere fino a oggi dimenticate, contribuendo così nel suo piccolo a delineare l'ancor oggi sfuggente geografia della sterminata galassia dell'opera italiana di primo Ottocento.

Il *booklet* di accompagnamento al CD è aperto da un saggio di Giancarlo Landini che narra la carriera di Antonio Tamburini. L'entusiasmo per la realizzazione di questo progetto discografico, evidente a ogni riga del saggio, porta in qualche caso l'autore ad affermazioni un po' troppo fideistiche circa la possibilità che questa registrazione sia in grado di delineare «una nitida fotografia dell'arte del grande cantante», ossia di Tamburini, relegando così implicitamente a un inferiore livello di interesse la pur meritevole prova di Vittorio Prato. Nonostante ciò il saggio si rivela utile per inquadrare con precisione ogni brano nell'ambito della lunga carriera di Tamburini e per la dovizia di particolari dedicata alla descrizione di ogni pagina. Per ognuna è anche indicata l'edizione impiegata per l'esecuzione, spesso commissionata appositamente dal Rossini in Wildbad Festival,<sup>14</sup> ed è pubblicato il testo

<sup>14</sup> Appositamente commissionate dal festival tedesco sono le edizioni dei brani di Balducci, Coccia, Marliani

verbale. La trascrizione di quest'ultimo presenta qua e là piccole criticità nella ricostruzione della corretta versificazione e soffre della scelta di non impiegare il corsivo per le didascalie fuori e dentro parentesi (ovunque restituite in tondo) che si confondono così con il testo cantato, specie agli occhi del lettore poco o punto avvezzo alla lingua italiana dell'epoca.

Per parte sua, Vittorio Prato mostra un encomiabile impegno nell'affrontare ogni pagina: i differenti personaggi, tanto quelli seri, quanto quelli buffi, sono infatti interpretati in maniera sempre credibile, con grande attenzione alle situazioni drammatiche che li vedono protagonisti. Se nelle pagine di carattere elegiaco si desidererebbe forse un maggior abbandono emotivo (come ad esempio nella cabaletta dell'aria da *Edoardo in Iscozia* di Coccia, pagina che in più di un punto sembra ricordare «Meco tu vieni, o misera» dalla *Straniera* di Bellini), è in quelle più estroverse che Prato coglie i risultati migliori anche grazie all'ottima tecnica che gli permette di affrontare le più impervie colorature con assoluta disinvoltura (si ascolti l'ottima esecuzione della complessa stretta dell'Aria Corrado nei *Briganti* di Mercadante). Culmine dell'intera registrazione è l'Aria Ford «Chi mai vedo? Ah, scellerata» da *Falstaff* di Balfe (1838), brano di pregevolissima fattura che trova in Prato un interprete ideale. I sentimenti che in questa scena contrastano l'animo di Ford (ira, rassegnazione e desiderio di vendetta) sono resi mirabilmente dal baritono italiano che mette la sua vocalità a totale servizio delle richieste espressive dell'aria, realizzando così un'interpretazione di assoluto pregio. Interpretazione a cui contribuisce, in questo così come in tutti gli altri brani, l'efficace direzione di José Miguel Pérez-Sierra, impegnato a tenere a bada una compagine orchestrale non sempre impeccabile per intonazione e un coro colpevole di qualche sbavatura.

Resta da dire del nono brano compreso nel CD, il Recitativo e Cavatina Montalban «Montalban! che vedesti? In questo luogo - Nel periglioso istante» da *Chiara di Rosembergh* di Pietro Generali (1820). Così è presentato sia nell'elenco dei brani del *booklet*, sia nel saggio introduttivo di Giancarlo Landini; il *booklet* ci informa inoltre che l'edizione impiegata per l'esecuzione è stata realizzata appositamente per il Rossini in Wildbad Festival da Aldo Salvagno. Sfogliando il libretto della prima assoluta di *Chiara di Rosembergh* (Napoli, Teatro Nuovo, 1820) si può notare come dopo il recitativo «Montalban! che vedesti? In questo luogo» sia presente una diversa cavatina, «Vi sento, sì, vi sento».<sup>15</sup> La cavatina «Nel periglioso istante» è invece presente nel libretto della ripresa napoletana del 1826 (Teatro del Fondo) dove sostituisce il brano originario;<sup>16</sup> in quest'allestimento la parte di Montalban fu ricoperta da Arcangelo Berrettoni, singolare figura di cantante, librettista (a lui si deve tra l'altro il libretto

---

e Mercadante. Per l'unico brano belliniano in programma, la Cavatina di Riccardo nei *Puritani*, non è purtroppo stata impiegata l'edizione critica curata da Fabrizio Della Seta: VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, a cura di Fabrizio Della Seta, Milano, Ricordi, 2013 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», 10).

<sup>15</sup> Cfr. CHIARA / DI ROSEMBERGH / MELO-DRAMMA EROI-COMICO / DI / ANDREA LEONE TOTTOLA / Tratto dal dramma di simil titolo / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO NUOVO / SOPRA TOLEDO / Nell'Inverno del corrente anno / 1820. / NAPOLI / DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA / 1820. Il Recitativo e Cavatina Montalban si trovano alle pp. 20-21.

<sup>16</sup> Cfr. CHIARA / DI ROSEMBERGH / MELO-DRAMMA EROI-COMICO / Tratto dal dramma di simil titolo / DA RAPPRESENTARSI / NEL REAL TEATRO DEL FONDO / DI SEPARAZIONE / Nella Primavera del corrente / anno 1826. / NAPOLI, / DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA, / 1826. Il Recitativo e Cavatina Montalban si trovano alle pp. 17-18.

del *Bravo* di Marliani) e impresario, qui al suo debutto assoluto in qualità di cantante.<sup>17</sup> La stessa cavatina è presente in una copia manoscritta della partitura dell'opera oggi conservata nella Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella" in Napoli, sul cui frontespizio si può leggere una nota d'archivio che richiama proprio l'allestimento del 1826.<sup>18</sup> Il brano che si ascolta nel CD non è dunque quello composto nel 1820 da Generali per Tamburini, bensì l'aria sostitutiva introdotta sei anni più tardi in *Chiara di Rosembergh*, probabilmente su richiesta di Arcangelo Berrettoni. L'autore della musica della nuova cavatina è con tutta probabilità Luigi Ricci, stante l'attribuzione che si legge in testa alla riduzione per voce e pianoforte della cavatina pubblicata nel 1830 da Ricordi.<sup>19</sup> È dunque un peccato non poter ascoltare l'inedito brano di Pietro Generali, il più antico tra quelli inseriti nel programma e tra i primi a essere composti appositamente per Tamburini. Per rimediare a questa svista, confidiamo che Vittorio Prato e il Rossini in Wildbad Festival non tardino a farci ascoltare il brano alla prima occasione possibile.

ANDREA MALNATI

---

<sup>17</sup> Notizie sulla biografia di Arcangelo Berrettoni si possono leggere in ANNALISA BINI, «*Accidente curioso a proposito di Un curioso accidente*». *Un contestato pasticcio rossiniano (Parigi, 1859)*, in *Ottocento e oltre: scritti in onore di Raoul Meloncelli*, a cura di Francesco Izzo e Johannes Streicher, Roma, Pantheon, 1993, pp. 339-354: 341-344.

<sup>18</sup> Partitura segnata 27.5.13. La cavatina «Nel periglioso istante» è alle cc. 98r-113v; la nota che rimanda all'allestimento del 1826 è a c. 1r.

<sup>19</sup> Numero editoriale 4716. A p. 1, in alto al centro, si legge: «CAVATINA / Nel periglioso istante.. [sic] / MUSICA DEL SIG.<sup>r</sup> M.<sup>o</sup> LUIGI RICCI / Cantata dal S.<sup>r</sup> Arcangelo Berrettoni / NEL R. TEATRO DI NAPOLI / ANNO XI Classe IV Fascicolo [omissis] della Bibl<sup>a</sup> di Musica». Un esemplare si conserva a Milano, Biblioteca del Conservatorio «G. Verdi», segnatura: Pezzi teatrali 78.34.

## Interventi e rettifiche

Alla Direzione

Mi corre l'obbligo di correggere un dato riportato nel mio articolo *Le ambizioni di un contemporaneo di Bellini. Francesco Stabile (1804-1860)*, pubblicato nel n. 5, 2019, del «Bollettino di studi belliniani».

Precedentemente all'uscita del saggio, non mi era stato reso possibile l'accesso all'archivio parrocchiale della chiesa di Santa Maria Maggiore di Miglionico (Matera), dove si conserva il registro riportante l'atto di nascita di Stabile. Nell'articolo ho pertanto fornito la mia lettura della riproduzione del documento accessibile mediante le fonti citate nella nota 6, asserendo che il compositore fosse nato nel 1804.

Recentemente mi è stata consentita la consultazione dei registri dell'archivio lucano. Ho pertanto potuto appurare che Stabile nacque nel 1801. L'atto della sua nascita è infatti contenuto nel volume relativo ai nati dal 2 gennaio 1793 al 30 agosto 1801.

Correggo pertanto il dato riportato nel titolo del mio articolo, nonché all'inizio del paragrafo *Profilo biografico* e nella trascrizione dal registro (p. 67). Rettifico inoltre le considerazioni, dedotte dalla lettura della riproduzione del documento, relative all'opuscolo di MARCO G. RANALDI, *Francesco Stabile*, Potenza, Ermes, s.d.:

Ranaldi legge «1801» l'anno di nascita riportato nel registro, probabilmente poiché la scrittura della cifra «4» da parte dell'estensore differisce di poco da quella della cifra «1». La conferma del fatto che l'anno riportato nel registro è il 1804 proviene dall'atto di morte di Stabile, datato 1860 e in cui si descrive il defunto come «di anni cinquantasei» (Fig. 1). Ranaldi, pertanto, interpreta erroneamente l'ultima cifra dell'anno, pur avendo consultato tanto il certificato di morte quanto il profilo biografico tracciato da Francesco Florimo nella prima edizione della sua monumentale opera sulla 'scuola napoletana', in cui si riporta l'anno di nascita corretto. L'errore compare anche nelle edizioni moderne delle musiche di Stabile e ha portato a commemorare il bicentenario della nascita del compositore nel 2001 anziché nel 2004.

Alla luce del recente accesso all'archivio di Miglionico, posso affermare che l'anno di nascita riportato nell'opuscolo di Ranaldi e nelle edizioni moderne delle musiche di Stabile è esatto. Errato risulta invece l'anno menzionato da Florimo nel suo profilo biografico. Scorruta è anche l'età del compositore riportata nell'atto di morte: il musicista aveva evidentemente 59 anni al momento del decesso. Di conseguenza, si è giustamente commemorato il bicentenario della nascita di Stabile nel 2001.

FEDERICA MARSICO

## Notizie sugli autori

DAMIEN COLAS GALLET, musicologo, è dirigente di ricerca presso l'Institut de recherche en musicologie (CNRS, Parigi). Dedicò il suo lavoro all'attività dei compositori italiani a Parigi, da Cherubini a Verdi. Ha curato, per Bärenreiter, l'edizione critica de *Le comte Ory* di Rossini (Deutscher Verleger-Verlag, 2014), e, per la Fondazione Rossini, quella de *Le siège de Corinthe*, rappresentato a Pesaro nel 2017 nella versione originale per la prima volta in tempi moderni. Sta lavorando, insieme a Anders Wiklund, a una nuova edizione critica di *Don Carlos* di Verdi per Bärenreiter.

MARIA ROSA DE LUCA insegna Musicologia e Storia della musica nel Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania. I suoi ambiti di ricerca convergono verso la storia della musica declinata in chiave sociale, *l'historigal soundscape studies* e gli studi belliniani. A questi ultimi ha dedicato la curatela del volume *Vincenzo Bellini et la France. Histoire, création et réception de l'oeuvre* (Lim, 2007), articoli su riviste scientifiche e di recente una monografia sugli anni giovanili di Bellini (*Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini*, Olschki, 2020). È direttore della Fondazione Bellini e condirettore del «Bollettino di studi belliniani». Per conto dell'Università degli studi di Catania è responsabile scientifico del Progetto «Museo virtuale della musica BellinInRete».

AXEL KÖRNER is Professor of Modern Cultural and Intellectual History at Leipzig University and Honorary Professor of Modern History at University College London. He published widely on the history of opera and music in transnational perspective and is currently the PI of an ERC-financed project investigating "Opera and the Politics of Empire in Habsburg Europe, 1815-1914". His *America in Italy. The United States in the Political Thought and Imagination of the Risorgimento, 1763-1865* (Princeton, 2017) won the Helen & Howard Marraro Prize of the American Historical Association.

DANIELA MACCHIONE insegna Storia della Musica al Conservatorio di musica "Alfredo Casella" dell'Aquila. Svolge attività di ricerca e di editing nell'Opera italiana, nella musica strumentale del primo Ottocento e nella musica da camera e sinfonica di Sergei Rachmaninoff. Un suo studio sul collezionismo musicale è stato pubblicato nell'*Oxford Handbook of Opera*, a cura di Helen Greenwald. Cura la rubrica sull'aggiornamento della bibliografia belliniana in questa rivista.

ANDREA MALNATI si è addottorato all'Università degli studi di Pavia-Cremona. Dal 2015 collabora con la Fondazione Rossini di Pesaro per la quale sta curando, con Alice Tavilla, l'edizione critica di *Eduardo e Cristina*. È autore di saggi dedicati principalmente all'Opera italiana dell'età pre-rossiniana e rossiniana. Tra le più recenti pubblicazioni la monografia *La Gran Scena nell'opera italiana (1790-1840)* (Pesaro, Fondazione Rossini, 2017) e l'edizione critica delle *Sei cantate per voce sola e fortepiano* di Girolamo Crescentini (London, Consonarte, 2017).

RETO MÜLLER, nato a Basilea in Svizzera nel 1964, è un collezionista e ricercatore privato che dal 1979 si dedica allo studio di Rossini. Dal 1991 è consulente e collaboratore del Festival Rossini in Wildbad (città della Foresta nera, in Germania). Svolge attività per la Fondazione Rossini di Pesaro, al cui Comitato scientifico appartiene dal 2011, collaborando come curatore, insieme a Sergio Ragni, anche all'edizione di *Lettere e documenti*. È vicepresidente della Deutsche Rossini Gesellschaft, curatore della rivista «La gazzetta» e della collana «Operntexte», che pubblica le sue traduzioni dei libretti rossiniani. È autore della recente voce «Rossini» nel Dizionario Biografico degli Italiani. Nel 2018 gli è stato conferito il titolo di dottore honoris causa per i suoi meriti rossiniani dall'Università di Bern.

GRAZIELLA SEMINARA è professore associato nel Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università di Catania. Già componente del Comitato nazionale per le Celebrazioni belliniane del 2001, è direttore del Centro Studi Belliniani e condirettore del «Bollettino di studi belliniani». Ha curato la nuova edizione critica dei *Carteggi* di Bellini (Firenze, Olschki, 2017) e sta lavorando all'edizione critica di *Bianca e Fernando* nell'ambito del progetto di edizione critica degli *Opera omnia* di Bellini promossa da casa Ricordi. Ha scritto monografie su Jean-Philippe Rameau (Palermo, L'Epos, 2001) e Alban Berg (Palermo, L'Epos, 2012) e saggi su Richard Strauss, Béla Bartók, György Ligeti nonché sui compositori contemporanei Francesco Pennisi, Aldo Clementi e Azio Corghi, al quale ha dedicato il volume *Lo sguardo obliquo* (Milano, Ricordi-LIM, 2012). Si è inoltre occupata dei rapporti tra musica e cinema; il suo più recente contributo, *Music and Images in New Babylon between Literature and Visual Arts*, è stato pubblicato su «Music and the Moving Image», nel 2021.

## Sommario

### Editoriale

- | Fabrizio Della Seta 3
- Between Poetry and Politics. Reconnecting the Lives of Carlo Pepoli  
| Axel Körner 5
- L'Inventaire après décès de Vincenzo Bellini (e la Vente mobilière)*  
| Reto Müller 30
- Un patrimonio consegnato alla memoria.  
L'eredità di Bellini nel primo allestimento del Museo civico belliniano  
| Maria Rosa De Luca 87
- I Carteggi di Bellini. Nuove acquisizioni III  
| Graziella Seminara 103

### Aggiornamento della bibliografia belliniana

- | Daniela Macchione 122

### Recensioni

#### LIBRI

- VINCENZO BELLINI, *La Straniera*, a cura di Marco Uvietta, Milano, Ricordi, 2019  
| Damien Colas Gallet 139

#### CD

- A Tribute to Gilbert Duprez*, 2017 • *Il bravo. Belcanto Arias for Antonio Tamburini*, 2019  
| Andrea Malnati 146

### Interventi e rettifiche

- | Federica Marsico 153

### Notizie sugli autori

154

Immagine di copertina: Sally Matthews (Norma) ed Enea Scala (Pollione) in *Norma*, regia e costumi di Christophe Coppens, scene di Christophe Coppens & I.S.M. Architecten, luci di Peter van Praet, drammaturgia di Reinder Pols. Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, 2021. Foto di Karl Forster.

La redazione del numero è stata chiusa il 31 dicembre 2021.