



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

Tra le difficoltà di vario genere – istituzionali ed economiche – che devono affrontare tutti gli enti dediti alla ricerca e alla promozione della cultura, la Fondazione Bellini e il Centro Studi Belliniani hanno proseguito nel 2022 una serie di attività rivolte sia ai rapporti con la città che li ospita sia alla più ampia platea nazionale e internazionale degli studiosi, dei musicisti e degli appassionati. Fra queste ultime, la più importante è stata senza dubbio la pubblicazione di *Il teatro di Bellini. Spettacolo, prassi esecutiva, multimedialità*, curato da Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara, che raccoglie i principali contributi dell'omonimo convegno organizzato da Fondazione e Centro il 22-23 settembre del 2018. Pubblicato da ETS di Pisa come primo titolo di una nuova collana, «Studi belliniani», il volume, come il convegno da cui trae origine, dà testimonianza dell'allargamento degli studi su Bellini, e in generale sul melodramma ottocentesco, alla dimensione performativa, che in senso ampio comprende sia la vera e propria realizzazione scenica e musicale delle opere, sia i modi e i mezzi della sua diffusione e ricezione, nel tempo e nello spazio; un allargamento che, senza pregiudizio delle tradizionali problematiche filologiche ed ermeneutiche prevalenti fino a poco tempo fa, è ampiamente documentato anche da quanto il «Bollettino» ha prodotto fino ad ora.

La dimensione nazionale della nostra attività si estrinseca nella partecipazione alle attività del CROI – Centri di Ricerca sull'Opera Italiana, la rete degli enti che si dedicano istituzionalmente allo studio degli operisti italiani (cinque per ora, ma forse in futuro anche di altri) di cui si è data notizia nel precedente numero. Mentre ciascuno dei partecipanti mette in cantiere le proprie iniziative, a cui di volta in volta gli altri possono aderire, prosegue l'impegno per arrivare a una migliore definizione legale del progetto e soprattutto a una maggiore visibilità, non solo presso il pubblico ma anche presso i referenti politico-istituzionali – in particolare gli enti locali – senza il supporto dei quali è difficile che tali proposte possano vedere la luce e svilupparsi.

Fra le manifestazioni che non si collocano direttamente sotto l'egida dei centri di ricerca ma che non sarebbero state concepibili senza il lavoro svolto da questi – è bene rendersi conto che tutto viene fatto da un gruppo ristretto di studiose e studiosi, sempre gli stessi, che operano sotto etichette diverse – vi è l'apparizione di cinque monografie pubblicate dalla casa editrice il Saggiatore come parte di una serie intitolata «L'opera italiana». Questi volumi, intesi come lavori di alta divulgazione presso un pubblico ampio senza rinunciare al rigore della ricerca su cui si fondano, hanno già ottenuto lusinghieri riscontri: se ne riparlerà più ampiamente in futuro su queste pagine. Intanto Fondazione e Centro hanno fatto la loro parte organizzando nel foyer del Teatro Massimo «Bellini» una serie di «Conversazioni sull'opera italiana», in cui i volumi sono stati presentati in dialogo con gli autori: il 24 maggio 2022 Paolo Gallarati, che è anche l'ideatore e coordinatore della serie, ha discusso del suo *Verdi* con Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara; l'8 novembre chi firma queste righe ha conversato del suo *Bellini* con Fernando Gioviale. Gli incontri sono continuati nel 2023 con la presentazione dei volumi dedicati a *Donizetti* (Luca Zoppelli con Francesco Bellotto il 10 marzo), *Rossini* (Andrea Chegai ha dialogato in merito con Ilaria Narici il 14 aprile), in attesa di concludere con *Puccini* (Virgilio Bernardoni).

Sempre per la diffusione di Bellini nella sua città, De Luca e Seminara hanno organizzato, all'interno della rassegna «Bellini International Context» una serie di «conversazioni sulle donne nel teatro belliniano» intitolata «Un Bellini s'il vous plaît!», da svolgersi «in una

cornice di socialità conclusa da un aperitivo», come recitano le locandine. Nonostante la presentazione ammiccante, l'argomento non è affatto frivolo, se si pensa all'importanza che le questioni di genere hanno assunto negli studi musicologici recenti; e, a garanzia della serietà dell'approccio, vi è l'autorevolezza degli ospiti invitati: l'8 settembre Luca Zoppelli per raccontare il personaggio di Norma, il 15 Emanuele Senici di Amina, il 22 Graziella Seminara di Giulietta.

Ed eccoci al n. 8 del «Bollettino di studi belliniani» che, nonostante l'impegno preso nel precedente numero, esce ancora in ritardo. Non si starà qui a ripercorrere le cause di una situazione che è peraltro abbastanza comune nelle riviste scientifiche; basti solo sottolineare che è particolarmente difficile mettere insieme materiale valido per una rivista monografica dedicata a un compositore, sia pure universalmente noto, che ha avuto una vita così breve e che ha prodotto un numero limitato di opere. Questo sia detto, una volta di più, per incoraggiare gli studiosi più preparati a proporre i loro lavori, e anche, per chi insegna, a stimolare nei loro allievi ricerche che possano arricchire una rivista la cui autorevolezza è stata ampiamente riconosciuta. Però ci conforta sapere che abbiamo già in portafoglio un certo numero di proposte, alcune delle quali in lavorazione, il che ci fa ben sperare per un graduale ritorno al ritmo di uscita normale.

Intanto l'offerta di questo fascicolo è particolarmente varia quanto ad argomenti trattati e ad approcci messi in opera. Il saggio di Franco Piperno è un'anticipazione dal cantiere dell'«Edizione critica delle opere di Bellini», un'impresa alla quale Fondazione e Centro hanno fornito fin dall'avvio il loro supporto culturale e materiale. Il caso trattato, il finale di *Beatrice di Tenda*, ha ricadute dirette sulla tradizione esecutiva, come dimostrano le non poche esecuzioni registrate dell'opera che restituiscono versioni diverse tra loro della pagina, nessuna però basata su uno scrutinio realmente 'critico' delle fonti.

Non è la prima volta che il «Bollettino» dà spazio a indagini sulle fonti figurative, e torna a farlo col saggio di Luca Zoppelli sui disegni dedicati da una belliniana d'eccezione, la principessa Victoria di Kent, futura regina, a una interprete altrettanto eccezionale, Giulia Grisi. Oltre che come documentazione scenografica di spettacoli d'epoca, il lavoro è importante per quanto ci dice su aspetti fondamentali quali la recitazione, e rientra perciò in quell'interesse per la dimensione performativa di cui si è discusso sopra.

Il saggio di Daniele Cannavò, che nasce dal lavoro di riordinamento dei materiali conservati al Museo Civico Belliniano di Catania, affronta due argomenti importanti: quello, ancora in parte inesplorato, della musica sacra e quello del rapporto tra i due momenti del percorso formativo di Bellini, a Catania e a Napoli, studiato in una composizione che, come viene dimostrato, appartiene a entrambi.

Quello della formazione del nostro compositore (e, in generale, del musicista tra Sette e Ottocento) è il tema del libro recensito nell'apposita sezione (che segue il consueto indispensabile aggiornamento bibliografico). Anche questo lavoro si deve a uno dei responsabili della Fondazione e del Centro; non è la prima volta che accade e non sarà l'ultima: è ovvio che una parte non piccola di quanto si pubblica su Bellini è frutto del lavoro di chi a lui dedica la maggior parte del proprio impegno, e sarebbe strano ignorarlo per una sorta di malinteso pudore. A giudicare della probità della recensione – non ci sarebbe bisogno di dirlo, ma lo diciamo lo stesso – sarà il lettore, al quale volentieri ci affidiamo.

FABRIZIO DELLA SETA

Due finali per *Beatrice*

Franco Piperno

È noto il parziale insuccesso di *Beatrice di Tenda* al debutto (Venezia, Teatro La Fenice, 16 marzo 1833), variamente attribuito alla fretta nella composizione di parti del libretto tardivamente consegnate da Romani, al ritardo nella messa in scena dell'opera che avrebbe indisposto il pubblico, alla modestia della compagnia di canto, Giuditta Pasta esclusa, al confronto con *Norma*, rappresentata alla Fenice poche settimane prima, ad alcune presunte 'somiglianze' fra quest'ultima e l'opera nuova e ad altro ancora. L'esito della *Beatrice*, che non riuscì a risollevarsi pienamente né immediatamente nelle rappresentazioni successive, a Venezia e altrove, ha determinato il manifestarsi e consolidarsi nella critica coeva e successiva dell'opinione che *Beatrice* fosse il 'brutto anatroccolo' fra le opere della maturità belliniana, un incidente di percorso fra il capolavoro, *Norma*, e l'apice estremo dei *Puritani*. Tuttavia, Bellini notoriamente considerò *Beatrice* «non indegna delle sue sorelle»¹ e, anche se non ebbe più occasione di allestirla, ritornò sull'autografo più volte per ritoccarlo, concentrandosi tanto su elementi di dettaglio quanto su intere sezioni da tagliare o di cui prescrivere una ripetizione o, infine, da sostituire con parti nuove. L'esame dell'autografo e il confronto con altre fonti (vedi sotto), finalizzati alla realizzazione dell'edizione critica dell'opera, hanno permesso di individuare diversi tipi di interventi correttivi, oltre quelli estemporaneamente effettuati nel corso della stesura dell'opera: modifiche apportate durante le prove in teatro, cambiamenti e sostituzioni effettuati in vista dell'edizione a stampa a cura di Ricordi, ripensamenti ulteriori, successivi a questa edizione e alla redazione di copie d'uso per esecuzioni. Tutto ciò testimonia sia un'attenzione 'amorevole' nei confronti di una creatura sfortunata e ingiustamente bistrattata, sia una genesi di *Beatrice di Tenda* che non si arresta con la rappresentazione veneziana bensì si protrae ben oltre nel tempo.

Di questi interventi l'esempio più macroscopico è costituito dalle consistenti differenze fra la versione di una parte del Finale II presente nell'autografo (A)² e quella tradata da altre fonti che indicherò più avanti. Nella versione di A il Finale II della *Beatrice* si apre con un coro di compianto per il tragico destino che attende la protagonista, ingiustamente accusata di adulterio e condannata a morte («Prega. – Ah! non sia la misera»); segue un primo addio di Beatrice alla sua gente («Nulla diss'io») interrotto dapprima dall'arrivo della pentita rivale e accusatrice Agnese, poi dal canto in lontananza di Orombello, innamorato di Beatrice ma concupito da Agnese, che, anch'egli condannato, invita a perdonare gli accusatori (terzettino «Angiol di pace»). Beatrice si avvia al patibolo al suono di una marcia funebre («Lugubre maestoso») che introduce il Cantabile «Ah se un'urna è a me concessa»; a questo seguono un'ampia pagina in cui il coro chiede a Beatrice un ultimo abbraccio («Oh! infelice! Oh a qual serbate»), la Cabaletta «Ah! la morte a cui m'appresso» e una coda corale conclusiva («Il suo spirito, o ciel, ricevi»). Le differenze consistono in cambiamenti apportati alla sezione termi-

¹ Lettera di Bellini a Filippo Santocanale del 25 marzo 1833, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017 (d'ora in poi semplicemente *Carteggi*), p. 299.

² Roma, Biblioteca del Conservatorio 'Santa Cecilia', G. Mss. 3 1-2.

nale del Finale che inizia col «Lugubre maestoso», in sostanza l'aria finale della protagonista; essi si ritrovano innanzitutto in un testimone importante, lo spartito Ricordi per canto e pianoforte (rRI)³ iniziato a stampare in pezzi staccati a ridosso della prima esecuzione dell'opera⁴ e completato non prima dell'agosto 1834.⁵ I cambiamenti comportano, come meglio si dirà più avanti, ampi tagli al «Lugubre maestoso» e all'intermezzo corale precedente la Cabaletta, consistenti modifiche alla linea vocale e aggiunte di battute al Cantabile «Ah se un'urna», sostituzione della coda originaria con una completamente nuova.⁶ Le due versioni sono da tempo note e sono state già esaminate, in particolare da Friedrich Lippmann e da Charles S. Brauner, per quel che riguarda la sostanza delle predette differenze.⁷ Tuttavia, la collazione di un numero maggiore di fonti rispetto a quelle a suo tempo utilizzate dai due studiosi consente di arricchire il quadro della recezione e proliferazione delle varianti, e di dimostrare come, rispetto al finale originale, la versione modificata sia almeno parzialmente di insicura autenticità: ciò certamente per quel che riguarda la strumentazione ma anche, come vedremo, per lo stesso assetto strutturale complessivo.

³ Spartito per canto e pianoforte, numeri di lastra da 6950 a 6970; la sezione in discussione si trova alle pp. 200-206 (n.l. 6970) denominata «Aria finale». Assieme a questo Ricordi stampò anche lo spartito per pianoforte solo, coevo e concorde col precedente e forse, almeno stando ai numeri di lastra, iniziato e completato prima: lo spartito per pianoforte solo reca i numeri di lastra da 6880 a 6893 elencati nei *Libroni Ricordi* al vol. I (1833), p. 234; i numeri di lastra dello spartito per canto e pianoforte sono lì elencati a p. 237.

⁴ La «Gazzetta privilegiata di Venezia» n. 71 del 28 marzo 1833 pubblica un avviso nel quale l'editore Ricordi «notifica di esser egli l'assoluto ed esclusivo proprietario delle *Riduzioni di ogni genere* dell'opera *Beatrice di Tenda* e inoltre di essere comproprietario «in perfetta metà» con Alessandro Lanari, impresario della Fenice, «della *piena partitura* della suddetta opera». Ricordi, pertanto, diffida «gli editori di musica ad astenersi dal fare delle ristampe dei pezzi suddetti [...] ed invita i signori impresari e le direzioni teatrali a dirigersi a lui od al suddetto sig. Alessandro Lanari per ciò che riguarda la *piena partitura*», pena l'intervento di «mezzi legali e politici». Sull'avvio della stampa di riduzioni per canto e pianoforte di pezzi di opere di Bellini durante la fase di composizione degli stessi, con possibilità che queste riduzioni testimonino *scriptura priores* rispetto agli stessi autografi, cfr. CHARLES S. BRAUNER, *Textual Problems in Bellini's "Norma" and "Beatrice di Tenda"*, «Journal of the American Musicological Society», xxix, 1976, pp. 99-118: 100-101 e i numerosi esempi lì adottati (quattro riguardano *Beatrice*).

⁵ Lettera di Giovanni Ricordi a Bellini del 26 agosto 1834, in *Carteggi*, p. 384: «[...] avendo ultimata l'edizione completa della *Beatrice*, di cui vi riserbaste la dedica, ed essendo sul punto di pubblicarla, vengo a chiedervi a chi volete che si dedichi». Brauner, basandosi su una successiva lettera di Bellini alla dedicataria, la duchessa di Sammartino, datata 14 giugno 1835 (*Carteggi*, pp. 527-528), ipotizza addirittura che il completamento dell'edizione si sia protratto fino a quella data (BRAUNER, *Textual Problems* cit., p. 115).

⁶ Una «Nuova edizione riveduta» per canto e pianoforte venne approntata da Ricordi sul finire degli anni Sessanta dell'Ottocento (rRI², numeri di lastra da 35566 a 35585: il catalogo numerico Ricordi <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo> fornisce per i predetti numeri di lastra date comprese fra 1869 e 1871) e riproduce esattamente il Finale II come era apparso nell'edizione precedente; invece una successiva «Edizione riveduta sulla partitura autografa esistente nella R. Biblioteca di Santa Cecilia di Roma», sempre per canto e pianoforte (rRI³, numero di lastra 45541), comunemente in commercio, ripristina la coda originale del Finale II conformandosi – solo per questo, almeno per quel che riguarda il Finale II – all'autografo.

⁷ Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Pagine sconosciute de "I Capuleti e i Montecchi" e "Beatrice di Tenda" di Vincenzo Bellini*, «Rivista Italiana di Musicologia», II, 1967, pp. 140-151: 146-151; BRAUNER, *Textual Problems* cit., pp. 113-116.

La stesura primigenia del Finale (quella di **A**: la chiameremo *F1*) è riprodotta in almeno sette altri testimoni: nella copia conservata nell'Archivio del Teatro La Fenice di Venezia (**I-Vt**),⁸ redatta per documentazione interna al teatro a ridosso della prima esecuzione dell'opera; in almeno cinque altre copie manoscritte (**D-Bsb**, **D-F**, **I-Mc²**, **I-Nc²**, **I-Nc³**)⁹ derivate probabilmente da una copia dell'autografo posseduta da Ricordi; infine nella partitura stampata a Roma da Pietro Pittarelli (**PIT**), non datata ma collocabile attorno al 1838.¹⁰ Oltre alle riduzioni di Ricordi già menzionate, la versione modificata (*F2*), della quale non possediamo la partitura autografa, è testimoniata (integralmente o parzialmente) in almeno otto copie manoscritte della partitura,¹¹ in un caso in condominio con una copia della versione originale.¹² Mette conto sottolineare che, mentre l'autenticità di *F1* è certa e la sua complessiva configurazione formale è concordemente rispettata nei diversi testimoni, lo stesso non può dirsi di *F2*, non tanto per l'assenza dell'autografo, quanto soprattutto per la struttura mutevole che le varie partiture manoscritte riproducono, fra l'altro in almeno tre distinte strumentazioni; una sola partitura, fra l'altro, rispetta integralmente la struttura leggibile in **rRI**: si tratta di **A-Wn**, manoscritto proveniente dalla bottega milanese di Ricordi che sulla prima pagina della «Scena ultima», cioè del Finale II, specifica «Come la stampa»,¹³ riferendosi, evidentemente, allo spartito per canto e pianoforte. Quanto di queste strumentazioni si debba

⁸ Ms. 31.

⁹ **D-Bsb** = Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms 1304/1-2 (il frontespizio reca il timbro «Milano presso E. e P. Artaria»); **D-F** = Francoforte, Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg, Mus.Hs. Oper 25 (1); **I-Mc²** = Milano, Biblioteca del Conservatorio 'G. Verdi', Ms 19.76; **I-Nc²** = Napoli, Biblioteca del Conservatorio 'San Pietro a Majella', ms H.1.38-39 (è il ms *olim* 58.2.16/17 cui si riferisce LIPPIMANN, *Pagine sconosciute* cit., p. 148, nota 10; qui *F1* si interrompe a c. 145v all'avvio di «Ah se un'urna», che inizia nella carta successiva in un inserto di mano diversa contenente il Cantabile nella versione di *F2* e in tonalità di Sol maggiore (invece che La bemolle) e si chiude, dopo la Cabaletta, con la coda originale di *F1*, anch'essa trasportata in Sol; la versione integralmente originale di *F1* riprende dopo questo inserto con la versione primigenia dell'aria e quel che segue, proseguendo la cartulazione originaria fino in fondo al manoscritto); **I-Nc³** = Napoli, Biblioteca cit., Fondo Bellini, *olim* O^A 7.5. (qui *F1* è presente ma staccato e collocato, sciolto ma con numerazione originale continua rispetto alla sua posizione originaria, dopo l'introduzione dell'atto primo e altre carte; è possibile che lo spostamento, se non dipende dalla semplice rottura del manoscritto, sia dovuto alla occasionale sostituzione di *F1* con una copia di *F2*, peraltro mancante in loco).

¹⁰ Vedila nell'edizione anastatica a cura di Philip Gossett, «Early Romantic Opera, 5», New York, London, Garland 1980; la datazione è congetturale ed è proposta da Bianca Maria Antolini in relazione alla prima esecuzione romana di *Beatrice* avvenuta al Teatro Apollo nel carnevale 1837 (BIANCA MARIA ANTOLINI, *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, Torre d'Orfeo, 1988, p. 82).

¹¹ **A-Wn** = Vienna, Nationalbibliothek, Ms. OA 185/1-2 (la copertina reca incollata etichetta a stampa dell'«Imp. Regio stabilimento nazionale privilegiato di calcografia, copisteria e tipografia musicale di Giovanni Ricordi»); **F-Pn¹** = Parigi, Bibliothèque nationale de France, Ms. D. 833-834; **F-Pn²** = Parigi, Bibliothèque nationale de France, L. 2925; **I-Bc** = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, Ms. SG.H.I.8 (solo atto II); **I-Mc¹** = Milano, Biblioteca del Conservatorio 'G. Verdi', Fondo Nosedà, C-21; **I-Nc¹** = Napoli, Biblioteca del Conservatorio «San Pietro a Majella», ms 24.4.16-17; **I-Nc²** cit. in nota 9; **I-Rama** = Roma, Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Ms. 430-431; **I-Rsc** = Roma, Biblioteca del Conservatorio 'Santa Cecilia', Ms. 712.

¹² Si tratta di **I-Nc²**, cfr. *supra* nota 9.

¹³ **A-Wn**, vol. II, c. 132r; la provenienza milanese è attestata dall'etichetta incollata sulla copertina.

a Bellini è incerto: coda esclusa, tutte e tre, differendo fra loro per varie ma non sostanziali scelte, soprattutto nelle parti da assegnare agli strumenti di armonia, appaiono come autonome e distinte versioni orchestrali dello spartito per canto e pianoforte di Ricordi; la coda appare particolarmente problematica non solo per le tre diverse strumentazioni ma anche per il testo posto sotto le note (le fonti presentano due diverse soluzioni) e per il non trascurabile particolare della formula accordale conclusiva che compare in due diversi assetti ritmici e di durate: **rRI** e **A-Wn** hanno una sbrigativa e assai poco belliniana conclusione in due battute secondo lo schema $\text{||} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{||}$, le altre copie optano per una soluzione più distesa e maestosa in tre battute $\text{||} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{||}$ anch'essa tuttavia, per quell'anticipazione dell'ultimo accordo con la semicroma nella penultima battuta, a mio avviso bellinianamente non ortodossa. Lo specchietto che segue sintetizza sinotticamente la varietà di forme di *F2* riprodotta nelle fonti indicate:

Fonte/ strumenta- zione	«Lugubre maestoso» ridotto	«Lugubre maestoso» <i>FI</i>	Cantabile nuovo	Tempo di mezzo <i>FI</i>	Tempo di mezzo ridotto	Cabaletta	Coda nuova /testo ¹⁴	Coda <i>FI</i>
rRI	•		•		•	•	• / X	
A-Wn / <i>A</i>	•		•		•	•	• / X	
Rama e Rsc / <i>B</i>		•	•		•	•	• / X	
Mc¹ / <i>B</i>		•	•		•	•	• / Y	
Nc¹ / <i>B</i>		•	•		•	•	• Senza testo	
Nc² / <i>B</i> (dal Cantabile trasportato in Sol maggiore)		•	•	• taglio di 12 bb.		•		•
Bc / <i>B</i>		•	•	•		•		•
F-Pn¹ / <i>B</i>		•	•		•	•	• / Y (solo coro)	
F-Pn² / <i>C</i>			•		•	•	• / X	

Prima di confrontare e commentare in dettaglio le due versioni esaminiamo le circostanze che hanno sollecitato i cambiamenti e la loro genesi. Fra tutti gli interventi di revisione apportati da Bellini alla partitura in tempi successivi alla prima esecuzione, quello relativo al Finale II, oltre a essere il più consistente fu il più necessario, almeno sulla scorta di commenti di contemporanei. Le recensioni alle prime esecuzioni registrano, infatti, perplessità e incomprensioni nei confronti di questa pagina; l'articolista della «Gazzetta privilegiata di

¹⁴ Testo X: Beatrice «Ah! Non piangete! Della vita cui m'involò / porto solo il vostro amor»; Coro «Deh un amplesso concedete. / Chi non piange non ha cor». Testo Y: Beatrice «Porto solo il vostro amor»; Coro «Il suo spirito, o Ciel, ricevi / e perdona all'uccisor»; questo distico del Coro corrisponde a quello intonato nella coda di *FI*.

Venezia» osserva che l'aria finale («l'arione») «quanto a lavoro, dell'esecuzione non si parla [...], fece a me pochissimo effetto».¹⁵ Analogamente, il recensore della prima milanese (luglio 1833, Teatro Carcano) nota che «fu acclamatissima l'aria-finale della donna [Fanny Tacchinardi Persiani], ma più ch'altro pei pregi d'esecuzione»:¹⁶ dunque, anche in questo caso un brano non convincente, in parte riscattato dalla bravura dell'interprete. Sebbene Bellini dopo Venezia potesse già aver pensato di cambiare qualcosa, a Milano *Beatrice* andò in scena identica a come venne presentata alla Fenice; ce ne informa Giovanni Ricordi che, in una lettera a Bellini del 23 ottobre 1833, lamenta di non aver ancora ricevuto «quei cangiamenti che voi avete riputati necessarj a rendere questo spartito non inferiore agli altri vostri» e ciò, fra l'altro, ha determinato «che dandosi al Carcano quest'opera, quantunque vi abbia ottenuti i più lusinghieri suffragi, non gli ebbe però tali quali gli avrebbe ottenuti se voi vi foste dato la lieve pena di mutare quà e là alcune cose, massime l'aria finale, il che vi avrebbe procurato un pieno trionfo, ad onta della debolezza della compagnia».¹⁷ Di questi «cangiamenti» Bellini aveva già parlato con Ricordi, concretamente o vagamente, a Milano fra la fine di marzo e i primi di aprile del 1833, prima della sua partenza per Londra;¹⁸ tuttavia, non aveva sentito l'urgenza di approntarli o era stato sopraffatto da altre priorità (il viaggio a Londra, via Parigi, l'esordio all'estero, il profilarsi di carriera e fama internazionali).

Al di là di una fiducia complessiva nella qualità dell'opera, non sappiamo cosa Bellini pensasse esattamente di questo finale, che peraltro egli orgogliosamente aveva definito «gran scena finale» in una lettera a Ricordi del 27 gennaio 1833, dunque nel corso della sua composizione;¹⁹ non sappiamo neanche se cedette alle insistenti richieste di «cangiamenti» realmente convinto della loro necessità o se pressato dalle esigenze commerciali dell'editore, impaziente di mettere sul mercato l'edizione completa dell'opera.²⁰ Michele Scherillo riporta una confessione che Bellini avrebbe fatto a Florimo circa la problematicità del Finale di *Beatrice*: «Se avesse un finale come quello della *Sonnambula* – egli diceva – il suo trionfo sarebbe

¹⁵ «Gazzetta privilegiata di Venezia», n. 64 del 18 marzo 1833.

¹⁶ «Gazzetta privilegiata di Milano», n. 202 del 21 luglio 1833.

¹⁷ *Carteggi*, p. 313. Ricordi imputa la mancata realizzazione degli auspicati cambiamenti alle «distrazioni di Londra e poscia quelle di Parigi» (dopo Venezia, Bellini andò a dirigere sue opere a Londra e successivamente si trasferì a Parigi) ed è ansioso di ricevere le «mutazioni che vi siete prefisso» non solo per «ridurre l'opera quale dovrà essere rappresentata quindi innanzi, ma ben anche di terminare l'edizione completa dell'opera stessa» (*ibid.*).

¹⁸ Nella lettera cit. alla nota precedente Ricordi parla di «cangiamenti» «che mi avevate promesso prima della vostra partenza».

¹⁹ *Ivi*, p. 295. Sull'uso del termine «gran scena» in rapporto a questo pezzo cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Bellini*, Milano, Il Saggiatore, 2022, pp. 295-296 e relative note; più in generale cfr. MARCO BEGHELLI, *Cos'è una Gran Scena?*, in *Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Daniel Brandenburg und Thomas Lindner, Wien, Praesens, 2004, pp. 1-12, e ANDREA MALNATI, *La Gran Scena nell'opera italiana (1790-1840)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2017.

²⁰ «Voi sapete che l'opera completa è la risorsa dell'Editore quando ne ha stampato la maggior parte di pezzi»: lettera di Giovanni Ricordi a Bellini del 3 dicembre 1833, in *Carteggi*, p. 317. Qui Ricordi si sta riferendo alla ventura edizione dei *Puritani* ma il concetto val bene anche per *Beatrice di Tenda*.

assicurato»;²¹ ma la testimonianza, oltre al criptico riferimento al Finale di *Sonnambula*, non è suffragata da documenti e va considerata col beneficio del dubbio circa la sua autenticità. Di certo Bellini espresse a Florimo parole assai entusiaste (ma non inequivocabili) circa il Finale II di *Beatrice* in una lettera del 4 ottobre 1834 in cui, in previsione di un'auspicata esecuzione dell'opera al San Carlo con Malibran nei panni della protagonista, ne parlava in termini di grande aspettativa: «Vedrai il duetto ed il finale del 2:^{do} atto che effetto faranno, senza poi parlarti del quintetto ed ultima scena del 2:^{do}».²² La duplice menzione del finale dell'atto secondo è certamente una svista: la prima parte della frase in realtà va emendata in «Vedrai il duetto ed il finale del *Primo* atto» dato che nel secondo atto non c'è un duetto mentre nell'atto primo c'è, appunto, il grande duetto Beatrice-Filippo cui segue, dopo il coro di armigeri, l'ampio Finale primo. La seconda parte della frase, invece, fa chiaramente riferimento al pezzo forte del secondo atto, il Quintetto, cui Bellini aggiunge un cenno all'«ultima scena», cioè all'aria finale «Ah se un'urna è a me concessa».²³ Qui, dunque, Bellini esprime soddisfazione e aspettative per il pezzo conclusivo dell'opera; dato che da qualche mese era in circolazione *F2* tramite **rRI**, sembrerebbe logico ritenere che egli facesse riferimento proprio a questa nuova versione, con la quale avrebbe risolto la carenza di «effetto» presente nella precedente.

Ma ammesso che i riferimenti all'effetto di *F2* siano giustificati, appunto, dalla sua novità, perché nella lettera anticipare come nuovi, per Florimo, gli effetti di altre, consolidate e ovunque apprezzate parti dell'opera? L'interrogativo è motivato dal fatto che Bellini e Florimo avevano già parlato di *Beatrice* nell'estate dello stesso 1834, quando l'opera venne malamente rappresentata a Napoli al Teatro del Fondo.²⁴ Bellini in una lettera del 4 agosto chiedeva all'amico un parere spassionato: «Spero tu mi dirai il tuo intimo sentimento intorno al merito della musica, e ciò che è d'effetto come quello che è di poco»; nella stessa lettera lo consolava per essersi Florimo infuriato per «l'esito, ossia la maniera e la condotta della Società verso la *Beatrice*».²⁵ Florimo, dunque, aveva già ascoltato *Beatrice*: perché, dunque, nell'ottobre Bellini avrebbe dovuto sollecitare l'aspettativa dell'amico per pezzi che già conosceva e che lui non aveva per nulla ritoccato (escluso il Finale II)? Probabilmente egli semplicemente prefigurava l'effetto che la sua musica (pezzi vecchi o nuovi che fossero) avrebbe fatto nella desiderata interpretazione di Malibran; pertanto, l'entusiasmo di Bellini per l'effetto dell'ultima scena di *Beatrice* non è detto che debba riferirsi per forza alla nuova versione; che di sicuro esiste, ma di cui, come sopra accennato, sono incerti l'autentico assetto formale e la stessa paternità belliniana.

A questo punto non resta che rivolgerci alle fonti per esaminare natura, consistenza e ricezione (nelle copie) delle varianti per verificarne l'effettiva rispondenza all'esigenza di «cangiamenti» e la stessa paternità belliniana. Confrontiamo *F1* con **rRI** che, per quanto sopra

²¹ MICHELE SCHERILLO, *Vincenzo Bellini: note aneddotiche e critiche*, Ancona, Morelli, 1882, p. 113.

²² *Carteggi*, p. 401.

²³ Duetto, Finale primo e Quintetto del secondo atto sono i brani concordemente apprezzati nelle recensioni coeve.

²⁴ Non più di cinque rappresentazioni dal 18 al 29 luglio, secondo il «Giornale del Regno delle Due Sicilie».

²⁵ *Carteggi*, rispettivamente pp. 379 e 378.

esposto, dovrebbe contenere *F2* con le modifiche alla struttura e alle linee vocali apportate o autorizzate da Bellini; le altre copie che accolgono *F2* riproducono fedelmente la lezione di **rRI** nelle linee vocali, meno nei cambiamenti strutturali e talora ne presentano di ulteriori (per questo vedi oltre). Come detto sopra, le differenze fra *F1* e *F2* si riscontrano a partire dall'introduzione all'aria finale («Lugubre maestoso», Fa minore); in **rRI** siamo a p. 200,²⁶ in **A** siamo a c. 81^v del secondo volume dell'autografo. Questa carta è la penultima di un inserto di sei fogli a sedici righe, fogli più stretti di quelli a venti righe utilizzati da Bellini; l'inserto è di mano di copista e contiene principalmente «Angiol di pace» preceduto dalle cinque battute conclusive della sezione precedente e seguito dalle diciassette battute iniziali del «Lugubre maestoso». La mano di Bellini torna subito dopo a c. 83^r: Non sappiamo nulla di tempi e motivi della sostituzione dell'autografo del terzettino e parti adiacenti o dell'inserimento di questa stesura di mano di copista al posto di parti eliminate o in aggiunta all'esistente; tuttavia, questo problema non riguarda le questioni qui in discussione. Riporto di seguito una tabella sinottica che illustra varianti, tagli e differenze fra le due versioni; per comodità indico fra parentesi quadre, partendo da 1, il numero progressivo di battute sia della versione di **rRI**, facilmente accessibile,²⁷ sia della versione di **A**. Al centro della tabella il testo verbale funge da guida per il confronto fra le due versioni, con numerazione da 1 dei versi a partire dal Cantabile di Beatrice; nella colonna di sinistra una numerazione progressiva in numeri e lettere in grassetto identifica sezioni e parti del brano.

A (F1)	Porzione di testo intonata	rRI (F2)
1a [sezione introduttiva] Lugubre maestoso, Fa min., c [1-16]	<i>Beatrice</i> Chi giunge? <i>Agnese</i> Ohimè! <i>Beatrice</i> Lo veggio... Il funebre corteggio... SCENA ULTIMA RIZZARDO con Alabardieri e Uffiziali, si presenta sulla gradinata. <i>Agnese, Anichino e Coro</i> E più speme non v'è! <i>Beatrice</i> La mia costanza Non mi togliete.	[1-13 = A 1-13] elimina le ultime tre bb. di A e salta direttamente a 1c
1b [segue con banda sul palco] [17-27]	<i>Beatrice</i> Anche una stilla, e poi Fia vuotato del tutto e inaridito Questo calice amaro. <i>Tutti</i> E Iddio ritrarlo Dal labbro tuo non può!	Eliminato ²⁸

²⁶ In **rRI**², cfr. nota 5, il brano inizia a p. 269 (lastra n. 35585); in **rRI**³ a p. 244.

²⁷ È consultabile *online* l'esemplare posseduto dalla Biblioteca del Conservatorio 'G. Verdi' di Milano: <https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/handle/20.500.12459/1709>.

²⁸ Questo taglio è presente in **rRI** e conseguentemente in **A-Wn**; tutti gli altri testimoni (partiture) riproducono questa sezione come in **A**.

A (F1)	Porzione di testo intonata	rRI (F2)
1c [segue] [28-37]	<i>Beatrice</i> Mi diè coraggio Per consumarlo Iddio. <i>(Riccardo s'inoltra cogli alabardieri.)</i> Eccomi pronta... <i>Agnese</i> Io più non reggo... <i>(sviene.)</i> <i>Beatrice</i> Addio.	[14-23 = A 28-37]
2a [Cantabile] Assai sostenuto, La _b magg., c [38-49]	<i>Beatrice</i> Deh! se un'urna è a me concessa Senza un fior non la lasciate, E sovr'essa il ciel pregate Per Filippo, e non per me.	[24-31 = A 38-45; 32-35 variante nella linea vocale; 36-39 aggiunta ripetizione fiorita dei vv. 3-4]
2b [segue Cantabile] [50-71]: a (vv. 5-6: bb. 50-57) + b (vv. 7-8: bb. 58-71)	Rammentate a questa oppressa Che morendo io l'abbracciai: Che all'eterno il core alzai A implorar per lei mercè.	5 [40-57]: a' (vv. 5-8: bb. 40-51 nuove) + b' (vv. 7-8: bb. 52-57 = A 66-71]
3a [Tempo di mezzo] Allegro, Fa min., c [72-85]	<i>Anichino e Coro</i> Oh! infelice! Oh a qual serbate Fur le genti orrendo esempio! ²⁹ Tristo il suolo in cui lo scempio Di tal donna, o Dio, si fe'!	10 [58-63 = A 72-77, il resto eliminato]
3b [segue Tempo di mezzo] [86-102]: a (vv. 13-15a: bb. 86-90) + b (vv. 15b-16: bb. 91-95) + c (vv. 17-18: bb. 96-102)	<i>Beatrice</i> Per chi resta il ciel pregate, Per chi resta, e non per me. <i>(ai soldati)</i> Io vi seguo. <i>Cori</i> Deh! un amplesso... Un amplesso concedete... <i>Beatrice</i> Io vi abbraccio... non piangete, <i>Cori</i> Chi non piange non ha cor.	[64] Eliminato tranne due mezze bb. di A (c: «Io vi abbraccio»), quindi passa subito a 4a
4a [Cabaletta] Allegro maestoso, La _b magg., c [103-122]	<i>Beatrice</i> Ah! la morte a cui m'appresso È trionfo, e non è pena. Qual chi fugge a sua catena, Lascio in terra il mio dolor. È del Giusto al sommo seggio Ch'io già miro e già vagheggio, Della vita a cui m'involò Porto solo – il vostro amor.	20 [65-80 = A 103-118] ³⁰ 25

²⁹ Il testo barrato non è intonato in nessuna delle due versioni.

³⁰ Qui e a **4c rRI** non ripete le ultime quattro bb. della Cabaletta, ripetizione indicata a matita con segni convenzionali in **A** e non scritta per esteso; dunque, aggiunta seriore di Bellini o scelta facoltativa.

A (F1)	Porzione di testo intonata		rRI (F2)
4b [intervento del coro] stesso tempo, Mi _b magg., c [123-130]	<i>Anichino e Coro</i>	Oh! infelice! Oh a qual serbate Fur le genti orrendo esempio! Tristo il suolo in cui lo scempio Di tal donna, o Dio, si fe'!	10 [81-88 = A 123-130]
4c [ripetizione Cabaletta] La _b magg., c [131-149]	<i>Beatrice</i>	Ah! la morte a cui m'appresso È trionfo, e non è pena. Qual chi fugge a sua catena, Lascio in terra il mio dolor. È del Giusto al sommo seggio Ch'io già miro e già vagheggio, Della vita a cui m'involò Porto solo il vostro amor.	20 [89-103 = A 131-145] 25
5 Coda, stesso tempo, La _b magg., c [150-170]	<i>Cori</i> <i>Beatrice</i> <i>Cori</i>	Il suo spirto, o ciel, ricevi, E perdona all'uccisor. [Addio, addio! Ah!!!] ³¹	Eliminato e sostituito con 5a ³²
5a	<i>Cori</i> <i>Beatrice</i>	Deh! un amplesso concedete... Chi non piange non ha cor. Ah! non piangete, Della vita a cui m'involò Porto solo il vostro amor.	(16) (18) (17) (25) (26) [104-129 (o 130) nuove] ³³

Ad un primo sguardo si osserva che *F2* è più breve di *F1* di quaranta (o quarantuno) battute: cadono una parte della sezione introduttiva (tre battute di **1a** e tutte le undici battute di **1b**, queste ultime solo in **rRI** e **A-Wn**)³⁴ e un'ampia sezione del Tempo di mezzo (otto battute di **3a**, diciassette battute di **3b**);³⁵ da ciascuna delle due esposizioni della Cabaletta (**4a** e **4c**) è eliminata la ripetizione di quattro battute. Altre sezioni vedono la sostituzione della prima versione con una variante o con una sezione del tutto nuova: la prima quartina del Cantabile di Beatrice, dopo le prime otto battute, presenta una nuova versione della linea di canto per quattro battute e a queste sono aggiunte quattro nuove battute con ripetizione fiorita dei due ultimi versi (**2a**: **rRI** bb. 32-39); i primi due versi della seconda quartina sono musicati *ex novo* con ampio dispiego di vocalità fiorita (**2b**: **rRI** bb. 40-51), ben maggiore della prima versione che suonava così (es. 1, bb. 50-61):

³¹ Parole assenti nel libretto, utilizzate da Bellini in partitura.

³² Come segnalato sopra in nota 6, **rRI**³ ripristina questa conclusione originaria.

³³ Per il diverso numero di battute cfr. quanto detto sopra a proposito della diversa chiusa accordale offerta da **rRI** e **A-Wn**, più breve (due battute) rispetto a quella in tre battute adottata nelle altre copie. Due testimoni sostituiscono il testo del Coro di questa sezione con il distico finale originale intonato in *F1* (cfr. nota 14 e contesto).

³⁴ Cfr. nota 28.

³⁵ Questo taglio è apparentemente l'unico che venga indicato in **A**: con alcuni segni convenzionali alle cc. 87r e 88r e, qui, con un rinvio «alla cabaletta».

50
Ram - men - ta - te, ram-men - ta - te a que-st'op - pres-sa che___ mo -

55
- ren - do, che mo-ren - do io l'ab brac - cia - i che al-l'E - ter - no il co - re al -

60
za - i a im-plo - rar per lei mer - cè___ im - plo rar per lei___ mer - cè.

Infine, le ventuno battute della coda corale originaria (5) sono sostituite con una nuova coda di ventisei (o ventisette) battute (5a),³⁶ di scrittura polifonica un poco più complessa nelle prime otto, con testo parzialmente ripreso da sezioni precedenti o, in due casi, derivato dalla coda di *F1*.³⁷ Se ne deduce che Bellini ha inteso raggiungere l'«effetto» ampliando lo spazio e il corredo virtuosistico riservati alla prima donna e riducendo gli interventi del coro (l'ampio taglio al Tempo di mezzo) per accelerare il passaggio dal Cantabile alla Cabaletta, interventi, dunque, mirati a maggiormente concentrare l'attenzione sul sacrificio di Beatrice e sull'esibizione della virtuosa. Si tratta di un'inversione di rotta molto netta rispetto a *F1*, tanto più che l'autografo ci consegna un indizio rivelatore dell'intenzione di Bellini di dotare Beatrice di un canto più sobrio e misurato. Le bb. 59-60 dell'es. 1 in origine suonavano così (es. 2):

(al) - za - i a im - plo - rar, a im - plo - rar

ma Bellini le rifiutò subito cancellandole con tratti di penna e riscrivendo le due battute (quelle che si leggono nell'es. 1) nel rigo sottostante; l'immediatezza del ripensamento è a mio giudizio provata dall'impiego esattamente del medesimo inchiostro e del medesimo tratto grafico sia per la versione rifiutata, sia per quella riscritta (come avviene per altri immediati ripensamenti presenti altrove in **A**): quest'ultima, inoltre, venne accolta in **I-Vt**, copia approntata, come detto, a ridosso delle esecuzioni veneziane. All'atto della revisione per Ricordi, Bellini recuperò queste due battute (o autorizzò a farlo), in sostituzione delle due più sobrie, e le affiancò alle altre nuove parti vocalmente più fiorite.³⁸

³⁶ Cfr. nota 33.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Queste due battute, rifiutate in **A** e accolte in **rRI** sono discusse da BRAUNER (*Textual Problems* cit., pp. 115-116) in relazione alla possibilità che versioni originarie di passi di Beatrice siano confluite nello spartito per canto e piano prima che Bellini le modificasse nell'autografo; in effetti questa possibilità merita di essere

Va notato che nella revisione Bellini non tocca la Cabaletta «Ah la morte a cui m'appresso», ripresa da quella di Fernando «Odo il tuo pianto, o padre» dall'atto secondo di *Bianca e Fernando*, e considerata debole dalla critica per la sua intrinseca apparente banalità. Se a Venezia nel 1833 Bellini, stretto fra l'urgenza della composizione e il poco tempo disponibile, scelse di ricorrere a un vecchio pezzo da adattare alla nuova opera, non ritenne tuttavia l'operazione così malriuscita da doverci rimettere le mani nel periodo dedicato a rivedere l'opera in vista di ulteriori rappresentazioni e dell'edizione a stampa; anzi, la fiducia di Bellini nella Cabaletta è ulteriormente confermata dal fatto che nell'autografo, con segni a matita rossa – indice di intervento in teatro – prescrisse chiaramente la ripetizione delle ultime quattro battute, prima dell'intervento del coro; dunque intese incrementarne la consistenza, la durata e, presumibilmente, il potenziale impatto sull'ascoltatore.

Per quanto riguarda il coro, a fronte dei tagli in *F2* sopra segnalati, esso conosce un risarcimento con la nuova coda (**5a**) dove l'«effetto» è forse da ricercarsi nella scrittura polifonicamente più studiata delle prime otto battute, prima della convenzionale perorazione finale. Si perde così, tuttavia, un altro effetto – intuizione teatrale di notevole efficacia – quello che in *F1* vedeva Beatrice progressivamente allontanarsi dalla scena («Beatrice s'incammina», scrive Bellini in **A**) e lanciare il suo ultimo, duplice addio «dall'alto», come anche prescrive la didascalia scenica nel libretto:³⁹ una soluzione nuova, spazialmente ardita – un'apoteosi della protagonista degna d'un dramma sacro – e coerente con altri, precedenti momenti dell'opera caratterizzati da efficace spazialità musicale, come il terzettino «Angiol di pace», in cui la voce di Orombello proveniva «dalle torri», o la romanza di Agnese «Ah! non pensar che pieno» nel primo atto, cantata «dalle stanze interne».⁴⁰ Forse la novità di questa conclusione fu all'origine del «pochissimo effetto» rilevato dal recensore veneziano e della freddezza con cui reagirono altri commentatori e forse per questo Bellini ritenne di intervenire per comporre una chiusa «quanto a lavoro» più solida e consistente, anche se più convenzionale e meno arditamente teatrale, accanto agli altri interventi mirati a esaltare maggiormente la centralità della prima donna.

Se, come precedentemente asserito, le copie recanti *F1* sono sostanzialmente fedeli ad **A**, non è invece così per *F2*: sul piano strutturale le copie presentano varianti numerose e fra loro discordi, indizio dell'assenza di un modello di sicura e indiscutibile autorevolezza. Qui di seguito un elenco sintetico di questa variantistica:

1b (parte centrale della sezione introduttiva): diversamente da **rRI** e da **A-Wn**, da esso derivato, tutti gli altri testimoni riproducono il «Lugubre maestoso» nella versione integrale di **A**;

considerata se non fosse per l'evidenza del dato grafico (l'inchiostro, che, come detto, suggerisce un repentino ripensamento) e per un dettaglio che supporta l'ipotesi del successivo ripristino dell'idea originaria: in **A** l'ultima terzina della b. 60 (es. 2) non reca l'abbellimento di due notine con figura di semicroma, analogo a quello presente nell'ultima terzina della battuta precedente, abbellimento invece presente in **rRI**. Sembra difficile che Ricordi, facendo copiare il Cantabile prima del ripensamento di Bellini, possa aver inserito l'abbellimento di propria iniziativa; cosa che, invece, può aver fatto Bellini all'occasione del riuso di quella sua prima idea.

³⁹ «Beatrice si allontana fra le guardie, si volge dall'alto e pronunzia l'ultimo Addio. Tutti gli astanti s'inginocchiano.» FELICE ROMANI, *Beatrice di Tenda. Tragedia lirica in due atti*, Venezia, Vedova Casali Editrice, 1833, p. 45.

⁴⁰ Questa versione, come detto sopra, venne ripristinata in **rRI**³, vedi *ivi* a p. 251.

2b (seconda quartina del Cantabile): **I-Mc¹** inserisce ripetizione di 40-51, **I-Nc²** taglia 48-51;

3a-3b (Tempo di mezzo): **I-Bc** dopo il Cantabile versione *F2* prosegue con Tempo di mezzo versione *F1* (cioè bb. 72-102 di **A**);

3b (seconda sezione del Tempo di mezzo): **I-Mc¹**, **I-Rama** e **I-Nc¹**: eliminata del tutto; **I-Nc²** recupera parti di *F1* (bb. 94-96 di **A**);

5a (coda): **I-Nc²** e **I-Bc** ripristinano **5** di *F1*; **I-Mc¹**: Beatrice intona solo il v. 26; **I-Mc¹**, **F-Pn¹**: i bassi del coro intonano i vv. 27-28 di **5** di *F1*; **F-Pn²**: eliminate 104-115, modificate radicalmente 116-130. Inoltre, come già segnalato alla nota 30, tutte le partiture tranne **A-Wn** presentano gli accordi conclusivi distribuiti su tre battute e non compressi in due come si legge in **rRI**.

Come si vede, le copie manoscritte ci consegnano diverse altre possibili versioni di *F2*, differenti da quella di **rRI**; va sottolineato che nessuna altra parte di *Beatrice* conosce negli apografi una siffatta frammentazione e riformulazione. E ciò non solo per quel che riguarda la struttura del Finale II, perché, come accennato sopra, le fonti riportano *F2* in non meno di tre diverse strumentazioni. Sono variamente strumentate le parti modificate di «Ah se un'urna» (solo **F-Pn²** presenta una strumentazione nuova e indipendente di tutto il Cantabile) e la coda conclusiva (**5b**); tutte presentano elementi simili che denunciano la loro autonoma dipendenza dalla riduzione pianistica di Ricordi e tutte esibiscono tratti di scrittura bellinianamente poco ortodossi. In più, nel collegare le parti nuove a quelle originali le fonti presentano significative incertezze, indice del fatto che il modello da cui dipendono doveva presentare indicazioni non chiare o non sufficienti. Si veda il caso delle diverse soluzioni offerte dai testimoni per il collegamento fra le sezioni **3b** e **4a** (bb. 63-64) della precedente tabella sinottica. **rRI** presenta questa soluzione (es. 3):

63

Beatrice

-li - ce! Io v'ab - brac - cio.

-li - ce!

-li - ce!

f

A-Wn strumentata a piena orchestra i due accordi di minime a 63 e quello di crome 64/1°; **F-Pn¹** e **F-Pn²** a 63 hanno due accordi di crome a piena orchestra, mentre a 64/1° **F-Pn¹** ha un accordo di soli archi, **F-Pn²** invece un accordo a tutta orchestra ma con valore di minima. **I-Rama** e **I-Nc¹** omettono il secondo accordo di 63 e tagliano da 63/3° a 64/2°, passando direttamente all'avvio della Cabaletta «Ah! la morte a cui m'appresso»; tuttavia in **I-Rama** un'annotazione a matita di mano diversa dal copista principale avvisa «attento botta abbraccio» e inserisce un tratto verticale ai righi dei Vni I e dei bassi (qui aggiunge anche le parole «ah m'abbraccia»), indice di volontà di inserimento della b. mancante (nulla di tutto ciò in **I-Nc¹**). **I-Mc¹** mantiene le bb. 63-64 ma omette l'esclamazione di Beatrice e a 63/2°-4° riproduce un tetracordo discendente *do-sol* di archi e fiati che Bellini aveva posto nello stesso luogo del Finale II originale, dopo l'esclamazione del coro, ma non lo conclude sul *fa* a 64/1°, bensì fa tacere i predetti strumenti e inserisce ai corni un accordo di settima di Mi bemolle in primo rivolto seguito a 64/2° da analogo accordo degli archi ma sul primo grado (stranamente quest'ultimo accordo non è posto in battere sul 2° tempo bensì dopo una pausa di croma). Analogo caso si verifica nel collegamento fra **4c** (seconda ripetizione della Cabaletta) e la coda **5a**: quest'ultima richiede da subito la prima coppia di corni in La bemolle mentre la Cabaletta ha utilizzato fino all'ultima battuta solo corni in Mi bemolle e la pausa di semiminima lì scritta all'ultimo quarto non sembra sufficiente a consentire il cambio di strumento; difficile ascrivere a Bellini una soluzione così poco praticabile. Tutto questo, con ogni probabilità, significa che non venne approntato un modello con l'intera nuova versione del finale, bensì vennero redatte soltanto le parti nuove o modificate con indicazioni, nel caso discusso non chiare, su dove e come collegarle alle parti originali, tanto che ogni copista optò per una soluzione diversa.

In conclusione, cosa ci dice questo confronto fra le due versioni dell'aria finale? Friedrich Lippmann a suo tempo emise un giudizio molto severo sulla nuova versione: «Se l'abbreviazione della scena finale risale davvero a Bellini, si deve affermare che egli non apportò affatto un miglioramento all'opera». Lo studio delle fonti consente di avvalorare il «se» di Lippmann certamente per quel che riguarda la strumentazione; circa le differenze strutturali, data la varietà di soluzioni adottate dai copisti dobbiamo ritenere che Bellini al più si limitò a fornire indicazioni sommarie circa i tagli da effettuare. Il caso dell'esempio 2 sopra discusso (recupero da **A** di un frammento rifiutato e inserito in *F2*) è un indizio che almeno la revisione e parziale riscrittura della parte vocale di «Ah se un'urna» si debba a Bellini il quale deve aver dato a Ricordi appunti in forma di partitura scheletro sviluppati dallo stampatore nell'accompagnamento pianistico e dagli estensori delle partiture in strumentazioni variamente vicine a quella delle parti di *F1* conservate. Della nuova coda conclusiva la paternità belliniana è affidata al credito che in proposito merita lo spartito Ricordi; anche in questo caso, comunque, Bellini deve essersi limitato alla stesura delle parti vocali e della base armonica ai fini della realizzazione dello spartito per canto e pianoforte, lasciando ad altri il compito della strumentazione che le partiture ci consegnano, come detto, in almeno tre diverse versioni e col problematico cambio dei corni alla chiusa della Cabaletta segnalato sopra. Dunque, le fonti di *F2* suggeriscono che Bellini si impegnò nei cambiamenti sollecitati da Ricordi in maniera tutto sommato limitata e sbrigativa, dal che deduco che non doveva essere così scontento della versione originale del Finale di *Beatrice*. Tagli e riscritture non

migliorarono il Finale II, visto il permanere nella nuova versione di problemi o di insoddisfacenti «effetti» ai quali più mani cercarono di porre variamente rimedio con ulteriori interventi: prassi in uso ancora in tempi recenti come dimostra, ad esempio, la riformulazione del finale proposta negli anni '60 del secolo scorso da Vittorio Gui.⁴¹ La stesura originaria (*F1*) appare preferibile, oltre che per la sicura paternità belliniana, per la dimensione corale più consistente, per l'ardita soluzione dell'addio di Beatrice sopra descritto e per la vocalità di lei più contenuta ed intima nelle parti del Cantabile,⁴² a torto – oserei dire – espunte o modificate in *F2*. Le parti nuove introducono linee melodiche ampiamente fiorite che mirano a un effetto basato sull'agilità espressiva dell'interprete, mentre il canto sillabico della versione originaria appare più appropriato alla figura quasi ieratica di Beatrice che, come una martire sostenuta dalla fede, perdona chi ingiustamente la condanna; si veda nell'es. 1 il canto commosso (pause quasi singhiozzanti, ripetizione di emistichi ad esplicitare la tensione del momento) con cui Beatrice abbraccia Agnese, colei ch'è causa della sua morte, e prega per lei. Gli stessi tagli alle parti corali del Tempo di mezzo, se intendono concentrare l'attenzione sulla protagonista, vanificano il progetto originario di «gran scena finale» e indeboliscono quella forte interazione ed empatia fra Beatrice e la sua gente – presente fin dalla prima aria del primo atto «Ma la sola, ohimè! son io» – che nel finale assume l'aura mistica di un sacrificio collettivo.⁴³

ABSTRACT – Among the reasons for *Beatrice di Tenda*'s initial failure, there was the cold reception given to the opera's Finale: the funeral march («Lugubre maestoso») accompanying Beatrice to the scaffold and introducing the cantabile «Ah se un'urna è a me concessa»; the chorus' request to Beatrice for a final embrace («Oh! infelice! Oh a qual serbate»); the cabaletta «Ah! la morte a cui m'appresso»; the concluding choral coda («Il suo spirito, o ciel, ricevi»). Following Ricordi's insistence, Bellini prepared – or rather authorized – some changes: cuts to the «Lugubre maestoso» and the central chorus; changes to Beatrice's aria; a new concluding coda. The present study investigates the genesis and the very authorship of these changes and demonstrates their dubious authenticity while reaffirming the better effectiveness and quality of the original version.

⁴¹ Cfr. VITTORIO GUI, *A proposito della mia revisione della "Beatrice di Tenda" di Bellini*, «L'Approdo musicale», XIX, 1965, pp. 207-214.

⁴² Questa versione sarà a testo nell'edizione critica dell'opera a cui chi scrive sta lavorando.

⁴³ DELLA SETA (*Bellini* cit., p. 294) scrive che «si può pensare a *Beatrice di Tenda* come a una sorta di sacra rappresentazione di argomento storico di cui l'ultima scena è il *consummatum est*». A proposito dei tagli al Tempo di mezzo, Della Seta ne deplora la scomparsa nell'edizione Ricordi e nelle copie da essa derivate in quanto contengono versi «molto importanti per l'impianto ideologico dell'opera», sacrificati evidentemente in favore del più esplicito protagonismo della prima donna (*ivi*, p. 298).

La tigre e la principessa. Norma/Grisi nei disegni di Victoria di Kent*

Luca Zoppelli

Io avea inteso cantare la Cavatina alla Grisi, male, malissimo e mi bastò per giudicarla incapace del resto, perché l'ho vista nell'Anna Bolena, che toltone il tenero, è insopportabile nel resto, e specialmente nel tragico – Dagli la *Sonnambula*, i Puritani, la Gazzza, e mille opere di genere semplice ed innocente, ti posso giurare che non sarà seconda a persona, ma nei caratteri elevati, non li capisce, né li sente, perché non ha né tale istinto, né istruzione per sostenerli con quella nobiltà ed alto stile che richiedono; dunque sarà mio sentimento che nella *Norma* sarà nulla, e la parte d'Adalgisa è la sola che s'adatta al suo carattere.¹

1. In questa lettera a Florimo del 1° luglio 1835, spesso citata, Vincenzo Bellini non si limita a esprimere un giudizio – tutt'altro che profetico – su quella che presto diverrà, per i pubblici europei, l'interprete per eccellenza del personaggio di Norma (alla prima scaligera, lo ricordiamo, aveva incarnato Adalgisa); lascia anche trasparire con evidenza i lineamenti della propria concezione del personaggio e il sistema di riferimenti estetici che l'hanno guidata. La «nobiltà e alto stile» invocati dal compositore – e che avevano evidentemente strutturato la sua stessa messa in musica – rinviano infatti allo standard ideale rappresentato dalla personalità di Giuditta Pasta, sulle cui qualità sceniche e vocali l'opera era stata confezionata. I grandi cantanti del primo Ottocento italiano, è bene ricordarlo, erano tipi scenico-attoriali a tutto tondo, nei quali – ben lungi dal cliché novecentesco del belcanto astratto – l'azione, il gesto, la fisionomia e l'emissione vocale (un'emissione dalle sfumature dinamiche, agogiche e timbriche infinitamente più numerose, frequenti e contrastanti di quanto si possa anche solo immaginare oggi) si univano per creare delle presenze teatrali fortemente caratterizzate, che condizionavano fortemente la scelta e il trattamento dei soggetti drammatici.

Negli ultimi decenni la ricerca su Giuditta Pasta e sulle sue caratteristiche attoriali è stata molto intensa, con apporti decisivi da parte di studiosi quali Paolo Russo, Susan Rutherford e Céline Frigau Manning;² meno studiate, forse, le caratteristiche di Grisi, una personalità che pure ha suscitato notevole attenzione in anni recenti, ma soprattutto per quanto riguarda l'impatto mediatico della sua figura di «diva», con le annesse implicazioni di *gender*, sulla società vittoriana.³

*Tutte le immagini a corredo del presente contributo vengono pubblicate per gentile concessione del Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023.

¹ VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2018, p. 541.

² Cfr. PAOLO RUSSO, *Giuditta Pasta: cantante pantomimica*, «Musica e Storia», x/2, 2002, pp. 497-532; SUSAN RUTHERFORD, «La cantante delle passioni»: *Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance*, «Cambridge Opera Journal», xix/2, 2007, pp. 107-138; CÉLINE FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre Italien (1815-1848)*, Paris, Champion, 2014, *passim*.

³ Cfr. JUDIT ZSOVÁR, *In Favour with Queen and Nation: Giulia Grisi, the 'Fugitive Norma' in London*, «Studia musico-

In questa sede intendo interrogarmi sul possibile contributo documentario di un gruppo di fonti iconografiche non ignote agli studiosi, ma mai estesamente studiate nell'ambito della storia del teatro musicale europeo dell'Ottocento, oggi divenute facilmente accessibili grazie alle risorse della rete: i disegni realizzati dalla principessa Victoria di Kent, futura regina del Regno Unito, a partire dagli spettacoli operistici cui assiste negli anni Trenta a Londra.⁴

Secondo Claudio Vellutini, «la Grisi fece di Norma uno dei propri cavalli di battaglia, inaugurando un filone interpretativo volto alla liricizzazione del personaggio che nell'Ottocento trovò in Jenny Lind un'altra celebre esponente».⁵ «Liricizzazione», però, sembra un termine riduttivo rispetto all'impressione che i pubblici europei, e in particolare quello londinese, ebbero delle qualità, specie sceniche, di Grisi. La critica le riconobbe, quasi all'unanimità, la statura di grande attrice tragica, anche se molti si premurarono di aggiungere che si trattava di una concezione del tragico diversa da quella che si incarnava in Pasta: Grisi si mostrava violenta, dinamica e feroce talvolta sino all'eccesso, spesso patetica, ma anche capace di momenti più misurati e intimi, il tutto amplificato dalla finezza dei tratti somatici. Un prezioso volume illustrato pubblicato nel 1844 (e dedicato a «Her Most Gracious Majesty, Queen Victoria») sintetizzava così la sua resa del personaggio di Norma:

Indeed, this part may be considered her greatest triumph; and those who have not been fortunate enough to witness the truth of our assertion cannot be said to have had an opportunity of estimating the wonderful capabilities of this incomparable actress as well as songstress [...] Madame Grisi, as “Norma”, most admirably employs her voice, her energy, her beauty, continued rage, sublime violence, threats and tears, love and anger – all are mingled with such artistic skill as to produce a whole unequalled in any histrionic picture afforded by any female tragedian.⁶

È vero che nell'aprile 1841 un critico evidentemente maldisposto (*Era*) evocava ancora la Norma di Pasta come «noble, dignified, and classical», opponendola a quella di Grisi, priva di «nobleness, dignity, feeling, sentiment, and graceful action»;⁷ un'opposizione che ricorda da vicino le categorie estetiche espresse da Bellini. Nel 1835, il critico del «New Monthly Magazine» aveva avuto la stessa impressione paragonando Pasta e Grisi («a miniature copy, in which the essential characteristics of great style were, in a considerable degree, lost») nell'*Anna Bolena*.⁸ In genere, però, i giudizi erano molto più simili a questo, del 1838:

logica», LIX/3-4, 2018, pp. 419-438; ELEANOR CLOUTIER, *Ways to Possess a Singer in 1830s London*, «Cambridge Opera Journal», XXIX/2, 2018, pp. 189-214. Più in generale: *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, ed. by Rachel Cowgill and Hilary Poriss, Oxford, Oxford University Press, 2012; *London Voices, 1820-1840: Vocal Performers, Practices, Histories*, ed. by Roger Parker and Susan Rutherford, Chicago, University of Chicago Press, 2019.

⁴ Vi fa un rapido cenno DANIELA MACCHIONE, *Dal “Pirata” ai “Puritani”. La ricezione critica di Bellini a Londra*, «Bollettino di studi belliniani», I, 2015, pp. 47-65: 60.

⁵ CLAUDIO VELLUTINI, recensione a *Vincenzo Bellini, Norma* [...], «Bollettino di studi belliniani», IV, 2018, pp. 113-119: 115.

⁶ *Beauties of the Opera and Ballet*, ed. by Charles Heath, London, Bogue, [1844], p. 36.

⁷ Cfr. SUSAN RUTHERFORD, *Divining the “diva”, or a myth and its legacy: female opera singers and fandom*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales suisses de musicologie», XXXVI, 2016, pp. 39-62: 48.

⁸ Cfr. CLOUTIER, *Ways to Possess a Singer* cit., p. 211.

Grisi's Norma is justly pronounced to be one of her best essays. It is not the grand, the terrible, the sublime Druidical priestess of Pasta; but it is the earnest, passionate, and revengeful woman. She has loved fervently, and she will avenge fearfully. Grisi, where vehemence is required, may be sometimes mistaken for a virago or scold; but there are noble and redeeming touches, which enlist all sympathies in behalf of the rejected of Pollio.⁹

Oppure a quello dell'autorevole critico Henry Fothergill Chorley:

Her Norma, doubtless her grandest performance, was modelled on that of Madame Pasta – perhaps, in some points, was an improvement on the model, because there was more of animal passion in it; and this (as in the scene of imperious and abrupt rage which closes the first act) could be driven to extremity without its becoming repulsive; owing to the absence of the slightest coarseness in her personal beauty. There was in it the wild ferocity of the tigress, but a certain frantic charm therewith, which carried away the hearer – nay, which possibly belongs to the true reading of the character of the Druid Priestess, unfaithful to her vows.¹⁰

D'altro canto, non mancava neppure chi ritrovasse nella sua recitazione la *longue durée* delle convenzioni della scuola tragica tradizionale, come l'anonimo critico che nel 1847, pur facendo ricorso alle immagini della «tigre» e della «pantera», notava una certa tendenza ad agire 'per il pubblico' più che per gli altri attori:

through her tigress wrath and despotic tenderness, there are glimpses of the actress [...] Grisi shouts her defiance with the eagerness of a panther: in the war-song of Gaul, and the magnificent address to the rising moon, she too evidently addresses the pit, and prophecies to the denizens of the stalls, instead of the worshippers on the stage.¹¹

Tuttavia, proprio le ricorrenti metafore feline (alla tigre e alla pantera va aggiunta la leonessa, Elisabetta nel *Roberto Devereux* del 1838 a Parigi, secondo Théophile Gautier)¹² testimoniano di quanto il suo stile di recitazione apparisse spontaneo e 'animale' agli occhi degli osservatori.

2. L'arte del disegno era stato un elemento importante nella formazione della principessa Victoria di Kent, che sotto la guida di Richard Westall – un anziano pittore più noto, ormai, come acquarellista, e assai attivo come illustratore per l'editoria – giunse a produrre opere di sorprendente qualità.¹³ Fin da subito Victoria si dedicò a fissare su carta, con la matita e con l'acquerello, le rappresentazioni teatrali (opera, balletto e dramma) cui assisteva con

⁹ «The Musical World», 10 maggio 1838, p. 39.

¹⁰ Cfr. ZSOVÁR, *In Favour with Queen and Nation* cit., pp. 432-433.

¹¹ *Some Words about Music and the Modern Opera*, «Fraser's Magazine», XXXVI/214 (October 1847), pp. 432-44.

¹² THÉOPHILE GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 1^{ère} série, Paris, Hetzel, 1858, p. 206.

¹³ Cfr. MARINA WARNER, *Queen Victoria as an Artist*, «Journal of the Royal Society of Arts», CXXVIII, June 1980, pp. 421-436.

notevole regolarità e grandissima passione. Quattordicenne, con una tecnica non ancora del tutto sviluppata, ci lascia tre acquerelli datati 23 e 29 giugno 1833,¹⁴ che rappresentano «Mme Pasta as Norma as she appeared in the Opera of Norma, at the King's Theatre this season». La didascalia a matita indica il soggetto, la data di esecuzione, ed è completata, come d'abitudine, dalle abbreviazioni PV.f KP (Princess Victoria fecit, Kensington Palace). Due di essi si riferiscono certamente alla scena e Cavatina del primo atto: la mano di Victoria è ancora piuttosto rigida (ma anche le pose solenni di Pasta sembrano esserlo!); il terzo corrisponde alla scena del mancato infanticidio, all'inizio dell'atto secondo.¹⁵

Più maturi, e assai numerosi, sono i disegni realizzati negli anni successivi, sulla base delle stagioni primaverili che portavano a Londra, come si ricorderà, la troupe e il repertorio del Théâtre Italien di Parigi: sono raccolti in tre album intitolati «Souvenirs de l'Opéra 1834-6».¹⁶ Le scene disegnate «from recollection» provengono soprattutto da rappresentazioni di *Norma*, *I Puritani*, *La sonnambula*, *Marino Faliero*; un po' meno frequenti quelle tratte da *La gazza ladra*, *Otello*, *Don Giovanni*, *Anna Bolena* e qualche altro titolo, come *Falstaff* di Michael Balfe. All'epoca, i gusti di Victoria la portano a preferire l'opera italiana contemporanea sopra ogni altro repertorio (il *Messiah* di Handel l'annoia: «I'm a terribly modern person», annota).

Si tratta soprattutto di disegni a matita, talvolta versioni multiple della stessa scena, dallo schizzo sommario alla resa accurata; vi sono poi alcuni bellissimi acquerelli, che talora riprendono immagini già stese a matita: ad esempio, quello della fig. 1 (Giulia Grisi e Laura Assandri, Adalgisa, nel terzetto finale del primo atto di *Norma*)¹⁷ è preceduto da almeno due disegni a matita e da uno studio per la posizione di Assandri; lo affianca un acquerello simi-



Fig. 1



Fig. 2

¹⁴ Royal Collection, signature RCIN 980015.ef, RCIN 980015.eg, RCIN 980015.eh. Consultabili in linea nel sito del Royal Collection Trust. La pagina «Explore the Collection» permette di svolgere ricerche sia per nome («Who») che per segnatura («More»). (<https://www.rct.uk/collection/search#/page/1>).

¹⁵ Segnatura: RCIN 980015.ef, RCIN 980015.eg, RCIN 980015.eh.

¹⁶ Cfr. WARNER, *Queen Victoria* cit., p. 423.

¹⁷ Matita e acquerello su carta, 22 x 19,7 cm. Didascalie: «Norma et Adalgisa»; «(Norma Finale to 1st. Act.)»; «Victoria 17th Aug. 1836». Segnatura: RCIN 980117. La trascrizione delle didascalie presenti nelle schede del sito Royal Collection Trust è stata qui corretta, quando possibile, sulla base delle riproduzioni: quella

le.¹⁸ La morte di Westall (4 dicembre 1836) e l'ascesa al trono (20 giugno 1837) rallentarono un po' la produzione artistica della principessa: la figura 2, che rappresenta Grisi e Luigi Lablache, Oroveso, nell'ultima scena di *Norma*, è datata maggio 1837, poche settimane prima che Victoria appena diciottenne divenga sovrana del Regno Unito.¹⁹ Agli inizi degli anni Quaranta, però, lei e il principe Albert suo sposo iniziano a sperimentare la tecnica dell'acquaforte, occasione per riprendere, nel contesto della nuova tecnica, alcune immagini degli anni precedenti.²⁰ Né mancheranno alcuni disegni realizzati a partire da spettacoli di epoca successiva, in particolare quelli del 1847 che documentano Jenny Lind nei ruoli di Amina, Norma, Maria (*La figlia del reggimento*) e Alice (*Roberto il diavolo*).

Nella produzione degli anni Trenta predominano i disegni consacrati alle prestazioni teatrali di Grisi, per cui Victoria aveva sviluppato una sconfinata ammirazione adolescenziale, come artista e come persona; segue a ruota Lablache, altro cantante noto e ammirato per la sua straordinaria presenza scenico-vocale,²¹ ma anche una conoscenza personale. Victoria, infatti, prendeva da lui lezioni di canto: ne ammirava il carattere «good humoured», l'allegria e la gentilezza, a dispetto – scriveva – della noia che certo deve provare «by teaching a person like me all the lovely songs etc. which he hears Grisi, Rubini etc. sing».²² Quasi assenti dalla sua produzione gli altri interpreti attivi in queste stagioni (fra le decine di disegni dedicati ai *Puritani*, uno solo rappresenta Rubini, sul cui petto Grisi, di spalle, si appoggia teneramente). Tutta l'attenzione di Victoria si concentra sugli attori e sulla loro recitazione: gli elementi contestuali (scene, oggetti) sono ridotti al minimo, e visibili, si direbbe, solo se la loro presenza è assolutamente necessaria per comprendere la posizione del recitante.

L'ipotesi di considerare i disegni della principessa Victoria come una documentazione che ci informi sulla natura della recitazione di Grisi richiede qualche cautela metodologica. A partire almeno dall'ultimo decennio del Novecento, gli studiosi di iconografia teatrale hanno messo in guardia contro un uso acritico e illustrativo dell'immagine, di cui invece si dovrebbero verificare la natura, i contesti, gli scopi, la conformazione ai codici del campo artistico e alle tradizioni di genere.²³ Christopher Balme, ad esempio, ha parlato di un «referential

del sito è spesso sbagliata, e talvolta bizzarramente surrealista, per l'evidente mancanza di familiarità del trascrittore sia con la lingua italiana sia con le opere rappresentate (del tipo: «signor Lablache as Lapocello in Don Giovanni», RCIN 980010ai).

¹⁸ Segnature: RCIN 980009.au e RCIN 980020.m; RCIN 980020.n; RCIN 980010.t.

¹⁹ Matita e acquerello su carta, 22,8 x 18,3 cm. Didascalie: «Signor Lablache & Mme Grisi as Oroveso and Norma»; «Norma. Finale. Norma "Padre tu piangi"»; «P.V. del KP. May 1837 from recollection». Segnatura: RCIN 980010.ag.

²⁰ Si veda ad esempio la segnatura RCIN 816100.

²¹ L'impatto di Lablache sull'immaginario londinese è studiato da SARAH HIBBERD, «*The Essence of Nine Trombones*»: Luigi Lablache and Models of Masculinity in 1830s London, in *London Voices, 1820-1840* cit., pp. 93-119.

²² Cfr. WARNER, *Queen Victoria* cit., p. 423.

²³ Si vedano a tal proposito: ROBERT L. ERENSTEIN, *Theatre Iconography: An Introduction*, «Theatre Research International» xxii/3, 1997, pp. 185-189; CHRISTOPHER B. BALME, *Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma*, «Theatre Research International», xxii/3, 1997, pp. 190-201; *Picturing performance: the Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, ed. by Thomas F. Heck, Rochester, N.Y., University of Rochester Press, 1999; *European Theatre Iconography. Proceedings of the European Science Foundation Network*

dilemma»: «do such pictures index a ‘theatrical reality’, an actual performance, or are they the product of iconographical codes, largely divorced from theatrical practice?».²⁴

Nel caso di Victoria, si tratta di disegni realizzati prima di tutto per fissare delle impressioni personali, non destinati alla pubblicazione né alla circolazione: il meno che si possa dire è che sono scarsamente influenzati da strategie di tipo comunicativo. Inoltre, le didascalie mettono in evidenza il fatto che essi raffigurano interpreti ben identificati, attivi in una specifica stagione teatrale, e colti in un preciso momento della rappresentazione di un dato titolo. Non c'è dubbio, quindi, che Victoria appartenga alla categoria del «contemporary eye-witness of performances of his day», che cerca di preservare «the memory of a lost object for the future»; tuttavia, lo farà pur sempre «from his own perspective and filtered through his emotions, views and taste».²⁵ Ogni artista, infatti, «uses his own pictorial codes to evoke the strong impressions which the performing artists have aroused. By suggesting rather than copying he expresses these feelings or emotions differently to the actor represented, who obeys his own set of theatrical codes necessary for communicating with an audience in a three-dimensional theatrical space».²⁶

Il fatto che alcune di queste rappresentazioni esistano, come abbiamo visto, in versioni multiple fa capire che l'autrice le intendeva come tappe di una formazione artistica, momenti dell'acquisizione di competenze formali. Al tempo stesso, però, va notato che le varianti si differenziano solo per aspetti di tipo grafico (spessore del tratto, resa di superfici, ombre e colori), mentre le pose, i gesti e le espressioni rimangono invariati. Victoria non sembra interessata a utilizzarle per approssimarsi alla migliore resa ideale della scena: il referente teatrale, l'istante registrato dalla sua memoria visiva, resta fissato una volta per tutte.

La memoria, com'è ovvio, può essere imprecisa o selettiva, ma tutto lascia pensare che l'intento principale della disegnatrice fosse quello di catturare e di restituire con esattezza i contorni della situazione teatrale, nonché le fattezze e le espressioni di un'interprete ammirata anche e soprattutto per il carisma derivante dalla sua bellezza e dall'incisività dell'agire. Sharon Marcus ha analizzato l'ammirazione di Victoria per Grisi nel contesto di una «culture of female fandom that spurred girls to worship ballet dancers and opera singers»; cultura che abituava le ragazze, sin da un'età molto giovane, «to enjoy women's physical attributes even outside the context of personal acquaintance. The special affection girls developed for their favorite female stars is evident in Queen Victoria's girlhood diaries from the 1820s and 1830s», che contengono «her warm adolescent responses to the many female performers she saw in ballets and operas [...]». Nel 1835, proseguì Marcus, «Victoria began an entry

(Mainz, 22-26 July 1998; Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000), ed. by Christopher Balme, Robert Erenstein, Cesare Molinari, Roma, Bulzoni, 2002; nello stesso volume, cfr. anche LYCKLE DE VRIES, *Theatre Iconography: is it possible?* (*ivi*, pp. 65-67); ANETTE SCHAFFER, *Der beredte Leib. Das Bild und die französische Schauspielpraxis des 19. Jahrhunderts*, in *Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik*, hrsg. von Anette Schaffer, Edith Keller, Laura Moeckli, Florian Reichert, Stefan Saborowski, Schliengen, Argus, 2014, pp. 41-73.

²⁴ BALME, *Interpreting the Pictorial Record* cit., pp. 190-191.

²⁵ ERENSTEIN, *Theatre Iconography* cit., p. 186.

²⁶ *Ivi*, p. 185.

praising opera singer's Giulia Grisi's "face and neck ... such a beautiful soft shape. She has such beautiful dark eyes with fine long eyelashes, a fine nose, and a very sweet mouth", and then dilated on Grisi's hair, dress, and manners». ²⁷ Stando così le cose, possiamo partire dall'ipotesi che i disegni di Victoria, specialmente quando vi sia rappresentata Giulia Grisi, potranno magari contenere una tendenza all'idealizzazione, ma certamente procedono dalla volontà di fissare gli atti, le espressioni e i lineamenti della cantante in scena, e dunque possono essere utilizzati dallo storico del teatro musicale nella ragionevole fiducia che possiedano un certo valore referenziale.

3. Durante un lungo soggiorno nella Parigi del Direttorio, Wilhelm von Humboldt, il futuro fondatore del sistema universitario moderno, frequentò intensamente i teatri francesi, per poi affidare le sue osservazioni critiche a un lungo testo, datato 1799, che fu pubblicato l'anno seguente nei «Propyläen» di Goethe. ²⁸ Vi si trova una descrizione lucida dello stile attoriale tragico francese, contrapposto a quanto si pratica in Germania: una descrizione che fornisce, grazie allo straniamento dovuto alla sua posizione di spettatore esterno e alla sua consapevolezza delle fratture stilistiche fra tradizioni diverse, un'utile chiave di lettura su ciò che una parte dell'opinione pubblica intendesse con termini quali «nobiltà» ed «elevatezza» (un approccio forse più pertinente, in termini di analisi culturale, di quanto non si possa ricavare dalla lettura di testi prescrittivi coevi, come i trattati di recitazione). ²⁹ Humboldt distingue, a grandi linee, fra uno stile tragico tradizionale, ancora forte nei teatri francesi, che consiste nel voler esternare i sentimenti attraverso pose codificate, imparentate a quelle in uso nelle arti figurative: con ampi movimenti delle braccia e del torso, pose affettate, un tono della voce che esprime violentemente la passione; e uno che consiste nell'immedesimarsi nell'affetto del personaggio, nel viverlo in modo il più possibile naturale, lasciando che esso traspaia dalle pose del corpo e dalle espressioni del viso.

A grandi linee, le due opzioni corrispondono all'opposizione delineata da Michael Fried per la pittura del tardo Settecento: «theatricality» nel primo caso, «absorption» nel secondo. ³⁰ La prima, secondo Humboldt, implica la tendenza a rivolgersi agli spettatori più che ad altri personaggi della *pièce*; a mantenere sempre una posa studiata rispetto alla posizione dell'osservatore, evitando di presentargli la schiena (però, nota l'erudito tedesco, François-Joseph Talma si permette talvolta uno strappo alla regola); di assumere pose «pittoresche» o plastiche, ostensive, e di tenerle a lungo (al punto che certi attori la cui *tirade* culmina in un movimento enfatico a braccia alzate escono poi di scena tenendo le braccia per aria finché non scompaiono alla vista degli spettatori!). Oggetto della loro imitazione, nota Humboldt con grande finezza, è pur sempre la «natura», ma non quella dell'esperienza quotidiana,

²⁷ SHARON MARCUS, *Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Princeton, Princeton University Press, 2009, pp. 60-61.

²⁸ [WILHELM VON HUMBOLDT], *Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne. Aus Briefen*, «Propyläen. Eine periodische Schrift, herausgegeben von Goethe», III/1, Tübingen, Cotta, 1800, pp. 67-109.

²⁹ Cfr. CLAUDIO VICENTINI, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012.

³⁰ Cfr. MICHAEL FRIED, *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.

bensì quella, incommensurabile, attribuita a personaggi tragici che agiscono nel quadro di una dimensione diversa, e si esprimono in una lingua poetica regolata e raffinata. Queste osservazioni si applicano solo in parte al leggendario Talma, non per nulla il massimo attore tragico della sua epoca, che pare molto più sciolto e naturale (fra l'altro si rivolge *veramente* agli altri personaggi in scena, non alla platea). È opinione comune, rileva Humboldt, che Talma debba questa tendenza stilistica alla sua conoscenza della scena inglese, più avanzata in quella direzione.³¹ Anche in Germania, d'altronde, gli attori sono soliti recitare quasi per sé stessi, in forma interiorizzata, e poco si curano di trasmettere all'esterno: l'attore tedesco è dunque meno consapevole, rispetto al confratello francese, della «necessità dei segni».³²

La recitazione di Giuditta Pasta, pensata per pose statuarie e ipersemantizzate,³³ doveva dunque corrispondere alla tradizione tragica che Humboldt osserva a Parigi; Ernest Legouvé le attribuiva una dignità, una gravità, una nobiltà «qui la rattachaient à l'ancienne école».³⁴ Estetica tradizionale, ma ancora ancora del tutto ortodossa in Francia e in Italia all'epoca della formazione di Pasta (e di Bellini). Nei trattati di recitazione più importanti, infatti, notiamo un'evidente viscosità ideologica, un permanere di posizioni arcaiche: le diffusissime *Lezioni* del Morrocchesi, generalmente studiate anche dai cantanti, non si peritano di evocare, in pieno Ottocento, i precetti di Charles Le Brun sull'espressione pittorica delle passioni, risalenti al 1668.³⁵ Non sappiamo se Grisi, giunta a Londra, ebbe l'accortezza di conformarsi a un gusto britannico (già noto in Parigi grazie alle celebri rappresentazioni della *troupe* guidata da Charles Kemble, e di cui faceva parte Harriet Smithson, più tardi *madame* Berlioz); un gusto certo più vicino all'ideale tedesco di scioltezza, naturalezza e identificazione empatica descritto da Humboldt. O se invece – secondo l'interpretazione al solito malevola di Bellini – scioltezza e naturalezza fossero in lei semplicemente il risultato della sua mancanza di «istruzione», ovvero della sua estraneità ai codici (sia antropologici che attoriali) della «nobiltà» e dell'«alto stile».

Ad ogni modo, i disegni di Victoria sembrano appunto delineare un tipo di recitazione che tende a evitare la «necessità dei segni» e la gesticolazione espressiva ad essa legata, a favore di una somatizzazione immersiva dello stato d'animo e di posizioni guidate dalla necessità dell'interazione, del contatto fisico con gli altri personaggi. Nella fig. 1, ad esempio, la posa del corpo, leggermente piegata all'indietro, è condizionata dal fatto di stringere il polso ad Adalgisa prona a terra, mentre lo sguardo da 'tigre' è rivolto a Pollione; nella fig. 2, oltre all'inginocchiarsi (richiesto dal libretto), l'atto di baciare la mano al padre implica una concentrazione posturale che nega qualsiasi contatto aperto ed esibito con il pubblico. Nella scena che precede la cavatina, un acquerello (fig. 3), la mostra in posa solenne, falcetto alla mano, il braccio teso in atto di comando (in basso, a matita, si legge la citazione «non dipende di [*sic*] potere umano»); il verso del medesimo foglio contiene un rapido abbozzo a matita

³¹ Cfr. HUMBOLDT, *Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne* cit., p. 71. Talma, per ragioni familiari, aveva passato l'adolescenza a Londra.

³² «Weniger die Nothwendigkeit der Zeichen kennt»: *ivi*, p. 92.

³³ Cfr. RUSSO, *Giuditta Pasta* cit.; FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène* cit., in particolare le pp. 37-138.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 344.

³⁵ Cfr. ANTONIO MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, All'insegna di Dante, 1832, p. 227.

in cui il busto era molto più all'indietro (in posa nettamente 'tragica').³⁶ Tuttavia uno schizzo a matita che evidentemente si riferisce al seguito della stessa scena, probabilmente nel corso di «Casta Diva, che inargenti», ci mostra Grisi braccia conserte, leggermente piegata in avanti, in posa assorta e malinconica, dimentica del proprio ruolo ufficiale e come estraniata dal quadro 'pubblico' in cui Norma si trova (fig. 4).³⁷



Fig. 3



Fig. 4

Grisi, inoltre, non temeva di volgere le spalle al pubblico, o almeno di rivolgersi verso le quinte: la fig. 5 la mostra nel terzetto finale dell'atto primo. Victoria annota il testo corrispondente, «mi lascia indegno, figli oblia, promesse, onor»: nel testo verbale e musicale Norma si rivolge a Pollione in tono di offesa dignità, eppure il gesto di Grisi, quello di torcersi le mani per la disperazione, appare molto personale, spontaneo, e il portamento quasi supplichevole.³⁸ Analogamente, il disegno a matita della fig. 6 ci mostra Norma di profilo, il volto di tre quarti all'indietro, mentre si rivolge a Pollione nella prima parte del concertato finale dell'atto secondo (didascalia: «Sul rogo istesso che mi divora, sotterra ancora sarò con te»), in un atteggiamento di patetico abbandono più che di eroica risolutezza.³⁹

³⁶ Matita e acquerello su carta, 27,7 x 22 cm. Segnatura: RCIN 980019.ch.

³⁷ Matita su carta, 26,1 x 19,2 cm. Didascalie: «Grisi – Norma». «Sketch – recollection»; «VR. del. B.P.» Firma e luogo (= «Victoria Regina, Buckingham Palace») indicano una data posteriore al giugno 1837. Segnatura: RCIN 980011.m.

³⁸ Matita su carta, 22,8 x 18,7 cm. Didascalie: «Mme Grisi as Norma. Act 1st, last scene. Norma». «Norma “Mi lascia indegno, figli oblia, promesse onor”»; «PV. del. KP. Aug: 1836». Segnatura: RCIN 980010.v.

³⁹ Matita su carta, 22,8 x 18,6 cm. Didascalie: «Mme Grisi as Norma»; «Norma, 2d Act. Last scene. Norma “Sul rogo istesso che mi divora, sotterra ancora sarò con te”»; «PV. del. KP. July 1836». Segnatura: RCIN 980010.z.



Fig. 5



Fig. 6

Nella scena del mancato infanticidio (figg. 7 e 8) Norma/Grisi si erge dapprima in una postura enfatica, col busto innaturalmente arretrato (fig. 7, didascalia: «Feriam!»);⁴⁰ ma ritrova poi un atteggiamento di tenerezza malinconica, al tempo stesso quotidiana e colpevole, nell'atto assai domestico di sedersi sul letto per stringere a sé i bimbi (didascalia: «Son miei figli!»). L'espressione di grande tristezza del volto è l'unico indizio della tempesta che si è appena svolta nel suo animo, e del fatto che pochi istanti prima si apprestava ad assassinare i fanciulli.



Fig. 7



Fig. 8

⁴⁰ Matita su carta, 22,8 x 18,5 cm. Didascalie: «Mme Grisi as Norma»; «Norma. 2d Act. 1st Scene. Norma «Feriam!»»; «PV. del KP. July 1836». Segnatura: RCIN 980010.w.

In generale, l'impressione di «absorption» è rinforzata dal fatto che Victoria, seguendo una convenzione dominante all'epoca, non mostra Grisi nell'atto di cantare, ma sempre in una postura silenziosa (sebbene le sue didascalie usino generalmente la citazione di un verso cantato per identificare il punto dell'opera cui l'immagine si riferisce). Questo, tuttavia, è vero per l'insieme dell'iconografia operistica del periodo, e non ci impedisce di cogliere la particolarità degli atteggiamenti della cantante. Un altro disegno di Victoria sembra riferirsi in modo più esplicito alla recitazione muta di Norma, nel finale dell'atto secondo: la didascalia, infatti, precisa che Norma è qui ritratta «just after she has denounced herself» (fig. 9).⁴¹ Espressione del volto e linguaggio del corpo disegnano un'interpretazione molto umana e patetica, anziché eroica e sublime, della condizione di Norma dopo il fatale «Son io».



Fig. 9



Fig. 10

4. Necessariamente silenziosa e 'assorta', nel senso dell'«absorption» di Fried, appare Norma seduta al tavolino, all'inizio dell'atto secondo, nella fig. 10.⁴² Oltre alla sua notevole qualità artistica, questo acquerello ci offre delle informazioni rilevanti rispetto a un interrogativo che riguarda la gestione della pantomima nella scena che precede il mancato infanticidio. Il libretto di Romani si apre con una didascalia d'ambiente:

Interno dell'abitazione di Norma. Da una parte un letto romano coperto di pelle d'orso. I figli di Norma sono addormentati.

⁴¹ Matita su carta, 22,8 x 18,2 cm. Didascalie: «Mme Grisi as Norma – at the end of the 2d act, just after she has denounced herself»; «P.V. del. Aug 1836. KP». Segnatura: RCIN 980010.y.

⁴² Matita e acquerello, 22,7 x 18,2 cm. Didascalie: «Mme Grisi as Norma»; «Norma. Atto II^{do} Scena I^{ma}»; «P.V. del. KP. April 1837»; «from recollection». Segnatura: RCIN 980010.ac.

E fa poi entrare Norma «con una lampa e un pugnale alla mano». A quel punto, la protagonista «siede e posa la lampa sopra una tavola. È pallida, contraffatta, ec.». I primi cinque versi del recitativo, dunque, devono essere pronunciati da Norma seduta. Dopo «Ah! No: giammai» ella «sorge» e fa per avvicinarsi al letto dei figli, salvo arrestarsi di nuovo.

L'autografo di Bellini, però, lascia qualche ambiguità. Il sipario, secondo l'annotazione del compositore, deve alzarsi in corrispondenza del **ff** di bb. 3-4; pochi centimetri a destra, dopo la pausa coronata, all'inizio della figurazione **pp** di violoncelli, bassi e fagotti, si legge «dopo alzato il sipario». A quel punto, però, la scena resta vuota: lo straordinario preludio orchestrale (che può diventare assai lungo se, come oggi spesso accade, si riapre il dubbio taglio della ripetizione, ai violoncelli, della grande frase melodica delle bb. 26-41) funge dunque da musica d'atmosfera in assenza della protagonista. «Norma, pallida e contraffatta», entra solo al foglio 4r (sui tremoli di b. 59, se includiamo la riapertura del taglio). A b. 74 inizia il recitativo «Dormono entrambi». Ora, Bellini omette di precisare se Norma si è effettivamente seduta, «posando la lampada sulla tavola». Sembrerebbe di sì, visto che a b. 97, dopo «Ah! No: giammai», «sorge risoluta»: ma l'ambiguità rimane, perché fra il suo ingresso e l'inizio del recitativo c'è a malapena il tempo di raggiungere il tavolo, posare la lampada e sedersi; mentre la posizione seduta visibile nell'acquerello di Victoria potrebbe non essere l'ideale per intonare il recitativo.

Ci si è chiesti se l'intenzione di Bellini fosse effettivamente quella di tenere Norma a sedere per qualche battuta. La testimonianza iconografica ci conferma che, malgrado l'incompletezza delle indicazioni in partitura, Grisi restava più o meno a lungo in posizione seduta; forse solo durante il recitativo, o forse anticipando il proprio ingresso – come sembrerebbe suggerire il libretto di Romani – e restando più a lungo al tavolo, in posizione assorta, mentre l'orchestra comunica lo sconforto che invade il personaggio (la scena al tavolino come 'pantomima immobile' su musica pensosa e sconsolata verrà perfezionata, pochi anni dopo, da Donizetti, ad esempio all'inizio del secondo atto di *Maria di Rohan*).

Poche settimane dopo aver espresso i propri dubbi a Florimo, Bellini reiterò il giudizio negativo sull'ipotesi che Grisi cantasse quel ruolo: scrivendo, in questo caso, proprio a Giuditta Pasta, manifestò il timore che Norma, «da Possente Donna, Divina, Sublime in tutti i punti» divenisse «un'altra Adalgisa, tenera e naïve». ⁴³ Bellini sottostimava forse la capacità di Grisi (che era ancora piuttosto giovane) di evolvere verso uno stile interpretativo che andasse al di là del «genere semplice e innocente»: ma se anche l'avesse vista in versione «tigre» difficilmente l'avrebbe apprezzata. La sua concezione del tragico, fortemente legata a modelli codificati e tradizionali, restava quella della «nobiltà ed alto stile», di una recitazione «dignified and classical».

I disegni di Victoria ci restituiscono un personaggio tutt'altro che tenero e naïf, ma non necessariamente tenuto a un'allure possente, divina e sublime «in tutti i punti»: reso, piuttosto, con scioltezza, naturalezza e ricchezza di contrasti. Conterà, certo, la natura mediale delle immagini: ma anche supponendo che la principessa si sia sforzata di sviluppare, di «suggerire piuttosto che copiare» l'impressione e l'emozione provate a teatro per mezzo dei codici propri

⁴³ Lettera del 24 luglio 1835, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 561.

della rappresentazione artistica, pochi dubbi rimangono sulla natura dell'impressione che Grisi volle e seppe comunicare: una Norma umana, 'normale', al tempo stesso vulnerabile, aggressiva e introspettiva. E dunque assai lontana da quanto, solo pochi anni prima, Bellini aveva immaginato.

ABSTRACT – On several occasions, Bellini expressed the opinion that Giulia Grisi could not adequately interpret the role of Norma, as she did not understand her elevated, tragic and sublime nature. Actually, that role became a piece de resistance of Grisi, especially in London. British newspaper reports suggest that she adopted a looser, and a more natural style of acting than it was expected in the continental classicist tradition. An important source for studying Grisi's acting consists of the numerous sketches and watercolors in which Princess Victoria of Kent, later Queen Victoria, captured the gesture and poses of the singer, whom she greatly admired. Even with the necessary caution due to the media nature of these images, Victoria's drawings seem to confirm that Grisi developed an interpretation of Norma that was very different from what Bellini expected: a human, 'ordinary' Norma, at the same time vulnerable, aggressive, and introspective.

Le due versioni di un *Tantum ergo* giovanile di Vincenzo Bellini*

Daniele Cannavò

Introduzione

La recezione della produzione musicale di Vincenzo Bellini a Catania è documentata solo a partire dal 1829, anno della prima rappresentazione del *Pirata* sulle scene della città etnea.¹ Tuttavia vi sono sufficienti motivi per credere che il giovane Vincenzo fosse riuscito a far eseguire alcune sue partiture in pubblico già diversi anni prima, probabilmente con l'aiuto dei familiari che ne promuovevano il precoce talento in vista di un suo eventuale inserimento nell'ambiente musicale cittadino.² Questa ipotesi è in accordo con una testimonianza dello stesso Bellini, risalente al 1819, secondo la quale il «merito» delle sue composizioni sarebbe stato «applaudito dai suoi amici, compatito dagli indifferenti e non disprezzato dagli emuli».³ Alcuni cenni a probabili esecuzioni di lavori giovanili, avvenute perlopiù in ambito ecclesiastico, si trovano disseminate in molte biografie belliniane, *in primis* quella tradizionalmente denominata «dell'Anonimo»⁴ che riferisce di «due Tantumerghi, uno per voce di Tenore, obbligato al Clarinetto suonato dal dilettante D. Giuseppe Pizzarelli, eseguito nella chiesa di S. Michele appartenente ai Padri Menoriti, il quale fece molto effetto, e l'altro al Monistero della Trinità»;⁵ in un altro passo di questo stesso scritto si legge che «i Monisteri ed i Conventi», allorquando ebbero inteso «che Bellini si doveva portare in Napoli tutti volevano sentire la sua Musica Sacra»; la medesima fonte riporta anche che Bellini avrebbe scritto «un

* 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). Le argomentazioni di seguito esposte si avvalgono delle nuove informazioni emerse dopo il riordino del fondo musicale del Museo Bellini nell'ambito di questo progetto. Desidero ringraziare Fabrizio Della Seta e Maria Rosa De Luca per il prezioso aiuto nella messa a punto definitiva del testo, nonché i revisori anonimi per gli utili suggerimenti.

¹ Allo stato attuale delle nostre conoscenze non sono note testimonianze anteriori rispetto all'unico esemplare superstite di questa rappresentazione avvenuta nel 1829 al Teatro Comunale di Catania (I-PLn BL-BL.B.C.2.D.114.7).

² Per maggiori approfondimenti sulla formazione musicale del giovane Bellini a Catania, si rinvia a MARIA ROSA DE LUCA, *Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini*, Firenze, Olschki, 2020.

³ Supplica a Stefano Notarbartolo, duca di Sammartino, Catania, [maggio] 1819 (I-CATm LL1.1); cfr. VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, p. 65.

⁴ Il manoscritto di autore ignoto altrimenti noto come 'Anonimo' (I-CATm DD.12), la cui genesi è oggetto di dibattito ancora aperto tra gli studiosi, rappresenta la fonte da cui proviene il maggior numero di informazioni sulla giovinezza di Bellini; le parti citate si leggono a cc. 1^v e 2^v.

⁵ La notizia è confermata anche da Cicconetti: «scrise due Tantum ergo, uno de' quali eseguito in San Michel Maggiore alla Trinità», cfr. FILIPPO CICONETTI, *Vita di Vincenzo Bellini*, Prato, Alberghetti, 1859, pp. 4-5.

Tantumergo dedicato a Monsignor Salvatore Ferro Vescovo in Catania, eseguito nella chiesa di S. Martino arciconfraternita dei Signori Catanesi, il quale ebbe molto esito». L'Anonimo cita i titoli di diverse altre composizioni giovanili belliniane, tra cui due Messe, senza tuttavia indicare se e dove esse siano state eseguite. Ulteriori dettagli in questo senso si possono reperire negli scritti di mons. Giuseppe Coco Zanghy:

[...] compose un Tantumergo, da lui battuto la vigilia del Natale nella Chiesa de' Chierici Regolari Minori, e ripetuto poi con applauso il 30 dicembre di quell'anno nella Chiesa del Monastero della SS. Trinità [...] scrisse una messa che fu eseguita per l'Ottava del Corpus Domini nella Chiesa di S. Biagio [...] compose pure una Compieta con Salve ed altro Tantumergo [...] fu autore di altra Messa per solenne professione religiosa nel Monastero di S. Benedetto.⁶

Sebbene non si disponga tutt'oggi di prove certe, non è da escludere che i tre *Tantum ergo* e le due *Messe* riportati dall'Anonimo possano effettivamente essere identificati con gli analoghi brani musicali compresi in quelle dieci 'primizie' del genio belliniano fortunatamente giunte a noi. Tra queste ultime il *Tantum ergo* in Sol maggiore, attestato nel manoscritto I-Nc 19.5.21(7), è quello che offre maggiori elementi per avvalorare un plausibile riscontro con quella composizione che, in base alle citate testimonianze dell'Anonimo e di Coco Zanghy, sarebbe stata eseguita a Catania nella Chiesa di S. Michele Arcangelo, adiacente all'ex casa dei Chierici regolari Minoriti, negli anni antecedenti alla partenza del compositore catanese per Napoli.⁷ In effetti il Larghetto iniziale, col suo incedere sinuoso e cadenzato, unitamente alla scansione ritmica del tempo composto potrebbero richiamare alla mente le caratteristiche di una 'pastorale', il che renderebbe questo brano adatto a essere eseguito in chiesa nella particolare occasione liturgica indicata da Coco Zanghy, ovvero la vigilia del Natale; inoltre alcuni degli interventi solistici, vocali e strumentali, presenti in partitura sembrerebbero compatibili con le osservazioni riportate dall'Anonimo.⁸

A partire da questa ipotetica ricostruzione del contesto di recezione dei lavori giovanili di Bellini a Catania fino al 1819, il presente studio prende in esame alcune fonti musicali inedite del *Tantum ergo* in Sol maggiore. In particolare, verranno esposte le prove che attestano la presenza di una copia della partitura di questa composizione, di proprietà della famiglia Bellini, tra i documenti ufficiali della commissione di censura sulla musica sacra istituita dall'amministrazione borbonica nel 1828; saranno inoltre presentate nuove testimonianze di una seconda versione di questo *Tantum ergo*, che potrebbe risalire agli anni in cui Bellini fu studente al Collegio di Napoli.⁹

⁶ GIUSEPPE COCO ZANGHY, *Memorie e lagrime della patria sul sepolcro di Vincenzo Bellini le cui ceneri essa è in procinto di accogliere nel suo seno*, Catania, Tipografia Roma, 1876, p. 9.

⁷ Esiste anche una seconda versione di questa composizione che Bellini scrisse, verosimilmente, dopo la partenza dalla città natale.

⁸ Per maggiori dettagli sulle caratteristiche di questa composizione vedi *infra*.

⁹ Questa seconda versione era conosciuta, sino a oggi, solamente attraverso una parte strumentale superstite, segnalata tra i manoscritti di proprietà della casa d'aste 'Lion Heart Autographs' di New York: cfr. FRANCESCA CALCIOLARI, *La musica sacra di Vincenzo Bellini. Censimento delle fonti e proposte per una edizione critica*, tesi di dottorato in Filologia musicale, Università di Pavia, 2005-2006, p. 86.

1. Il testimone 'dimenticato'

Nel dicembre del 1827 Francesco I istituì una commissione di censura per la musica sacra al fine di abolire «l'abuso di accompagnare con musiche teatrali gl'Inni consagrati all'Altissimo».¹⁰ Secondo le disposizioni del reale rescritto, i maestri di cappella del Regno avevano l'obbligo di far pervenire alla commissione una copia delle composizioni che intendevano utilizzare per il servizio musicale nelle sacre liturgie; l'elenco delle composizioni di cui la commissione autorizzava l'esecuzione, ordinate con una numerazione progressiva, sarebbe stato periodicamente pubblicato sul «Giornale dell'Intendenza»; inoltre, le singole composizioni approvate avrebbero riportato al loro interno il visto del presidente della commissione a conferma dell'avvenuta valutazione.

La commissione, presieduta dapprima da Natale Bertini e poi, a partire dal mese di maggio del 1828, dal fratello di questi, Giuseppe¹¹ (altri membri furono Giovanni Maggio e Andrea Monteleone), fu attiva fino al 1829: per quel che riguarda la provincia amministrativa nella cui competenza ricadeva il capoluogo etneo (denominata Vallo di Catania) ci sono pervenuti due elenchi di composizioni pubblicati rispettivamente nei mesi di aprile¹² e dicem-

¹⁰ *Rescritto relativo alle musiche da eseguirsi in chiesa. Palermo, 3 gennaio 1828*, in ROSARIO VENTIMIGLIA, *Collezione delle leggi dei reali decreti sovrani rescritti regolamenti e delle ministeriali risguardanti la Sicilia dal 1817 al 1838* [...], vol. II, Catania, Comparozzi, 1844, p. 419; sull'attività della commissione di censura cfr. OTTAVIO TIBY, *Una bocciatura di Vincenzo Bellini*, «La Scala. Rivista dell'Opera», n. 49, 1953, pp. 66-69, anche OTTAVIO TIBY, *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*, Firenze, Olschki, 1957, pp. 267-272.

¹¹ Giuseppe Bertini (Palermo 1759-1852). Figlio del compositore palermitano Salvatore Bertini, ricevette la sua prima educazione dai Padri delle Scuole Pie degli Scolopi. Ordinato sacerdote affiancò alla vita religiosa gli studi musicali e condusse anche approfondite ricerche nel campo dell'archeologia, della letteratura e della storia patria che confluirono in diversi saggi apparsi sulla stampa periodica. Fu direttore di due giornali pubblicati a Palermo, l'«Iride» (dal 1821 al 1822) e il «Giornale di scienze, lettere ed arti per la Sicilia» (dal 1823 al 1836). Tra il 1814 e il 1815 pubblicò a Palermo l'opera per cui tutt'oggi è ricordato, il *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che moderne*. Fu autore di quattordici biografie apparse nei primi tre volumi delle *Biografie degli uomini illustri della Sicilia*, a cura di Giuseppe Emanuele Ortolani, Napoli, Gervasi, 1817-1819. Dal 1830 al 1836 attese a una nuova edizione in nove tomi della *Storia di Sicilia* di Tommaso Fazello. Nella Biblioteca Comunale di Palermo si conserva un manoscritto inedito del Bertini, intitolato *Estratti di diversi autori antichi e moderni intorno alla storia letteraria ed alle belle arti in Sicilia*, una sorta di centone di letteratura artistica dal periodo classico fino agli scrittori a lui contemporanei. La carriera di compositore ebbe inizio nel 1789, quando fu eseguita a Palermo l'*Ode funebre* per il re di Spagna Carlo III, lavoro realizzato in collaborazione col fratello maggiore Natale Bertini (1750 ca.-1828). Questa composizione gli valse la nomina a vicemaestro della Cappella Palatina, istituzione che avrebbe in seguito diretto succedendo al padre Salvatore. Nel 1813 curò un progetto di riforma del conservatorio palermitano. Nel maggio 1828 subentrò al fratello Natale, improvvisamente deceduto, nella carica di Presidente della commissione di censura per la musica sacra istituita dal governo borbonico nel dicembre dello stesso anno: cfr. MELCHIORE GALEOTTI, *Elogio dell'abate Giuseppe Bertini per Melchior Galeotti*, «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1852 (CXXVI), pp. 267-286; GIUSEPPE MARIA MIRA, *Bibliografia Siciliana ovvero Gran Dizionario Bibliografico delle opere edite e inedite, antiche e moderne di autori siciliani* [...], tomo I, Palermo, Gaudiano, 1875, pp. 98-99.

¹² Cfr. *Notamento delle Composizioni approvate nei mesi di gennaio e febbrajo ai termini del Reale Rescritto degli 8 Dicembre 1827 e marcate coi numeri al margine segnati*, «Giornale dell'Intendenza di Catania», 30 aprile 1828, CLXIX, pp. 82-83.

bre¹³ 1828; in entrambi sono presenti composizioni ascritte a membri della famiglia Bellini. Nell'elenco pubblicato nel mese di aprile, su centoquattordici partiture approvate dalla commissione, numerate progressivamente da 1 a 114, ventotto appartengono infatti ai Bellini (ai numeri 20-47), per un totale di trentacinque composizioni (alcune partiture racchiudono più brani), così ripartite: diciannove partiture di Rosario (per un totale di ventisei composizioni), cinque di Vincenzo, due di Mario, due partiture di Carmelo (tabella 1).

TABELLA 1
ESTRATTO DELL'ELENCO DELLE COMPOSIZIONI APPROVATE DALLA COMMISSIONE DI CENSURA
NEI MESI DI GENNAIO - FEBBRAIO 1828,
PUBBLICATO SUL «GIORNALE DELL'INTENDENZA DI CATANIA»
APRILE 1828

n.	titolo	autore
20	N. 4 Tantum ergo	del Sig. Maestro Rosario Bellini
21	Salve [Regina]	idem
22	Qui sedes	idem
23	Compieta	idem
24	N° 3. Salve [Regina]	idem
25	Messa	idem
26	Tantum ergo	idem
27	Credo	del Sig. Maes ^{re} Vinc. Bellini
28	Messa	del Sig. Maestro Rosar. Bellini
29	Compieta	idem
30	Salve [Regina]	idem
31	Tantum ergo	idem
32	Tedeum [sic]	idem
33	Magnificat	idem
34	Salve [Regina]	idem
35	Messa di Requiem	idem
36	Messa	del Sig. Maes. Vinc. Bellini
37	Messa di requiem	idem
38	Salve [Regina]	del Sig. Maes. Mario Bellini
29 [sic]	Salve [Regina]	idem
40	Tantum ergo	del Sig. Maestro Rosario Bellini
41	Tantum ergo	idem
42	N° 3. Sinfonie	idem
43	Pange lingua	del Sig. Maes. Carmelo Bellini
44	Sinfonia	del Sig. Mac. Rosar. Bellini
45	Credo	del Sig. Maes. Carmelo Bellini
46	Sinfonia	del Sig. Maes. Vinc. Bellini
47	Dixit	idem

¹³ Cfr. *Notamento delle composizioni approvate nei bimestri di luglio ed agosto e di settembre ed ottobre ultimo ai termini del Real Rescritto degli 8 dicembre 1827 e marcati coi numeri a margine segnati*, «Giornale dell'Intendenza di Catania», dicembre 1828, CLXXXIII, pp. 212-213.

Nell'elenco pubblicato a dicembre sono presenti in totale 55 partiture, corrispondenti alla numerazione progressiva da 300 a 354, di cui undici riconducibili ai Bellini, sebbene con riferimenti meno dettagliati rispetto all'elenco precedente: una partitura, infatti, è attribuita a Carmelo e altre dieci a un non ben identificato «mro. bellini» (tabella 2).

TABELLA 2
ESTRATTO DELL'ELENCO DELLE COMPOSIZIONI APPROVATE DALLA COMMISSIONE DI CENSURA
NEI BIMESTRI LUGLIO - AGOSTO E SETTEMBRE - OTTOBRE 1828,
PUBBLICATO SUL «GIORNALE DELL'INTENDENZA DI CATANIA»
DICEMBRE 1828

n.	titolo	autore
316	dixit	del Mro. D. Carmelo Bellini
...
323	magnificat	del mro. bellini
324	Litania [sic]	idem
325	alma redemptoris	idem
326	litanie	idem
327	messa	idem
328	alma redemptoris	idem
329	idem	idem
330	tantum ergo	idem
331	pange lingua	idem
332	tantum ergo	idem

L'interpretazione di questi documenti risulta purtroppo alquanto problematica e tutt'altro che univoca perché, come si è visto, i titoli delle composizioni e il nome degli autori sono riportati in modo sintetico e poco dettagliato: di fatto non è sempre possibile distinguere con certezza i riferimenti ai diversi membri di questa famiglia di musicisti catanesi, soprattutto a causa dell'omonimia tra il Vincenzo operista e l'avo paterno.¹⁴

¹⁴ In passato gli studiosi hanno espresso pareri discordanti a tal riguardo: Orazio Viola ha sostenuto che fra i lavori musicali approvati dalla commissione di censura vi fossero solamente quelli dei «quattro maestri di cappella della famiglia Bellini, residenti ed esercenti la professione in Catania», e cioè «Vincenzo seniore, il figlio Rosario e i due nipoti Mario e Carmelo» (cfr. ORAZIO VIOLA, *Vincenzo Bellini seniore*, «Catania Rivista del Comune», II, n. 1, 1930, pp. 1-6). Egli deduce erroneamente che il «Vincenzo» citato negli elenchi pubblicati sul «Giornale dell'Intendenza di Catania» debba riferirsi esclusivamente al nonno del futuro autore di *Norma*, basandosi solo sulla constatazione che fra le composizioni approvate dalla commissione compaiono dei titoli che non sono annoverati nell'«elenco esatto e particolareggiato, lasciatoci dal Florimo, delle opere dello iuniore». Infatti, quando afferma che «Vincenzo iuniore non scrisse alcun Dixit», Viola dimostra di ignorare il passo del celebre biografo belliniano in cui si legge «[Bellini] scrisse pezzi per flauto, clarinetto, violino ed oboe: sei sinfonie a grande orchestra; due Messe, un Dixit [...]» (cfr. FRANCESCO FLORIMO, *Bellini Memorie e Lettere*, Firenze, Barbera, 1882, pp. 7-8). Di diverso avviso è invece Ottavio Tiby, il quale ha escluso, per motivi anagrafici, che composizioni di Vincenzo Bellini *senior* siano mai state esaminate e approvate dalla commissione di censura: a suo parere, infatti, nel 1828 la veneranda età di 81 anni avrebbe precluso all'anziano compositore la prospettiva di «andare per concorsi» (cfr. TIBY, *Il Real Teatro Carolino* cit., 1957, p. 272, nota 10). È probabile, tuttavia, che il fattore anagrafico non fosse poi così determinante dal momento che tra i nomi dei compositori presenti nei citati elenchi della commissione di censura è compreso anche il catanese Giuseppe Geremia (1732-1814) che nel 1828 non era neanche più in vita.

Fino a oggi erano state rintracciate soltanto due partiture tra quelle approvate dalla commissione di censura, entrambe appartenenti al primo elenco: un *Te Deum* di Giuseppe Geremia¹⁵ collocato al n. 10, e la *Sinfonia* in Mi bemolle maggiore di Vincenzo Bellini¹⁶ *junior* al n. 46. Esiste, tuttavia, un'altra partitura che può essere ricondotta con certezza al secondo elenco: si tratta del manoscritto intitolato «Tantum ergo a 4 Voci con Violini: Flauti [sic] | no. 2: Clarinetti = Corni e Basso di Vincenzo | Bellini e Ferlito», attualmente custodito al Museo Bellini di Catania.¹⁷ Infatti, nel margine inferiore della prima facciata di questo manoscritto (vedi *infra*, fig. 2) è possibile leggere la firma del presidente della commissione di censura del 1828 e il relativo numero progressivo: «N. 332. Visto buono | Gius[ep]p[e] sac[er]dot[e] Bertini S[ocio] P[residente]»; i dati riportati sulla partitura trovano puntuale riscontro nel sopracitato elenco del «Giornale dell'Intendenza» (tabella 2).

Giova sottolineare che in passato questo manoscritto (di seguito denominato **C**) è stato oggetto di descrizioni catalografiche errate e parziali; inoltre, esso non è mai stato messo in relazione con gli elenchi della commissione di censura e neppure con l'autografo del *Tantum ergo* in Sol maggiore (di seguito denominato **A**) che si conserva a Napoli,¹⁸ sebbene entrambe le partiture siano testimoni completi della medesima composizione (con minime differenze di cui si dirà nel corso di questo scritto). La prima descrizione inesatta del manoscritto **C** è rubricata nel catalogo del Museo belliniano redatto da Benedetto Condorelli nel 1935:

Tantum ergo, a 4 voci, con violini e flauti. Sono fogli 23. In calce della prima pagina si legge: «visto: Giuseppe sac. Beertini [sic], S. I.». La grafia musicale si ritiene che sia del nonno di Vincenzo Bellini.¹⁹

Non è da escludere che le imprecisioni ivi contenute, come l'approssimativa trascrizione della firma di Bertini e l'omissione del numero progressivo attribuito dalla commissione di censura, potrebbero aver influito sulla successiva ricezione del manoscritto **C**, impedendo

¹⁵ Partitura manoscritta custodita nell'Archivio della Società di Storia Patria per la Sicilia orientale di Catania, alla segnatura SP.G.MS31. La segnalazione si deve a Maria Rosa De Luca, in FRANCESCO DEL BRAVO - MARIA ROSA DE LUCA, *Un inedito manoscritto della Staatsbibliothek di Berlino: la «Musica per la vestizione del Santo Bambino composta da Bellini»*, «Bollettino di studi belliniani», III, 2017, p. 13, nota 42.

¹⁶ Cfr. TIBY, *Il Real Teatro Carolino* cit., pp. 269 e 272, nota 9; cfr. ANDREA CHEGAI, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *Composizioni strumentali*, ed. critica a cura di Andrea Chegai, Milano, Ricordi («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. xv), 2008, pp. xv-xvi.

¹⁷ Cfr. l'esemplare alla segnatura I-CATm MM.B.43 (olim MM-2/160-9).

¹⁸ I-Nc 19.5.21(7).

¹⁹ BENEDETTO CONDORELLI, *Il Museo Belliniano. Catalogo storico-iconografico*, Catania, Spampinato e Sgroi, 1935, p. 122, n. 44. È interessante notare che, nell'allestimento museale del 1935, il manoscritto in questione era allocato nella stessa vetrina che custodiva «scritti autografi di Vincenzo Bellini, studi sulle opere, varianti e temi inediti»: secondo la testimonianza dello stesso Condorelli la catalogazione dei manoscritti musicali sarebbe stata realizzata a cura dai maestri Gianni Buccheri e Giovanni Pennacchio (*ivi*, p. 102). Di contro va registrato che di questo stesso manoscritto non esiste alcuna menzione nella breve monografia dedicata proprio agli anni catanesi di Bellini (GUGLIELMO POLICASTRO, *Vincenzo Bellini 1801-1901*, Catania, Studio Editoriale moderno, 1935) che vide la luce nel medesimo anno in cui fu pubblicato il catalogo di Condorelli, in corrispondenza del centenario della morte del compositore catanese.

che esso fosse messo in relazione con i già citati documenti dell'Intendenza Borbonica. Gli ulteriori tentativi di catalogazione succedutisi nel corso degli anni non segnano nessun avanzamento significativo in tal senso: al contrario in essi vengono omessi sia il riferimento alle annotazioni di Bertini, sia la classificazione della partitura come copia (a differenza di quanto avviene nel *Catalogo* di Condorelli dove questa caratteristica era implicitamente attestata come conseguenza delle osservazioni sulla natura della grafia musicale). Una nuova registrazione catalogografica, infatti, contenuta in un inventario del patrimonio museale risalente al 1968,²⁰ ci restituisce la testimonianza di come questa partitura fosse stata ormai etichettata come autografa, probabilmente da Francesco Pastura, direttore del Museo Belliniano negli anni 1950-1968. Pastura, che pure si occupò dettagliatamente delle opere giovanili di Bellini nella sua biografia di riferimento,²¹ non cita mai il manoscritto **C**, se non implicitamente quando fa menzione delle fonti musicali superstiti relative alle composizioni belliniane datate 1818:

[...] gli ultimi anni della vita catanese di Vincenzo Bellini appaiono i più densi di studio e, data la produzione, i più proficui specialmente l'anno 1818. [...] I suoi progressi appaiono evidenti nelle composizioni di maggiore mole che appaiono tutte datate del 1818, quando egli contava 17 anni di età. [...] Gli autografi di queste composizioni esistono, in massima parte, nella biblioteca del conservatorio di Napoli e qualcuno completo, e altri, in frammenti di abbozzi, nel Museo Belliniano di Catania.²²

Poiché al Museo Bellini non si conservano partiture complete delle composizioni giovanili del periodo catanese, a eccezione del manoscritto **C**, è evidente che Pastura, nel passo citato, si riferisce proprio a esso e che, per di più, lo considera autografo e databile al 1818. Lo *status* di 'autografo' viene confermato anche nelle successive fasi di catalogazione del fondo musicale del Museo realizzate dopo il 1968; ciò si evince, infatti, dalla relativa scheda bibliografica della Biblioteca del Museo Bellini (fig. 1):²³

²⁰ Tra ottobre e novembre 1968, in seguito all'improvvisa scomparsa del direttore Francesco Pastura, fu redatto l'*Inventario dei cimeli e libri del Museo Belliniano*, di cui si conserva ancora una copia dattiloscritta negli archivi del Museo catanese; a p. 22 di questo documento si legge la seguente descrizione: «Tantum Ergo autografo di V. Bellini di n. 23 fogli».

²¹ FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959.

²² *Ivi*, p. 37.

²³ Verso la fine degli anni '90 del secolo scorso la schedatura di questa biblioteca è confluita nel *Catalogo Nazionale dei Manoscritti Musicali* a seguito di un progetto di digitalizzazione curato dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano. Questo catalogo è disponibile online sul sito della Biblioteca Braidense di Milano al seguente indirizzo: <<http://www.urfm.braidense.it/cataloghi/catalogomss.php>>, è stato consultato in data 24 aprile 2023.

BELLINI Vincenzo
 Tantum ergo a 4 voci, con Violini, Flauti, Clarinet-
 ti, Corni e Basso di Vincenzo Bellini Ferlito.
 Catania - Museo Bellini: partit. ms. autogr.,
 pag. 45, cm. 30x21.

Fig. 1. Scheda bibliografica del ms. I-CATm MM.B.43 (*Catalogo Nazionale dei Manoscritti Musicali*).

In ordine cronologico, l'ultima citazione che riguarda il manoscritto **C** si rintraccia nella *Guida del Museo Belliniano* (1998), nella quale il «*Tantum ergo* a quattro voci di 23 carte» viene genericamente compreso tra le partiture riferite al «periodo catanese e napoletano» di Bellini.²⁴ In questa pubblicazione non viene indicata la natura del manoscritto, cioè se si tratti di un autografo oppure di una copia, quanto piuttosto la sua provenienza, evinta dall'annotazione «donato dal maestro Francesco Paolo Frontini». Tuttavia, la notizia della donazione non trova riscontro in altre fonti e deriva, probabilmente, dall'errata interpretazione di una voce del succitato catalogo di Condorelli²⁵ nella quale si descrive un'edizione a stampa di un *Tantum ergo* di Bellini nella revisione di Frontini,²⁶ di cui il Museo catanese conserva tutt'ora una copia con dedica del curatore.²⁷

La breve storia della recezione del manoscritto **C** ci pone di fronte due quesiti che riguardano da un lato la sua origine (da chi e in quale contesto è stato redatto), dall'altro il suo rapporto con l'autografo di Napoli (ovvero il suo probabile antografo): per rispondere a questi interrogativi bisogna prendere le mosse dall'esame delle caratteristiche fisiche di entrambi i manoscritti.

2. Le fonti della prima versione

A differenza di altre partiture giovanili di Bellini, che recano in apertura il titolo della composizione e il nome dell'autore,²⁸ il manoscritto **A**, composto da 18 carte (305 x 208 mm), è adespoto e anepigrafo (fig. 2):

²⁴ Cfr. *Guida illustrata del Museo Civico Belliniano di Catania*, a cura di Carmelo Neri, Catania, Maimone, 1998, p. 90 (al n. 80).

²⁵ CONDORELLI, *Il Museo belliniano* cit., p. 144, n. 36: «*Tantum Ergo*, musica di V. Bellini. Dono del Maestro F. Paolo Frontini».

²⁶ *Tantum ergo per Soprano con accompagnamento di Pianoforte* [...], Firenze, Venturini, 1901.

²⁷ Sulla copertina si legge la seguente dedica manoscritta: «Omaggio al Museo Belliniano | F. Paolo Frontini | Catania, Luglio 1934 - XII»; il volume ha la seguente collocazione: B.II.20.

²⁸ Per un elenco dettagliato delle partiture giovanili di Vincenzo Bellini anteriori al 1819, cfr. DE LUCA, *Gli spazi del talento* cit., p. 40.

Originale Regalato dal Cav. Florino
Pond 6250

Flauti unis con Cl.
Clarini
Corni in Sol.
Violini
Viola
Violoncello
Organo
Larg. conff.

Fig. 2. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore, ms. autografo, I-Nc 19.5.21(7), carta 1r.

N. Savito. *Tantum ergo a 4. Voci con Violini Flauti*
Clarinetti Corni e Basso di Ulincenza
Bellini Bellini

Ando Solo

1

Violino

Flauto

Corno

Violoncello

Basso

Contr. 1.

Contr. 2.

Tenore

Basso

Violoncello

Basso

Pavista conc. proprio

Catania

1832. Gusto buono
Quis sur? dicitur S.P.

Fig. 3. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore, ms. copia, I-CATm MM.B.43, carta 1r.

Lo spazio in corrispondenza dei primi due pentagrammi di carta 1r, lasciato vuoto da Bellini, fu utilizzato in seguito per accogliere le annotazioni del vicebibliotecario Francesco Rondinella che vi registrò la provenienza della donazione: «Originale regalato dal Cav[alier] e Florimo | Rond[inell]a». La carta del manoscritto presenta una filigrana raffigurante uno stemma coronato, con una cetra alla base e al centro due lettere capitali «A» e «V» sovrapposte, e la contromarca «A. Viaccava». Ogni facciata presenta una rigatura in inchiostro color seppia chiaro di quindici pentagrammi, realizzata a mano con un *rastrum* di circa 95 mm di altezza e una spaziatura tra i pentagrammi di ampiezza variabile. È presente una cartulazione sul margine superiore destro del *recto* di ogni carta. La notazione musicale appare realizzata integralmente da un'unica mano e la calligrafia musicale presenta i tratti tipici riscontrabili in altri autografi di Vincenzo Bellini antecedenti al 1819.²⁹

Il manoscritto **C** è costituito da 23 carte di formato simile a quello utilizzato per l'autografo di Napoli (295 x 208 mm); anche la rastrografia è simile, con quindici righe musicali per pagina, tirati a mano e di 95 mm di altezza (fig. 3). Diversa invece è l'accuratezza con cui è stata eseguita la rigatura che si presenta più dritta e con meno imperfezioni rispetto al manoscritto autografo. Sul manoscritto **C** è possibile rilevare la filigrana 'Nicolo Polleri e Figli' (stemma che racchiude un castello sormontato da un'aquila coronata) e la contromarca 'Al Masso' (fig. 4); questa filigrana ha molti tratti in comune con quella presente in altri autografi belliniani.³⁰



NICOLO POLLERI e FIGLI

Fig. 4. Calco della filigrana del manoscritto **C**.

La notazione musicale occupa tutte le facciate del manoscritto a esclusione del *verso* dell'ultima carta che rimane vuoto. È presente una numerazione recente delle pagine eseguita con timbro a inchiostro nero. La prima carta mostra dei piccoli fori dovuti, presumibilmente, a insetti cartofagi; è inoltre mutila di una piccola porzione del bordo destro (come lo è anche

²⁹ A partire dal confronto tra il manoscritto autografo della *Messa* in Sol maggiore (I-Nc 19.5.21/2), composta nel 1818, con una partitura più tarda (Rari 4.3.2/2), Alice Tavilla ha rilevato come la calligrafia musicale di Bellini si sia evoluta durante il soggiorno napoletano (1819-1825); in particolare la studiosa ha messo in evidenza alcune peculiarità presenti nella partitura del 1818, relative alla forma della chiave musicale di Fa e della pausa di croma, non più riscontrabili negli autografi databili a partire dal 1819: cfr. ALICE TAVILLA, *Il manoscritto «Rari 4.3.2(2)» della Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli*, «Bollettino di studi belliniani», III, 2017, p. 52.

³⁰ Una filigrana simile, col medesimo stemma ma intestata «NICOLO POLLERI», è presente su diversi autografi conservati a Napoli, in particolare: *Tantum ergo* in Si bemolle maggiore (I-Nc 19.5.21/8); *Si per te Gran Nume eterno* (I-Nc 19.5.20/7); *Messa* in Sol maggiore (I-Nc 19.5.21/2); *Messa* in Re maggiore (I-Nc 19.5.21/3); *Sinfonia* in Re maggiore (I-Nc 19.5.19/2). Su questo argomento cfr. DE LUCA, *Gli spazi del talento* cit., p. 93.

carta 2). Sulla carta 1r, oltre l'intestazione e il visto di G. Bertini di cui si è detto in precedenza, si trovano altre due annotazioni: «N.º 11:», nell'angolo superiore sinistro, e «Catania» sul margine inferiore (fig. 3). L'ipotesi che questa partitura possa essere autografa è facilmente confutabile, perché i segni grafici in essa contenuti non trovano corrispondenza in altri autografi belliniani. D'altro canto, in assenza di ulteriori prove, l'opinione espressa da Condorelli sul probabile autore della notazione musicale non è sufficiente da sola a risolvere il problema dell'attribuzione del documento che, a un esame più attento, si rivela in tutta la sua complessità. Sulla prima facciata del manoscritto, infatti, è possibile rilevare un'articolata stratificazione di quattro grafie differenti: tra queste vi è ovviamente quella di Giuseppe Bertini, il cui intervento sulla partitura è già stato descritto e non necessita di ulteriori approfondimenti. La notazione musicale è realizzata interamente da una singola mano (che indicheremo come **Copista1**) a cui è possibile attribuire anche il testo cantato, le indicazioni di movimento, la denominazione dello strumentale sul margine sinistro della partitura, ma non delle voci del coro (che appare realizzata con grafia differente).

Questo estensore da principio aveva collocato i flauti sui primi due pentagrammi della pagina, ma eliminò quanto scritto mentre l'inchiostro era ancora fresco e riprese a scrivere a partire dal secondo pentagramma.³¹ I contorni di queste annotazioni cancellate sono ancora parzialmente visibili attraverso i grossi aloni di inchiostro che le ricoprono: con l'ausilio della grafica è stato riportato alla luce il dettato originale: «p[ri]mo Flauto | Flauto Solo» (in colore nero nella fig. 5):



Fig. 5. Ricostruzione grafica delle annotazioni cancellate (ms. C, carta 1r).

Il **Copista1** aveva vergato anche un'intestazione del manoscritto (parzialmente coperta dall'intervento di un'altra mano) che risulta distribuita su tre linee a cavallo del primo pentagramma: anche in questo caso la scrittura originaria s'intravede ancora al di sotto dello strato calligrafico superiore, nonostante la presenza di alcune lacerazioni del supporto scrittorio e di una macchia d'inchiostro in corrispondenza di quella che doveva essere la lettera maiuscola «B» del cognome «Bellini». In questa intestazione originale manca il cognome «Ferlito», aggiunto in seguito, mentre è presente, sebbene si legga con difficoltà, la data «1818» che

³¹ Questa incertezza iniziale del **Copista1** rappresenta un indizio del fatto che egli potrebbe aver copiato direttamente dal manoscritto **A**, nel quale, come rilevato in precedenza, l'intestazione è assente.

potrebbe riferirsi all'anno di composizione dell'opera: «*Tantum ergo* a 4 Voci con VV.ni n.2; Flauti | no. 2: Clarinetti = Corni e Basso di Vincenzo | Bellini 1818». Di seguito si propone una ricostruzione grafica di questa prima intestazione (in colore nero nella fig. 6):

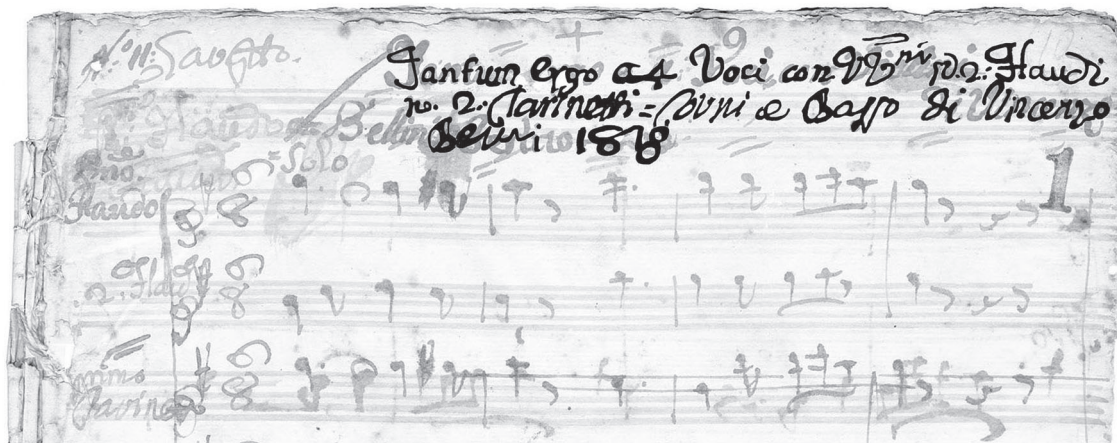


Fig. 6. Ricostruzione dell'intestazione originale (ms. C, carta 1r).











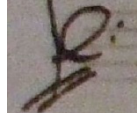
Va però detto che la mano responsabile della correzione sull'intestazione originale del manoscritto non intervenne in alcun modo sulla notazione musicale. A giudicare dalla tonalità di colore dell'inchiostro usato e dallo spessore del tratto, è probabile che questo secondo soggetto scrivente (di seguito identificato come **Copista2**) sia anche l'autore della già menzionata annotazione numerica presente nell'angolo superiore sinistro di carta 1r, nonché della denominazione delle voci del coro «Canto 1^o», «Canto 2.^{do}», «Tenore», «Basso». Sebbene il **Copista2** abbia sovrascritto la precedente intestazione quasi per intero, gran parte del suo intervento consiste nel ricalcare la grafia del **Copista1**; le uniche modifiche apportate riguardano, in buona sostanza, il cognome del compositore con la riscrittura *ex novo* del cognome «Bellini» (che nella prima stesura doveva risultare poco leggibile a causa della macchia d'inchiostro di cui si è detto in precedenza) e l'aggiunta del secondo cognome «Ferlito». È interessante notare come, in questa seconda stesura dell'intestazione, il paraffo della vocale finale di «Ferlito» vada a occultare la data presente nella versione precedente con una sovrapposizione che difficilmente potrebbe non ritenersi intenzionale.³² L'ultima stratificazione calligrafica presente sul manoscritto consiste nell'annotazione «Catania» posta sul margine inferiore di carta 1r; che rappresenta anche il contributo calligrafico di minore consistenza nonché, con tutta probabilità, quello più tardi.

Il modo più semplice per confermare l'attribuzione proposta da Condorelli, ossia l'identificazione del **Copista1** con Vincenzo Bellini *senior*, è reperire alcuni saggi calligrafici di quest'ultimo e confrontarli con il manoscritto C. A tal fine sono stati individuati tre mano-

³² Non è da escludere che il **Copista2** abbia volutamente occultato la data perché riteneva inopportuno che la commissione di censura sapesse che la composizione risaliva a un periodo antecedente al compimento degli studi ufficiali a Napoli da parte di Bellini.

scritti musicali che sono già stati attribuiti a lui: 1) *Pauper sum ego*,³³ 2) *Sinfonia avanti l'oratorio*,³⁴ 3) *Gallus cantavit*.³⁵ Di seguito una tavola sinottica delle concordanze calligrafiche (simboli musicali e parole) e linguistiche (il regionalismo «flaudo») rilevate attraverso l'esame comparato di questi documenti col manoscritto C (tabella 3):

TABELLA 3
CONCORDANZE CALLIGRAFICHE E LINGUISTICHE IN 4 PRESUNTI MANOSCRITTI AUTOGRAFI
DI VINCENZO TOBIA BELLINI

simboli musicali e indicazioni	<i>Tantum ergo</i> (ms. C)	<i>Pauper sum ego</i>	<i>Sinfonia avanti oratorio</i>	<i>Gallus cantavit</i>
alterazione diesis				
chiave di Do				
chiave di Fa				

³³ Partitura custodita alla Staatsbibliothek di Berlino alla segnatura Mus.ms.autogr. Bellini, R. 1 M (RISM 464120086): è una raccolta di antifone per coro e orchestra, incipit testuale «Pauper sum ego», il cui manoscritto riporta il seguente titolo: «Originale. | Musica per la vestizione del Santo | Bambino | Composta da Bellini per uso | della Vener[abi]le Chiesa dei Padri | Benedettini | 1818». Questa partitura, in passato, è stata ritenuta erroneamente opera di Rosario Bellini ma, di recente, Maria Rosa De Luca ha prodotto prove convincenti affinché essa possa essere attribuita a Vincenzo Bellini *senior* e riconosciuta come autografa: cfr. DEL BRAVO - DE LUCA, *Un inedito manoscritto della Staatsbibliothek di Berlino: la «Musica per la vestizione del Santo Bambino composta da Bellini»* cit., pp. 5-17.

³⁴ È un frammento (la sinfonia iniziale) di una composizione di cui ci è noto solamente il titolo generico riportato sulla prima facciata del manoscritto stesso: «Originale | Dialogo di Vincenzo Bellini»; rappresenta l'unica partitura di Vincenzo Bellini *senior* che ci sia stata tramandata come autografa, attualmente custodita al Museo Vincenzo Bellini di Catania (già Museo civico belliniano) alla segnatura MM-9/72-54; in passato era esposta all'interno di un'apposita cornice collocata sopra uno strumento a tastiera anch'esso ritenuto di proprietà del compositore abruzzese, cfr. CONDORELLI, *Il Museo Belliniano* cit., pp. 98-99, n. 110; nel caso di questo documento, più che la classificazione fattane dallo stesso Condorelli, peraltro mai contraddetta da altri autori, è proprio il titolo la maggiore garanzia che si tratti realmente di un «originale» (il termine è sinonimo di autografo, vedi nota precedente) e non di una copia.

³⁵ Questo manoscritto, attualmente di proprietà delle Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero di Catania (segnatura Civ. Mss. B328), reca il titolo: «Originale per uso del P. D. Benedetto Riccioli Cassinese»; è una raccolta di versetti per soprano solo e organo da intercalare al canto del *Passio* durante i riti della Settimana Santa; la definizione di autografo e l'attribuzione al nonno di Bellini, risalente alla catalogazione del documento fatta da Orazio Viola nel 1939, sono state messe più volte in dubbio da altri studiosi, cfr. GIOVANNI PASQUALINO, *Il Gallus cantavit un enigma belliniano*, Chieti, Tabula fati, 2001; riguardo tuttavia l'analisi della grafia musicale, Pasqualino osserva che: «la *Sinfonia* e il *Gallus cantavit* hanno delle grafie alquanto simili, pur se differenti per inclinazione», cfr. GIOVANNI PASQUALINO, *Vincenzo Tobia Bellini dall'Abruzzo alla Sicilia*, Foggia, Bastogi, 2005, p. 74.

chiave di Sol				
«Larghetto» e «Largo»				
«Flauto» e «Flauti»				

Sulla base dei dati esposti, è verosimile che il **Copista1** possa essere identificato con Vincenzo Bellini *senior*. In merito agli altri contributi calligrafici presenti sul manoscritto **C**, data la scarsa consistenza di queste annotazioni, non è possibile ottenere un riconoscimento tramite confronto calligrafico ed è quindi giocoforza rimanere nel campo delle ipotesi.³⁶ Con tutta evidenza, il manoscritto **C** fu utilizzato nel 1828 per sottoporre il *Tantum ergo* al giudizio della commissione di censura, ma, dati gli impegni professionali che in quel periodo tenevano il giovane Bellini lontano dalla Sicilia, sarebbe stato per lui impossibile consegnare in prima persona le partiture alla commissione che aveva sede a Palermo; si può quindi supporre che sia stato coadiuvato in questo compito da qualche familiare. L'ipotesi è ancora più verosimile se si considera che, oltre al giovane Vincenzo, almeno altri tre membri di casa Bellini inviarono le proprie partiture alla commissione in quella medesima occasione (vedi tabelle 1 e 2). Queste osservazioni potrebbero aiutarci a fare luce sull'identità del **Copista2**: infatti la cura manifestata da quest'ultimo nel riscrivere e correggere il cognome già esistente nell'intestazione (probabilmente con l'obiettivo di scongiurare eventuali problemi legati all'omonimia) è compatibile con l'ipotesi che si tratti di un parente del compositore che, nel 1828, si fosse occupato fisicamente di raccogliere e spedire le partiture musicali a Palermo. È probabile quindi che il **Copista2** debba essere identificato con il genitore del grande operista (oppure con uno dei fratelli minori di quest'ultimo). Nell'ipotesi che sia stato Rosario a ritoccare l'intestazione sul manoscritto **C**, ci si può chiedere a quale scopo egli avrebbe occultato la data di composizione presente nella stesura originale. Si potrebbe congetturare che volesse celare alla commissione il fatto che quella composizione apparteneva alla prima stagione compositiva del figlio, che fosse cioè antecedente all'inizio degli studi in conservatorio oltre che al debutto come compositore di melodrammi. In base all'elenco pubblicato sul «Giornale dell'Intendenza di Catania» (tabella 2), non è da escludersi che, nel plico destinato alla commissione, la partitura del *Tantum ergo* fosse accompagnata da altre partiture

³⁶ Uguali difficoltà sussistono rispetto alla datazione dei diversi strati di calligrafia. Infatti, non vi sono elementi sufficienti per stabilire quanto tempo prima del 1828 il Bellini *senior* avesse ricopiato la composizione del nipote e neppure a che periodo risalgano le aggiunte marginali presenti sulla prima facciata. Non è da escludere che la stesura iniziale del manoscritto **C** sia addirittura anteriore al 1819; in caso contrario, poiché si presuppone che la partitura autografa si trovasse a Napoli dopo la partenza del compositore, bisognerebbe postulare l'esistenza di un ulteriore testimone da cui sarebbe stata realizzata la copia giunta in nostro possesso. D'altro verso è verosimile che le modifiche all'intestazione possano essere state realizzate proprio in vista della commissione di censura.

di Vincenzo Bellini o addirittura rilegata insieme a esse (il che giustificherebbe la presenza dell'annotazione numerica presente nell'angolo superiore sinistro della facciata, «N:°11:»).³⁷ Infine rimane da considerare l'ulteriore annotazione «Catania», posta sul margine inferiore della prima facciata del manoscritto **C**, attribuibile a una terza mano diversa dalle due già prese in considerazione: si tratta con tutta probabilità di un intervento posteriore a quello del **Copista2**, volto a reintegrare la perdita di informazione che quest'ultimo aveva causato con l'occultamento della data; non è possibile sapere quando questo sia accaduto ma è probabile che l'aggiunta di questa ultima annotazione abbia avuto luogo nel periodo in cui il manoscritto **C** rimase in possesso della famiglia Bellini, prima di venire a far parte del patrimonio del Museo catanese.

Dopo aver accertato che il manoscritto **C** risale alla mano di Vincenzo Bellini *senior* è lecito interrogarsi sul motivo che avrebbe spinto l'anziano maestro di cappella a ricopiare la composizione del nipote. Per sciogliere questo interrogativo sarà necessario prendere in considerazione il contenuto musicale di entrambi i manoscritti **A** e **C** e procedere a un confronto dei punti in cui essi divergono.

3. Le due redazioni della prima versione a confronto

Il *Tantum ergo* in Sol maggiore, nella prima versione, è una composizione articolata in due sezioni principali più una coda; esse corrispondono rispettivamente alle ultime due strofe dell'inno eucaristico *Pange lingua* e all'*Amen* finale. La prima sezione (bb. 1-68) è un Larghetto espressivo in 6/8 che si apre con una introduzione strumentale dove spicca l'assolo del

³⁷ Nell'elenco citato (tabella 2) compaiono ben dieci composizioni che, a rigore di logica, dovrebbero essere attribuite a Vincenzo Bellini *junior*. Sebbene il nome del compositore non sia citato per esteso (nella fonte compare solamente la denominazione incompleta «del m.ro bellini» accanto al primo titolo e poi la dicitura «idem» accanto ai nove titoli sottostanti) è indubbio tuttavia che, almeno nelle intenzioni di chi ha redatto l'elenco, queste dieci composizioni dovevano essere ascritte al medesimo autore: poiché la composizione riportata al numero 332 (il *Tantum ergo* in Sol) è sicuramente di Vincenzo Bellini *junior*, allora, di conseguenza, dovrebbero esserlo anche le nove successive. Ma non tutti i titoli presenti in questo elenco sono annoverati tra le composizioni comunemente attribuite al maestro catanese, come accade nel caso dell'antifona mariana *Alma Redemptoris Mater* che ricorre per ben tre volte ai numeri 325, 328 e 329. D'altro canto, rimane da chiarire il significato della cifra «11» che compare sul bordo del manoscritto **C**: è possibile che questa indicazione si riferisca alla numerazione progressiva di una raccolta in cui il *Tantum ergo* occupava proprio l'undicesima posizione? E se questa raccolta avesse compreso tutte le composizioni di Vincenzo Bellini da sottoporre alla commissione come mai nell'elenco citato compaiono solo dieci composizioni a lui attribuite? In effetti, tramite la testimonianza di Ottavio Tiby, che afferma di aver consultato direttamente i verbali della commissione di censura all'Archivio di Stato di Palermo, apprendiamo di una ulteriore composizione di Vincenzo Bellini sottoposta al vaglio della commissione e da questa riprovata perché «composta in stile teatrale» (cfr. TIBY, *Il Real Teatro Carolino* cit., p. 269). L'esistenza di questa undicesima composizione, qualora fosse accertata, ci permetterebbe di dare ragione dell'indicazione numerica vergata sul manoscritto **C**. Una spiegazione alternativa potrebbe darsi se, oltre alle composizioni di Vincenzo Bellini, all'interno di questa ipotetica raccolta vi fossero state anche composizioni di qualche altro membro della famiglia: in questo caso la composizione che, sommata alle dieci riportate nell'elenco, porterebbe il numero complessivo a undici potrebbe essere quella del fratello Carmelo, che è effettivamente citata poco sopra nel medesimo elenco di dicembre al numero 316: «dixit del M.ro D. Carmelo Bellini».

clarinetto I (bb. 5-12). Il tema esposto in apertura viene riproposto, con leggere modifiche, nel primo intervento del soprano solo (bb. 20-29), ma questa volta la linea melodica è distribuita tra voce e strumento, in maniera dialogica, su due ottave diverse. La parte rimanente di questa sezione si basa perlopiù sul dialogo tra il solo (soprano I) e la compagine corale. La seconda sezione (bb. 69-163) è un Allegro (Allegro moderato nel manoscritto **C**) in 2/4 la cui struttura è caratterizzata dall'alternanza tra sezioni strumentali e corali con la continua riproposta d'un ritornello dal carattere molto vivace e accattivante; alle battute 100-110 la *texture* corale si riduce alla sola parte del tenore venendo così a configurare un probabile intervento solistico riservato a questa voce. La coda (bb. 164-193 nel ms. **A**, bb. 164-198 nel ms. **C**), che intona l'*Amen*, ha una suddivisione interna bipartita: una prima parte, caratterizzata dal contrasto tra l'ostinato dell'accompagnamento strumentale e i ritmi sincopati delle voci del coro, e una seconda che rappresenta la stretta del finale.

Le lezioni offerte dai due manoscritti **A** e **C** presentano differenze di scarsa entità per quanto riguarda le prime due sezioni. Accade che nel manoscritto **C** vengano introdotte delle varianti minime per migliorare la condotta delle parti, come si può osservare, per esempio, nell'accompagnamento degli archi al solo di clarinetto dell'introduzione: a b. 6 della parte di violino I, la prima croma, che nel manoscritto **A** è re₃, diventa sol₃, assecondando così il consueto moto ascendente della sensibile (es. 1):

Es. 1. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore, ms. C, bb. 5-12.

Un'altra differenza tra i due testimoni riguarda la parte delle viole che nel manoscritto **A** è appena abbozzata (inoltre la dicitura «Viole» a margine della prima accollatura risulta cancellata con tratti di penna), limitatamente alle misure 13-19 (es. 2), mentre nel manoscritto **C** è del tutto assente.³⁸

³⁸ La prassi esecutiva a Catania tra gli anni Settanta del Settecento e i primi due decenni del secolo successivo

Es. 2. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore, ms. A, bb. 13-20, sezione degli archi.

Le differenze più rilevanti si riscontrano nella parte conclusiva del brano. Una prima variante riguarda la parte iniziale della coda, che nel manoscritto A occupa le bb. 164-173 ed è delimitata, a entrambi i suoi estremi, dalle doppie stanghette e dal segno ‘SS’: se, com’è probabile, questa notazione sta a indicare la presenza di una ripetizione, allora dobbiamo dedurre che essa sia stata aggiunta *a posteriori* perché la semplice reiterazione del blocco di battute comprese tra i succitati simboli non produce un risultato eufonico dal momento che la fine della b. 173 non si raccorda bene con l’inizio della b. 164. Nel manoscritto C questo passo è sviluppato per esteso come un ritornello; il problema della transizione è stato risolto

non includeva mai le viole: tale peculiarità si rileva anche nella quasi totalità delle partiture giovanili di Bellini *junior* (con la sola eccezione dell’aria *E nello stringerti a questo core* e, parzialmente, anche del *Tantum ergo* in Sol maggiore); con tutta probabilità la motivazione risiede nel fatto che nelle cappelle musicali catanesi, durante il periodo preso in esame, questi strumenti non erano disponibili (cfr. DE LUCA, *Gli spazi del talento* cit., p. 190, n. 40); per una ricostruzione degli organici impiegati nel territorio etneo a cavallo tra Sette-Ottocento, cfr. anche MARIA ROSA DE LUCA, *Musica e cultura urbana nel Settecento a Catania*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 79-80.

con l'inserimento, dopo la b. 174, di una battuta di raccordo che nel manoscritto **A** non esiste, cosicché l'intero passo occupa le bb. 164-184 (es. 3):

The image displays a musical score for a revised version of Vincenzo Bellini's *Tantum ergo*. The score is arranged in five systems, each containing staves for different instruments and voices. The first system includes Legni (Woodwinds), Corni (Horns), Archi (Strings), Coro (Chorus), and Basso (Bass). A yellow highlight is placed on the first measure of the woodwind parts at measure 164. The lyrics "a - - - men, a - - - - men, a - - - - - men, a - - -" are written below the vocal parts. The score includes dynamic markings such as "cresc." and measure numbers 164 and 168.

172

185

il contenuto delle bb. 175-184 è uguale a quello delle bb. 164-173

men,
men,
men,
men,

Es. 3. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore, ms. C bb. 164-185:
le parti evidenziate non sono presenti nel ms. A.

Nella stretta del finale si possono riscontrare le differenze più consistenti. La prima è una vera e propria correzione della condotta delle parti vocali presente nel manoscritto **A** (bb. 175 e 177), dove la nota re_4 del soprano è incompatibile con il moto del basso sottostante e il contesto armonico determinato dalle altre voci (es. 4 e 5):

185

Soprano I

Soprano II

Tenore

Basso

a - - men, a - - - men a - - - - men

a - - - men, a - - - - men, a - - - - men

a - - - men, a - - - - men, a - - - - men

a - - - men, a - - - - men, a - - - - men

Es. 4. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore, ms. A, bb. 174-182, solo parti del coro.

La variante introdotta nel manoscritto **C** rappresenta una soluzione semplice e funzionale al problema (es. 5):

185

Soprano I
a - - men, a - - - men, a - - - - men

Soprano II
a - - - men, a - - - - men, a - - - - men

Tenore
a - - - - men, a - - - - men, a - - - - men

Basso
a - - - - men, a - - - - men, a - - - - men

Es. 5. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore, ms. **C**, bb. 185-193, parti del coro.

Nell'estrema propaggine della coda si rileva un'ulteriore differenza tra il manoscritto **C** e l'autografo: essa consiste nella soppressione di otto misure (182-189 in **A**), corrispondenti a un pedale di tonica, solo parzialmente compensata dalla duplicazione delle due misure (190-191 in **A**) che seguono (es. 6):

182

Legni

Corni

Archi

misure soppresse nel manoscritto C

misure duplicate nel manoscritto C (da 193 a 196)

misure rimaste invariate

190

Es. 6. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore, ms. **A**, bb. 182-193.

Quest'ultima variante non sembra avere una giustificazione di ordine armonico o contrappuntistico quanto piuttosto formale.

Un confronto più approfondito tra i due manoscritti rivela la possibilità di utilizzare la fonte catanese come una chiave di interpretazione dell'autografo, laddove quest'ultimo non si presti a essere agevolmente decifrato. La partitura custodita a Napoli, infatti, benché sia tra le due fonti quella più autorevole, in quanto espressione diretta dell'autore, rimane pur sempre un manoscritto di composizione, nel quale si sovrappongono molteplici ripensamenti e cancellature; in particolare per alcuni passi le successive rielaborazioni sono state sovrascritte l'una sull'altra e non sempre è possibile individuare con assoluta certezza quale sia la più recente e quale invece quella scartata da Bellini. Per di più il testimone autografo contiene alcune battute di notazione abbreviata, di cui si tratterà in dettaglio, la cui interpretazione risulta alquanto problematica. In definitiva è possibile affermare che il manoscritto **A** ci restituisca la composizione in uno stato di elaborazione non definitivo. Di contro, nel manoscritto **C** mancano quasi del tutto notazione abbreviata e cancellature, e la lezione che da esso si ricava può essere utilizzata per sciogliere le riserve sui passi che in **A** riescono di dubbia interpretazione. A tal proposito si consideri la notazione presente alle bb. 1-6 nella parte dei corni in entrambi i manoscritti (es. 7):

The image displays three musical staves labeled a), b), and c).
 a) Manuscript A: Shows six measures of handwritten musical notation for horns in G major. The notation is somewhat messy and includes some cancellations. The notes are: 1) G4, 2) A4, 3) B4, 4) C5, 5) B4, 6) A4.
 b) Manuscript C: Shows the same six measures from manuscript C. The notation is cleaner and more legible than in A. The notes are: 1) G4, 2) A4, 3) B4, 4) C5, 5) B4, 6) A4.
 c) Diplomatic transcription of manuscript C: Shows the same six measures in a clean, printed format. The notes are: 1) G4, 2) A4, 3) B4, 4) C5, 5) B4, 6) A4.

Es. 7. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore, parte di corno I e II (bb. 1-6); a) ms. **A**; b) ms. **C**; c) trascrizione diplomatica del ms. **C**.

Nel manoscritto autografo, alla b. 3, non si legge chiaramente l'ultima nota del corno I (sembrerebbe fa \sharp , ma è stata evidentemente cancellata); inoltre a partire da b. 4 la notazione diventa confusa perché non è chiaro se i corni continuino a suonare fino a b. 6 (soluzione alquanto improbabile rispetto al contesto) oppure se le bb. 5-6 in realtà contengano la versione corretta delle bb. 4-5. Nel manoscritto catanese, invece, viene ripristinata la condotta melodica idiomata (quinte dei corni) e la notazione si arresta sul primo tempo della quinta battuta.³⁹ Inoltre è interessante notare che, alle bb. 1-4 del manoscritto **A**, la parte dei flauti, posta in raddoppio dei clarinetti, potrebbe risultare di difficile esecuzione se rapportata alle caratteristiche tecniche degli strumenti musicali disponibili al tempo di Bellini; il passo non

³⁹ L'esitazione del tratto grafico che si riscontra in questa misura del ms. **C** potrebbe essere dovuta alla irregolarità del frammento di pentagramma sottostante oppure alla difficoltà di decifrare il contenuto dell'analogha misura di **A**: nel secondo caso si tratterebbe di un ulteriore indizio della probabile discendenza diretta di **C** da **A**.

è annotato per esteso ma attraverso i consueti segni di abbreviazione (//) unitamente alla duplice indicazione «unis[oni] con cl[arinetti]» e «8^a sopra»; in corrispondenza del secondo tempo di b. 2 la notazione ritorna momentaneamente esplicita con l'inserimento di due semiminime puntate (rispettivamente do_5 e la_4) che provocano una parziale deviazione della linea melodica dei flauti da quella dei clarinetti (es. 8):



Es. 8. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore, ms. A, bb. 1-4, parte di flauto I e II.

La realizzazione più probabile di questo passo è quella che prevede uno dei due flauti all'unisono col clarinetto I e l'altro all'ottava acuta rispetto al clarinetto II (es. 9):

Es. 9. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore, bb. 1-4: le parti di flauto I e II, in corpo minore e colore rosso, sono state ricostruite a partire dalle indicazioni di notazione abbreviata presenti sul manoscritto autografo.

In questa ricostruzione l'estensione del flauto I tocca il la_5 ,⁴⁰ un suono che si produce con facilità sugli strumenti moderni ma non su quelli antichi: se è vero, infatti, che la taglia più diffusa del flauto *traversiere* aveva una estensione complessiva di quasi tre ottave (re_3 - do_6) è vero anche che le ultime note erano di emissione assai difficile e non alla portata di tutti gli esecutori; motivo per cui è raro trovare, nei primi decenni dell'Ottocento, passi orchestrali che eccedano il $fa\sharp$ dell'ottava acuta.⁴¹ Come spiegare dunque la presenza di questa insoli-

⁴⁰ L'eventualità di sciogliere le abbreviazioni trasponendo entrambi i flauti all'ottava alta non è stata presa in considerazione perché avrebbe comportato la formazione di quinte proibite col basso (tra l'ultimo tempo di b. 2 e il primo di b. 3) oltre che un ulteriore incremento dell'estensione fino al do_6 .

⁴¹ Cfr. CARLO GERVASONI, *La Scuola della Musica* [...], Piacenza, Orcesi, 1800, p. 342: «Tutta l'estensione del Traversiere abbraccia tre ottave complete, incominciando il primo suono naturale al *D la sol re* [...]. Non tutti poi i suoni della terza ottava si ottengono facilmente, e massime i tre ultimi sono ancora più difficili ad aversi ben netti e giusti. Per la qual cosa i buoni Compositori rade volte oltrepassano *F fa ut* della terza ottava».

ta estensione del flauto nella partitura autografa? Non sappiamo se dall'apprendistato con l'avo paterno il giovane Bellini avesse tratto, già nel 1818, delle nozioni tanto approfondite riguardo alle caratteristiche tecniche degli strumenti d'orchestra da potersi spingere consapevolmente a impiegare il flauto nell'estrema propaggine acuta della sua estensione. Non è da escludere tuttavia che egli, a seguito della frequentazione con il flautista dilettante Enrico Statella, un giovane rampollo di una nobile famiglia catanese,⁴² fosse venuto a conoscenza di qualche pagina del repertorio solistico per *traversiere* dove lo strumento toccava, seppure sporadicamente, il la_5 .

D'altro canto, si può vedere come il manoscritto **C** offra una soluzione più prudente per la realizzazione di questo stesso passo, rinunciando alla trasposizione di ottava e introducendo un'ulteriore variante (sul battere di b. 3) così da semplificare il profilo melodico (es. 10) ed evitare la formazione di quinte proibite con il basso (vedi n. 39):

Es. 10. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore, ms. **C**, bb. 1-4, parti di flauto e clarinetto.

Nel secondo movimento della composizione, alle bb. 85-92 del manoscritto **A**, si rintraccia un esempio di notazione stratificata, dovuta a successivi interventi di correzione, che risulta di non facile interpretazione (es. 11):

Es. 11. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore, ms. **A**, bb. 85-92, parti di violino I-II e coro.

⁴² Si veda a proposito la lettera del compositore a Eleonora Statella, Duchessa di Sammartino, del 14 giugno 1835 (cfr. BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 527-528).

Confrontando il contenuto di queste misure del manoscritto **A** con le analoghe del manoscritto **C** è possibile individuare con più sicurezza la versione finale (es. 12) e, per confronto, ricostruire la stesura precedente (es. 13):

Violini I-II

Coro

Basso

85

Ge - ni - to - ri - ge - ni - to - que la - us et ju - bi - la - ti - o

la - us ju - bi - la - ti - o

Es. 12. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore, ms. C, bb. 85-92, parti di archi e coro.

Violini I-II

Coro

Basso

85

Ge - ni - to - ri - ge - ni - to - que la - us et ju - bi - la - ti - o

la - us ju - bi - la - ti - o

Es. 13. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore, ms. A, bb. 85-92, parti di archi e coro (versione scartata da Bellini).

L'analisi comparata delle fonti ha messo in evidenza quindi una funzione di complementarità tra i due manoscritti oltre che un verosimile rapporto di discendenza diretta tra di essi; ovvero l'estensore di **C** riporta abbastanza fedelmente la lezione contenuta nell'autografo, sebbene a volte manifesti nei confronti di essa un atteggiamento 'critico' che si esplicita con l'introduzione di un certo numero di varianti, le più significative delle quali si collocano nella parte finale della composizione. Questo dato, unitamente alle testimonianze dei biografi relative alle esecuzioni delle composizioni giovanili di Bellini, alle rilevazioni di natura codicologica prima esposte e ai risultati dell'indagine sull'identità del **Copista1**, ci permettono, infine, di avanzare un'ipotesi sulla genesi del manoscritto **C** e sulla sua probabile connessione col percorso formativo compiuto dal giovane Vincenzo sotto la guida dell'avo paterno.

Nelle pratiche didattiche del passato, l'atto di ricopiare una composizione altrui si addiceva al discente piuttosto che al docente; tuttavia, nel caso di Bellini *senior*, che riporta in bella calligrafia il *Tantum ergo* del nipote, possiamo scorgere un gesto di affetto e di incoraggiamento verso il nipote prima ancora che una premura nei confronti dell'allievo; la scelta di ricopiare la composizione per intero potrebbe essere funzionale sia all'inserimento di correzioni molto estese (come nel caso dello scioglimento del ritornello alle bb. 164-185), sia a una eventuale esecuzione. Diversi indizi concorrono a sostenere una datazione del manoscritto **C** anteriore al 1819: l'uso di un tipo di carta affine a quella di altri autografi del periodo catanese di Bellini, la data 1818 presente nell'intestazione originale (e parzialmente coperta dallo strato calligrafico più recente) e anche la medesima realizzazione della rastrografia rispetto al manoscritto **A**. D'altro canto, il fatto che l'intestazione più antica non contenesse il doppio cognome Bellini-Ferlito (o, in alternativa, il numero ordinale 2° posposto al cognome Bellini), utile per ovviare in ambito pubblico all'omonimia tra nonno e nipote, potrebbe rappresentare una prova dell'originaria destinazione 'domestica' del manoscritto **C**. Dopo il 1819 questa copia del *Tantum ergo* in Sol maggiore sarebbe rimasta nella disponibilità della famiglia Bellini entrando a far parte del repertorio della cappella musicale diretta da Vincenzo Tobia; nel 1828, la necessità di sottoporla alla commissione di censura avrebbe reso opportuno l'intervento di correzione del titolo per uniformarlo a quello delle altre partiture dello stesso autore;⁴³ la presenza di una mano diversa è forse un indizio di una diminuita abilità calligrafica di Bellini *senior* dovuta all'età avanzata (sarebbe passato a miglior vita dopo circa un anno e le ultime testimonianze sulla sua attività di compositore risalgono proprio al 1818). Per altro verso, le considerazioni fin qui esposte ci inducono a ritenere alquanto improbabile l'ipotesi che il manoscritto **C** possa essere stato redatto in funzione della commissione di censura: affinché questo fosse possibile dovremmo contemplare la remota eventualità che Bellini *senior* avesse potuto disporre, ancora dopo il 1819, del manoscritto **A** (che Florimo invece colloca a Napoli insieme alle altre composizioni giovanili di Bellini) o, in alternativa, di una sua copia. Inoltre, sempre ammesso che nel 1828 l'ultraottantenne maestro di cappella fosse in grado di ricopiare una partitura e apportarvi delle correzioni, come si spiegherebbe la necessità dell'intervento del **Copista2** nella riscrittura del titolo? Infine, la scelta di sopprimere del tutto la parte delle viole (invece che completarla) si giustifica con più facilità ipotizzando che la copiatura della composizione sia avvenuta prima del 1819, quando ancora questi strumenti non facevano parte dell'organico standard delle cappelle cittadine.⁴⁴

⁴³ L'intitolazione della citata *Sinfonia* in Mi bemolle riporta infatti il duplice cognome: Sinfonia | composta | Da Vincenzo Bellini Ferliti (cfr. nota 16).

⁴⁴ Sull'assenza delle viole, cfr. nota 38. Tuttavia, è plausibile ritenere che l'utilizzo di questi strumenti si fosse diffuso nel capoluogo etneo già verso la fine degli anni Venti del secolo XIX, dal momento che l'allestimento catanese del *Pirata* del 1829 (cfr. nota 1) difficilmente potrebbe aver avuto luogo senza il concorso di una sezione di archi completa in ogni sua componente. Di conseguenza, il mancato completamento della linea delle viole da parte del Bellini *senior* si giustificherebbe con maggiore facilità collocando la redazione di **C** prima del 1819 piuttosto che a ridosso del 1828.

4. Le fonti della seconda versione

Negli scritti di Florimo non si trova alcun accenno all'eventualità che Bellini potesse aver rimaneggiato qualcuna delle composizioni del periodo catanese dopo il 1819; tuttavia è stato possibile accertare l'esistenza di un certo numero di parti staccate strumentali e vocali (autografe e in copia) che attestano una versione differente di quel *Tantum ergo* in Sol maggiore composto prima della partenza da Catania; poiché la grafia presente su questi manoscritti non corrisponde più a quella dei lavori giovanili, è assai probabile che essi risalgano al periodo napoletano e che siano stati realizzati nella prospettiva di una esecuzione nelle chiese della città partenopea.⁴⁵

È noto che Florimo ebbe fra le mani un testimone di questa seconda versione, il manoscritto autografo della parte staccata di clarinetto secondo,⁴⁶ e che lo cedette al collezionista milanese Gustavo Adolfo Nosedà; tuttavia non ci è dato sapere se, al tempo della cessione, egli fosse già in possesso dell'autografo della versione precedente (manoscritto **A**) che in seguito avrebbe donato all'Archivio del Real Collegio di Musica: com'è noto infatti il collezionista meneghino risiedette a Napoli dalla fine del 1859 al 1863, mentre la donazione delle partiture belliniane del periodo catanese da parte di Florimo risale solamente al 1869. Esiste quindi la possibilità che la parte staccata di clarinetto, testimone della seconda versione del *Tantum ergo* in Sol maggiore, sia stata alienata da Florimo prima che avesse contezza della versione catanese.⁴⁷ È altresì possibile che Florimo non abbia attribuito eccessivo valore a quel manoscritto e abbia acconsentito a cederlo a Nosedà, pur conscio della relazione con la partitura del periodo catanese, solo perché esso, già allora, si trovava scompagnato dalle altre parti staccate e dalla partitura stessa. In generale possiamo affermare che questa nuova versione del *Tantum ergo* in Sol maggiore sia rimasta pressoché sconosciuta fino ai nostri giorni proprio a causa della dispersione delle fonti musicali. Chi scrive ha potuto accertare l'esistenza di nove parti staccate superstiti (soprano solo, 2 esemplari di violino I, viola, flauto, clarinetto II, fagotto e 2 esemplari di contrabbasso), sebbene la partitura rimanga tutt'ora irreperibile. La già citata parte di clarinetto II, attualmente custodita nella Biblioteca del Conservatorio 'G. Verdi' di Milano, è la sola che sia stato possibile consultare direttamente.⁴⁸ Il manoscritto è costituito da una sola carta (230 x 295 mm) con una rigatura di 12 pentagrammi.

⁴⁵ Che questa composizione fosse destinata a una pubblica esecuzione si deduce dal fatto che ne furono ricavate le parti d'orchestra.

⁴⁶ Non vi sono dubbi sul fatto che Florimo sapesse che si trattava di un autografo, come si evince dalle annotazioni poste in calce al manoscritto: «Dichiaro io qui sottoscritto Archivista del Real Collegio | di Musica di Napoli essere questo vero autografo | di Vincenzo Bellini | Francesco Florimo». A differenza di quanto sostenuto da Calciolari (cfr. CALCIOLARI, *La musica sacra di Vincenzo Bellini* cit., p. 94), il timbro della biblioteca partenopea apposto sul manoscritto non contiene la dicitura «autografo»: fu questa, con ogni probabilità, la causa per cui si rese necessaria una dichiarazione di autenticità da parte di Florimo. Per una descrizione fisica di questo manoscritto, attualmente custodito alla Biblioteca del Conservatorio 'G. Verdi' di Milano (I-Mc Nosedà Z.18/42), vedi *infra*.

⁴⁷ Circa le probabili vicende degli autografi delle composizioni giovanili di Bellini tra il 1819 e il 1869, cfr. DE LUCA, *Gli spazi del talento* cit., pp. 41-44.

⁴⁸ Gli altri testimoni fanno parte attualmente di collezioni private e le informazioni disponibili sul loro conto si ricavano dai siti delle case d'asta presso le quali sono stati messi in vendita, vedi *infra*.

mi; sul margine superiore di carta 1r si legge: «Tantum ergo Clar.^{to} 2.^{do} Bellini»; sul margine destro del primo pentagramma: «Cl. in B.fà | Larg.^{to} esp.^{vo}». La notazione musicale (in totale 70 misure in metro 6/8) occupa i primi cinque pentagrammi presenti sulla prima facciata; nello spazio sottostante si trova la già citata dichiarazione di autenticità e il timbro: «Archivio del Real - Collegio di musica». A carta 1v è contenuto lo schizzo di un Largo in tempo **C**, notato in chiave di basso (e poi di violino) con tre alterazioni bemolle in chiave e nessuna indicazione dello strumento di destinazione. Nella scheda bibliografica consultabile on-line sull'OPAC del Servizio Bibliotecario Nazionale⁴⁹ al Larghetto espressivo è assegnata la tonalità di Fa maggiore: in apparenza, considerando la taglia specifica dello strumento (in Si bemolle), questo dato sembrerebbe confermato dall'uso della chiave di tenore e dalla concomitante presenza di una sola alterazione (diesis) nell'armatura di chiave. Tuttavia è altamente probabile che la tonalità sia piuttosto Sol maggiore e che la notazione debba intendersi 'a suoni reali', come sembrerebbe evincersi dai segni residui ancora parzialmente leggibili di una chiave di violino cancellata per abrasione. Quest'ultima ipotesi è avvalorata dalla constatazione che tutti gli altri testimoni superstiti (di cui si dirà tra poco) sono nella tonalità di Sol maggiore, come del resto la stessa partitura della versione catanese (manoscritti **A** e **C**); a tal proposito va segnalata una precedente descrizione bibliografica del manoscritto custodito a Milano nella quale la tonalità indicata per il Larghetto espressivo era appunto Sol maggiore.⁵⁰

Delle altre parti staccate si ha avuto notizia solamente dalle descrizioni fornite delle case d'asta che negli anni passati ne hanno mediato la vendita a collezionisti privati. In particolare, dal sito web della casa londinese Sotheby's⁵¹ si apprende che il 15 maggio 2008 è stato battuto all'asta un lotto di quattro parti strumentali (autografi e copie con interventi autografi) del *Tantum ergo* in Sol di Vincenzo Bellini comprendente: una parte di viola autografa (una carta, 230 x 280 mm, dodici pentagrammi, copertina in marocchino dorato con un foglio di guardia); due parti di contrabbasso (copie con interventi autografi, due carte, 220 x 290 mm, dieci pentagrammi, con copertina blu); una parte di violino I (copia, due carte, 225 x 290 mm, dieci pentagrammi, con copertina blu). Nella stessa pagina web si trova una foto a media risoluzione della parte di viola (solo carta 1r), da cui è possibile comunque ricavare l'intero contenuto della notazione musicale (70 misure nel metro 6/8 e nella tonalità di Sol maggiore); nella stessa pagina sono presenti anche delle interessanti 'note di catalogo', riguardanti la vendita di altre presunte parti staccate della stessa composizione: una parte autografa di fagotto, venduta il 6 dicembre del 1996 e una parte di soprano solo, venduta il 7 dicembre 2001.⁵² Sempre in queste note si fa riferimento a ulteriori due parti staccate, una di flauto, venduta dall'antiquario Stargardt di Berlino nel 1988, e una di clarinetto di proprietà del

⁴⁹ Cfr. <http://id.sbn.it/bid/MSM0171254>.

⁵⁰ Così si legge infatti nella scheda bibliografica di questo manoscritto proveniente dalla Biblioteca del Conservatorio di Milano e riversata nel Catalogo Nazionale dei Manoscritti Musicali (vedi anche nota 23).

⁵¹ Cfr. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/music-108402/lot.16.html#>, consultato in data 24 aprile 2023.

⁵² Entrambi questi manoscritti erano stati indicati in precedenza come testimoni di un'altra composizione belliniana, il *Tantum ergo* in Sol che appartenente al gruppo di quelle quattro composizioni datate 1823, di cui si è detto all'inizio di questo scritto (vedi nota n. 2), cfr. CALCIOLARI, *La musica sacra di Vincenzo Bellini* cit., p. 92.

Conservatorio di Milano (di cui si è precedentemente trattato). Nello stesso sito si trova anche una pagina⁵³ relativa alla vendita della parte staccata di soprano solo con una foto a bassa risoluzione di una sola facciata del manoscritto (presumibilmente carta 1v), da cui è possibile ricavare il contenuto di sole 13 misure sia della parte di soprano solo che di quella del basso strumentale a essa sottoposto (dalla misura 57 alla 69, metro 6/8, tonalità Sol maggiore), e anche una versione alternativa per le misure 66-68 che contiene la cadenza del soprano solista (es. 14). Nel sito della casa d'aste Doyle di New York,⁵⁴ invece, si dà notizia della vendita di una parte di violino I autografa del *Tantum ergo* in Sol, avvenuta il 9 novembre del 2004; di questo lotto non si fornisce alcuna descrizione fisica ma solamente una foto a bassa risoluzione della prima facciata del manoscritto, da cui è possibile ricavare il contenuto delle prime 48 misure (metro 6/8, tonalità Sol maggiore) e anche dedurre che la carta ha una rigatura a dieci pentagrammi, dello stesso tipo di quella dell'esemplare segnalato da Calciolari (vedi nota n. 8; potrebbe trattarsi del medesimo manoscritto). Nella tabella seguente vengono riassunte le informazioni reperite sui vari testimoni:

TABELLA 4
PARTI STACCATE VOCALI E/O STRUMENTALI DEL *TANTUM ERGO* IN SOL (VERSIONE SECONDA)

voce/strumento	attuale possessore	consultazione	n. esemplari superstiti	tonalità
soprano solo/B. strum.	collezione privata	sì (parziale)	1 autografo	Sol
flauto	collezione privata	no	1 autografo (?)	-
clarinetto II	Conservatorio di Milano	sì	1 autografo	Sol(?)
fagotto	collezione privata	no	1 autografo(?)	-
violino I (Doyle)	collezione privata	sì (parziale)	1 autografo	Sol
violino I (Sotheby's)	collezione privata	no	1 copia	-
viola	collezione privata	sì	1 autografo	Sol
contrabbasso	collezione privata	no	2 copie	-

Sulle base delle informazioni sin qui reperite, si è proceduto alla ricostruzione di alcuni aspetti formali di questa nuova versione. Il testo musicato corrisponde solo alla penultima strofa dell'inno eucaristico *Pange lingua*: in questo la versione napoletana è accomunabile ai quattro *Tantum ergo* che Bellini compose a Napoli nel 1823,⁵⁵ mentre differisce dalle composizioni del periodo catanese, che intonano anche l'ultima strofa dell'inno. La nuova composizione, concepita in un unico movimento (Larghetto espressivo di 70 misure in tempo 6/8), è di fatto una elaborazione del primo tempo della versione originaria. Le maggiori

⁵³ Cfr. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2001/music-101319/lot.16.html?locale=en>, consultato in data 24 aprile 2023.

⁵⁴ Cfr. <<https://doyle.com/auctions/04bp02-books-and-prints/catalogue/1001-bellini-vincenzo-autograph-manuscript>>, consultato in data 24 aprile 2023.

⁵⁵ Di queste composizioni si conservano la partitura autografa e un set di parti staccate di cui alcune non autografe (I-Nc 19.5.21.5-6); esiste anche un'edizione a stampa postuma: *Quattro tantum ergo con accompagnamento d'orchestra o d'organo* [...], Ricordi, Milano, [1862]; cfr. MARKUS ENGELHARDT, *Bellini sacro*, 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. 61-75.

concordanze si riscontrano nel confronto tra la parte iniziale della nuova versione (bb. 1-30) con la parte iniziale della vecchia (bb. 1-40); mettendo ‘in parallelo’ le sezioni indicate nelle rispettive composizioni è possibile rilevare una differenza di dieci misure dovuta alla presenza di tre tagli intervenuti nella seconda versione rispetto a quella precedente (bb. 11-16, 24-25 e 30-31). Fatta salva l’elisione di queste dieci misure, per quanto riguarda la sezione iniziale di entrambe le versioni, si registra una compatibilità quasi totale delle parti superstiti della versione napoletana col contesto armonico originario. Per le misure successive, invece, le due versioni divergono sensibilmente: in particolare nelle misure finali (66-69), la ‘particella’ di soprano solo prevede l’esecuzione *ad libitum* di una cadenza molto elaborata affidata alla voce solista (es. 14):

The image shows a musical score for Soprano solo and Basso. The Soprano part starts at measure 67 with the lyrics 'de - fe - ctu i' and continues with a complex cadenza of sixteenth notes. The Basso part provides a simple accompaniment. The score ends at measure 69 with the lyrics 'i de - - - - fe - - - - ctu - i'.

Es. 14. VINCENZO BELLINI, *Tantum ergo* in Sol maggiore (seconda versione), bb. 66-69 (cadenza del soprano solo).

Fatta salva la presenza del soprano solista, in mancanza di una partitura, è impossibile avanzare delle ipotesi sulle effettive componenti dell’organico vocale impiegato in questa nuova versione della composizione; di conseguenza non si può neanche procedere a un confronto con la versione precedente. Al contrario siamo certi che esistano delle differenze per quanto riguarda l’organico strumentale: quello della versione ‘catanese’ prevedeva soltanto 2 flauti, 2 clarinetti, 2 corni e archi mentre nella nuova versione si aggiungono i fagotti e forse anche altri strumenti; inoltre, la parte della viola che nel manoscritto **A** era solo abbozzata risulta essere stata riscritta *ex novo* e in maniera completa⁵⁶. Una possibile ricostruzione del nuovo organico potrebbe prendere a modello i quattro *Tantum ergo* del 1823 (tabella 5):

⁵⁶ Nella nuova versione questo strumento suona in 60 misure (su un totale di 69) rispetto alle 20 della versione precedente.

TABELLA 5
 QUATTRO *TANTUM ERGO* 1828
 ORGANICO VOCALE E STRUMENTALE

tonalità	organico vocale	organico strumentale	metro	movimento
Sol magg.	soprano solo	2 fag, 2 cor, archi	3/4	Andante maestoso
Mi magg.	Coro (SATB)	fl, 2 ob, 2 cl, 2 fag, 2 cor, 2 trb, archi	3/4	Andante sostenuto
Re magg.	basso (opp. alto) solo	2 cl, 2 fag, 2 cor, archi	3/4	Allegro maestoso
Fa magg.	alto e tenore soli	fl, 2 ob, 2 cl, 2 fag, 2 cor, archi	3/4	Larghetto

In base alle scelte operate da Bellini nel definire l'organico impiegato in queste quattro composizioni (presumibilmente coeve alla seconda stesura del *Tantum ergo* in Sol maggiore), è possibile ipotizzare che la nuova partitura impiegasse un solo flauto e, probabilmente, anche una coppia di oboi; sull'eventuale presenza dei tromboni che, come si evince dalla tabella 5, erano associati all'impiego del coro non è possibile pronunciarsi; per il resto è quasi certo che vi fossero una coppia di clarinetti e una di corni, e una sezione di archi con incluse viole e contrabbassi.

Nella speranza di poter prima o poi accedere a tutte le fonti musicali di cui è nota l'esistenza, è possibile comunque formulare alcune conclusioni sulla base del materiale attualmente disponibile. Il confronto tra le due versioni di questa composizione getta nuova luce sul percorso formativo di Bellini nel passaggio da Catania a Napoli, individuandone alcune tappe significative che risiedono, da un lato, nel perfezionamento dell'orchestrazione (come indicano le modifiche apportate all'organico strumentale), dall'altro nell'accresciuta padronanza della tecnica vocale, che consente al giovane compositore di comporre la virtuosistica cadenza solistica del soprano. Inoltre, il fatto che Bellini abbia rimaneggiato una precedente composizione dopo l'inizio degli studi a Napoli, ci permette di supporre che un procedimento simile possa aver interessato anche altri lavori giovanili; l'ipotesi di una successiva rielaborazione avvenuta dopo la sua partenza da Catania spiega perché nel manoscritto dell'aria *E nello stringerti a questo core* si trovino segni grafici che rimandano agli anni successivi al 1819 piuttosto che al biennio 1817-1818, come suggerito da Florimo.⁵⁷ Nel complesso, le testimonianze provenienti dai documenti qui esaminati aggiungono nuovi elementi alla ricostruzione dell'apprendistato musicale di Bellini nel segno di una sostanziale continuità tra il periodo catanese e quello napoletano.

⁵⁷ Cfr. DE LUCA, *Gli spazi del talento* cit., pp. 191-192.

ABSTRACT - In 1828, Francis I of Bourbon established a censorship commission in order to examine composers' works of the Kingdom of the Two Sicilies, conceived to be performed in the church. Indeed, the manuscript of a sacred Bellini's work that had previously been copied by his family is found among the surviving scores endorsed by the commission. On the one hand, this copy of Bellini's *Tantum ergo* can be regarded as a testimony of Bellini's compositions reception in Catania between 1819 and 1828, as well as the result of the interaction of the younger Vincenzo with his paternal grandfather, who guided him in his early musical training. On the other hand, some other unpublished musical manuscripts testify how this composition was reworked by the composer himself, probably during the years of the studies he carried out in Naples. All this gave life to a new version of this work, which until now had remained essentially unknown.

Aggiornamento della bibliografia belliniana

Daniela Macchione

La bibliografia belliniana per il 2022 comprende titoli pubblicati dal 2021 – non registrati nel precedente aggiornamento – ai primi mesi del 2023, entro la chiusura della redazione del «Bollettino».¹

Come nei precedenti aggiornamenti, la tabella è 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 con cifre romane, sono citati convegni i cui 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', sono forniti 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 *abstract* 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.²

¹ Per i precedenti aggiornamenti, 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, 2009²]); 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; EAD., *Aggiornamento della bibliografia belliniana, ivi*, VII, 2021, pp. 122-138.

² Si ringraziano Fabrizio Della Seta, Maria Rosa De Luca, Giuseppe Montemagno e Graziella Seminara per la preziosa collaborazione.

Del presente aggiornamento, si segnalano il «Bollettino di studi belliniani», che conferma la sua vocazione documentaria con studi di inediti belliniani, *l'Inventaire après décès* e un gruppo di lettere (si vedano nn. 5, 12, 15), e alcune pubblicazioni che forniscono informazioni sulla recezione di Bellini fuori d'Italia nell'Ottocento, in Inghilterra, Messico, Grecia, Argentina (si vedano nn. 3, 7, 16, 33 e 34).

N.	Anno	Autore	Titolo	Note (spoglio dei volumi miscellanei; <i>link al full-text liberamente disponibile online</i>)
1.	2021		<i>Bianca e Fernando</i> , programma di sala, Genova, Teatro Carlo Felice, 19-30 novembre 2021.	Contiene: Staff, Personaggi e Interpreti, pp. 6-7; Sinossi/Synopsis, pp. 14-17; Libretto, pp. 18-37; Cast, pp. 38-41; <i>Bianca e Fernando</i> a Genova, p. 42.
2.	2021		«Bollettino di studi belliniani», VII, 2021.	Si vedano nn. 4, 5, 9, 10, 11, 12, 15. Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2022/09/Bollettino7.pdf
3.	2021	ARMSTRONG, STEPHEN	<i>Bellini's Il pirata as virtual tourism in late Georgian London</i> , «19th-century music», XVI/2, Fall 2021, pp. 119-146.	Abstract: Considers the 1830 London premiere of Bellini's <i>Il pirata</i> as virtual tourism. Musicologists, singers, and critics have long acknowledged opera's power to transport listeners into other worlds, but there has been no sustained critique of opera as a mediation of tourist experience. Opera's impulse to virtual tourism is examined through a reading of Bellini's <i>Il pirata</i> , its opening shipwreck, and its Byronic source history. The opera's staging is analyzed within the context of other technology-driven entertainments of the early 19th century, such as panoramas and aquadramas. Like other contemporary spectacles, operas were judged by how well they transported audiences elsewhere. William Grieve's extravagant stage designs dazzled audiences, especially the opening shipwreck of Gualtiero, the opera's Byronic hero. This simulated shipwreck connected several British obsessions, including the ocean as a symbol of the sublime, the rise of the shipwreck as a site for disaster tourism, and the hero's status as a suffering traveler – all areas of Romantic culture that entangled intensity and immersion, literal and aesthetic transports, and tourist and theatrical modes of consciousness. British critics treated Bellini's <i>Il pirata</i> not as literature, but as a mediation of 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.

4.	2021	COLAS GALLET, DAMIEN	<p>VINCENZO BELLINI, <i>La Straniera</i>, a cura di Marco Uvietta, Milano, Ricordi, 2019, «Bollettino di studi belliniani», VII, 2021, pp. 139-145.</p> <p>[recensione di libro; si veda n. 2]</p>	<p>Abstract: The review highlights the most important results of the critical edition of <i>La Straniera</i> (Ricordi, 2019), signed by composer and musicologist Marco Uvietta. Colas focuses on the main aspects of Uvietta's work: the investigation into the sources, which allows the researcher to reconstruct the genesis of the opera; the identification of changes made to the score for the performance at La Scala in 1830, a year after the première in the same theater; the description of the discrepancies between the two versions, mainly represented by 'puntature' in the high register made to enhance the vocal qualities of Giovanni Battista Rubini, who played the role of Arturo in the 1830 performance.</p> <p>Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2022/09/08-Colas-Uvietta.pdf</p>
5.	2021	DE LUCA, MARIA ROSA	<p><i>Un patrimonio consegnato alla memoria. L'eredità di Bellini nel primo allestimento del Museo civico belliniano</i>, «Bollettino di studi belliniani», VII, 2021, pp. 87-102.</p> <p>[si veda n. 2]</p>	<p>Abstract: In light of the transcription of Vincenzo Bellini's <i>Inventaire après décès</i> published in the same 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.</p> <p>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).</p> <p>Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2022/09/05-De-Luca.pdf</p>

6.	2021	GILLO, PIER GIUSEPPE	<i>I Capuleti e i Montecchi: Le ragioni di un'aggiunzione politica</i> , in <i>Helicon resonans: Studi in onore di Alberto Basso per il suo 90° compleanno</i> , a cura di Cristina Santarelli, 2 voll., Lucca, Libreria Musicale Italiana (LIM), 2021 ("Studi e saggi", n. 45), vol. II, pp. 1003-1012.	Abstract: Rather than using Shakespeare's story about Romeo and Juliet, Felice Romani in his libretto for the opera by Nicola Vaccai (1825), and later on shortening it for Bellini's opera (1830), used the story by Luigi Scevola (1770-1818), the playwright from Brescia, published in 1818 and written a few years earlier. Romani replicated the story quite faithfully, although he was forced to make a number of cuts because of the opera's structure. Thus, he identified Tebaldo with the husband chosen by Capellio for his daughter and reduced Romeo's two encounters with Capellio to one. The battle between the Ghibellines and the Guelphs coincides with that in which Ezzelino fell, sided with the former. In Scevola's tragedy, however, Romeo refers to the historic battle of Cassano d'Adda which, although it had an inauspicious outcome for his part, gave rise to hopes of the pacification. He, a Ghibelline, was happy with the defeat of his ally Ezzelino. Scevola possibly considered here unbecoming to align his hero with Capellio, who «put Mantua and Brescia with unheard-of ferocity on iron and flame», and whom Dante had dipped in the boiling blood of the circle of the violent ones (<i>Inferno</i> XII, 110). It is likely that Scevola found the historical material for his play in Girolamo Dalla Corte's <i>Storia di Verona</i> , which appeared in 1596. Della Corte in turn took his historical description from the novella IX of Matteo Bandello, <i>La sfortunata morte di due infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti</i> (Lucca 1554).
7.	2021	GÓMEZ RIVAS, ARMANDO	<i>Análisis Musicológico post mortem: Colombo a Santo Domingo o La ópera del centenario</i> , «Historia Mexicana», LXX/4 (280), Apr.-Jun. 2021, pp. 1917-1948.	Abstract: (ES) En 1892, la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América tuvo una colaboración destacada del gremio musical. En el clímax de la festividad se realizó el estreno de la partitura <i>Colombo a Santo Domingo</i> , composición escrita por el autor mexicano Julio Morales. La naturaleza de la obra artística suponía que México participara con voz propia en el discurso más aristocrático de la música: la ópera. Sin embargo, tras el estreno y una inmediata función a beneficio, <i>Colombo a Santo Domingo</i> fue retirada por el autor y jamás se volvió a escenificar. Morales cuestionaba la ausencia de una apreciación crítica que advirtiera el verdadero alcance estético de la escritura musical. En este trabajo se cuestiona el proceso que llevó al retiro de la cartelera de la ópera del centenario. Para este fin, se realiza un acercamiento a la programación de la Compañía de Ópera Italiana del empresario Napoleón Sieni. A partir de este punto, se vincula el entorno de las producciones presentadas en 1892, para proponer una hipótesis que parte de la comparación que se realizó con obras consagradas del repertorio bel cantista. En el desarrollo de la argumentación se utilizan fuentes hemerográficas contemporáneas a la presentación. Como parte de un proceso historiográfico se propone una crítica de la crítica musical de la época que permite entender con mayor precisión la recepción de la obra. Finalmente, la conclusión se desprende de la comparación fundamentada en el análisis musical de la partitura autógrafa de Morales.

				<p>(EN) In 1892, the celebrations for the quatercentenary of the discovery of America included the participation of musicians. The climax of these festivities was the premiere of <i>Colombo a Santo Domingo</i> by the Mexican composer Julio Morales. The nature of this piece implied that Mexico would contribute, with its own voice, to the most aristocratic genre in music: opera. Nevertheless, after the premiere and one benefit performance immediately afterwards, <i>Colombo a Santo Domingo</i> was immediately withdrawn by its composer and it was never performed again. Morales himself wondered if the absence of a critical response was a sign of the piece's true aesthetic achievements. This article questions the process that led him to withdraw the piece from the centennial opera season by studying the programming of the Italian Opera Company run by the businessman Napoleón Sieni. In the perspective of the other operas presented that season, it puts forward a hypothesis based on a comparison between the Mexican opera and the classics of the bel canto canon. This position is supported through an analysis of the contemporary press. As part of a historiographic process, it proposes a critique of the musical criticism of the time, allowing us to better understand the opera's reception. It concludes with a musical analysis of Morales's own score.</p>
8.	2021	GORIELY, RUBEN	<p><i>À la recherche de la technique perdue: Le bel canto au XXI^e siècle</i>, diss., Université Catholique de Louvain, 2021 [Master en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie, à finalité spécialisée: musique-musicologie].</p>	<p>Abstract: (FR) À la recherche de la technique perdue. Le Bel Canto au XXI^e siècle L'objectif de ce travail est de questionner directement le rapport du chant classique à la partition. Pour ce faire, une méthode d'analyse et d'approche du répertoire vocal est développée. En effet, il est possible d'isoler un type de répertoire en particulier qui, en plus d'être l'un des plus joués sur les scènes du monde entier, serait l'un des plus influents sur la didactique vocale d'aujourd'hui. Ce répertoire est l'opéra italien du XIX^e siècle, qualifiable de Bel Canto. Comme les principales sources de ce répertoire sont des partitions, la création d'une méthode d'analyse de la voix comme elle apparaît dans le texte permet de mettre en évidence certaines manières de lire la partition aujourd'hui. Le résultat de cette analyse est l'établissement de la vocalité idéale, une voix fictive qui peut être ensuite utilisée à son tour comme outil d'analyse. Grâce à elle, il est notamment possible de révéler des mécanismes d'écriture vocale chez certains compositeurs. Le concept technique pris comme référence est celui des registres vocaux, en ce qu'il a traversé toute l'histoire de la musique vocale et est central par sa nature anatomique. Comme il est intimement lié aux hauteurs de notes et que les hauteurs de notes sont justement l'aspect musical le mieux communiqué dans la notation traditionnelle occidentale, il permet d'ouvrir l'approche à un grand nombre de types de musiques différentes. Pour ce faire, ce mémoire prévoit trois parties différentes.</p>

La première a pour but d'identifier les usages actuels en musique vocale, à la fois à travers l'analyse de traités anatomiques sur l'organe vocal, et à travers l'analyse des programmes des institutions de pédagogie musicale en Belgique francophone – à savoir les académies et Conservatoires. Sur cette base, la réflexion sur le chant spécifiquement classique, son répertoire et ses origines peut être approfondie. La seconde partie va chercher dans les origines de la pédagogie vocale pour comprendre comment approcher le répertoire identifié au Bel Canto. En analysant la technique d'usage à l'époque, il est possible de s'approcher au plus près de ce que les partitions révèlent en termes techniques. Enfin, la troisième partie instaure les démarches permettant d'aboutir à la vocalité idéale de la partition, sur la base des questions posées en première partie, et des techniques découvertes dans la deuxième. La méthode d'analyse est enfin testée sur le rôle-titre dans l'opéra *Norma* de Vincenzo Bellini, à travers l'air «Casta Diva» et la scène VII du premier acte.

(EN) The aim of this work is to question directly the relation of classical singing to the score. In order to do so, a method to analyze and approach the vocal repertory is developed. It is indeed possible to isolate one type of repertory that is not only the most played one all over the world but would also be the one with the most influence on today's vocal didactic. This repertory is the Italian opera of the 19th century, which can be called Bel Canto. Because the main sources of this repertory are scores, the creation of a method to analyze how the voice is written in the score enables the highlighting of certain ways to read the score today. The result of this analysis is the establishment of the ideal vocality, a fictive voice that can then be used as an analysis tool. Thanks to this tool, it is possible to uncover the vocal writing mechanisms of certain composers.

The technical concept used as reference is the concept of vocal registers, because of its presence throughout the history of vocal music and its anatomical nature, which makes it a central concept. Because it is linked to the notes' pitch heights and because their heights are the best communicated musical aspect in the traditional Western notation, it can be used for many different types of music. To do so, the present thesis consists of three parts. In the first part the current uses in vocal music will be identified, both through the analysis of anatomical treatises on the vocal organ and through the analysis of the music education institutions' program in French-speaking Belgium, meaning the academies and conservatories. On this basis, the reflection on classical singing, its repertory and origins can be deepened. In the second part, the origins of vocal education will be used to understand how to approach the repertory identified as Bel Canto. By analyzing the technique used then, it is possible to get as close as possible to what the scores contain in terms of techniques. The third part establishes the steps to the score's ideal vocality on the basis of the questions addressed in the first part and the techniques uncovered in the second part. The analysis method is finally tested on scenes IV («Casta Diva») and VII of Vincenzo Bellini's *Norma*.

9.	2021	KÖRNER, AXEL	<p><i>Between Poetry and Politics. Reconnecting the Lives of Carlo Pepoli</i>, «Bollettino di studi belliniani», VII, 2021, pp. 5-29.</p> <p>[si veda n. 2]</p>	<p>Abstract: Carlo Pepoli is known to opera scholars as the author of Vincenzo Bellini's <i>I Puritani</i>. 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>I Puritani</i>.</p> <p>Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2022/09/03-Korner.pdf</p>
10.	2021	MACCHIONE, DANIELA	<p><i>Aggiornamento della bibliografia belliniana</i>, «Bollettino di studi belliniani», VII, 2021, pp. 122-138.</p> <p>[si veda n. 2]</p>	<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.</p> <p>Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2022/09/07-Macchione.pdf</p>
11.	2021	MALNATI, ANDREA	<p><i>A Tribute to Gilbert Duprez, 2017 – Il bravo. Belcanto Arias for Antonio Tamburini</i>, «Bollettino di studi belliniani», VII, 2021, pp. 146-152.</p> <p>[recensione di CD; si veda n. 2]</p>	<p>Abstract: This review is focused on two CD recordings: <i>A tribute to Gilbert Duprez</i> and <i>Il bravo. Belcanto arias for Antonio Tamburini</i>. In the first one John Osborn sings nine pieces drawn from the renowned tenor Gilbert Duprez's repertoire, performed between 1829 and 1847; in the second one Vittorio Prato revives arias composed from 1824 to 1843 for the barytone Antonio Tamburini.</p> <p>This review investigates the performances as a whole, focusing on the struggle of these two contemporary singers struggling with a quite rare (and sometimes very demanding) repertoire. The article deals also with the information included in the CD's booklets, unfortunately not always so accurate and complete (especially in <i>A tribute to Gilbert Duprez</i>).</p> <p>Finally, the last part of the review is dedicated to a philological discussion about the recitativo and cavatina «Montalban! che vedesti? In questo luogo ... Nel periglioso istante», included in <i>Il bravo</i>, debating a problem of attribution: this piece proves itself inexactly attributed to Generali's <i>Chiara di Rosembergh</i>.</p>

12.	2021	MÜLLER, RETO	<p>L'Inventaire après décès de Vincenzo Bellini (<i>e la Vente mobilière</i>), «Bollettino di studi belliniani», VII, 2021, pp. 30-86.</p> <p>[si veda n. 2]</p>	<p>Abstract: The discovery of the original <i>Inventaire après décès de Vincenzo Bellini</i> offered the chance to contextualize 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 <i>Inventaire</i> and the correspondence, with the <i>Vente mobilière après le décès de Mr. Bellini</i> 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 Rosario Bellini.</p> <p>Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2022/09/04-Muller.pdf</p>
13.	2021	PERRIS, ALICIA	<p><i>Norma: La sicilianità lenitina de Bellini, en el Teatro Real de Madrid</i>, «Sinfónica», 26/315, pp. 30-31.</p>	<p>Abstract: Reports on the performance of Bellini's <i>Norma</i> on 9 March 2021 at the Teatro Real de Madrid, focusing on the Sicilian tone of the opera.</p>
14.	2021	SCHWEIKERT, UWE	<p><i>Mit Gesang zum Sterben bringen: Vincenzo Bellini und seine Oper Beatrice di Tenda</i>, in "Bald sind wir aber Gesang": <i>Essays zu Oper, Musik und Literatur</i>, Berlin, Metzler, 2021, pp. 189-200.</p>	
15.	2021	SEMINARA, GRAZIELLA	<p><i>I Carteggi di Bellini. Nuove acquisizioni III</i>, «Bollettino di studi belliniani», VII, 2021, pp. 103-129.</p> <p>[si veda n. 2]</p>	<p>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.</p> <p>Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2022/09/06-Seminara.pdf</p>

16.	2021	VAGENAS, NASOS, KARDAMĪS, KŌSTAS	<p><i>Ο ποιητής των Arie Greche: Για την ελληνόφωνη μελοθέτηση του πρώιμου 19ου αιώνα</i> [The poet of the <i>Arie Greche</i> (Greek aria):</p> <p>On the musical setting in Greek language during the early 19th century], in <i>Νεοελληνική μουσική. Ζητήματα ιστορίας και ιστοριογραφίας: με αφορμή τα 50 χρόνια από τον θάνατο του Σπύρου Μοτσενίγου</i> [Neo-Hellenic music: Issues of history and historiography – On the occasion of the 50th anniversary of the death of Spyros Motsenigos], a cura di Kōstas Kardamīs, Kerkyra, Filarmonikīs Etaireia Kerkyras, 2021, pp. 112-122.</p>	<p>Abstract: One of the few settings in Greek by Nikolaos Chalikiopoulos Mantzaros (1795–1872), the poet of which remained unidentified, was a series of <i>Arie greche</i> [Greek airs] that had already been popular in 1830. This chapter reveals that this unidentified poet was Antonios Vrachliotis (1788–1848), an important figure in Corfu’s literary circles, who left behind an impressive, but not accordingly known, production in literature. His writings remain in his descendants’ archive, which has been extensively used for the purposes of this research. It is argued that Vrachliotis was Mantzaros’s main source of Greek poetry suitable for musical setting long before the arrival of the poet Dionysios Solomos in Corfu (1829). Moreover, a number of Vrachlioti’s Greek translations of operatic excerpts by Bellini’s <i>Norma</i> and Donizetti’s <i>Gemma di Vergy</i> and <i>Lucia di Lammermoor</i>, as well as an original poem for a singer’s beneficiary performance, reveal the poet’s verve in music and literature and his perfect understanding of the poetical and musical creative assimilation within the operatic genre.</p>
17.	2022		<p><i>48° Festival della Valle d’Itria Martina Franca</i>, programma di sala, Palazzo Ducale di Martina Franca, 19 luglio - 6 agosto 2022.</p> <p>[programma di sala dell’allestimento di <i>Beatrice di Tenda</i>, 23 e 26 luglio 2022]</p>	<p>Si vedano nn. 26, 34, 35, 36, i.</p> <p>Contiene inoltre: Libretto, pp. 129-144.</p>
18.	2022		<p><i>I Capuleti e i Montecchi</i>, programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 18 gennaio - 2 febbraio 2022.</p>	<p>Si veda n. 37.</p> <p>Contiene anche: Synopsis, pp. 8-15; Libretto, pp. 57-72; I protagonisti, pp. 80-100.</p>
19.	2022		<p><i>Norma</i>, programma di sala, Parma, Teatro Regio, 18 - 27 marzo 2022.</p>	<p>Si vedano i nn. 29, 33.</p> <p>Contiene anche: L’opera in breve, p. 11; Il libretto, p. 13; Nicola Berlofffa, <i>Una storia senza tempo</i>, p. 15; Sesto Quatrini, <i>Note di direzione</i>, p. 17; Cronologia delle rappresentazioni a Parma, pp. 44-47; Vincenzo Bellini [biografia], p. 49.</p>
20.	2022		<p><i>I Puritani</i>, programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, 7 settembre 2022.</p>	<p>Contiene anche: Argomento, pp. 27-28; Synopsis, pp. 29-30; Libretto, pp. 31-56; I protagonisti, pp. 68-77.</p>
21.	2022		<p><i>La sonnambula</i>, programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, 30 gennaio 2022.</p>	<p>Si veda n. 25.</p> <p>Contiene anche: Argomento, pp. 21-23; Synopsis, pp. 25-26; Libretto, pp. 29-46; I protagonisti, pp. 54-63.</p>

22.	2022	BARTOLI, JEAN- PIERRE	<i>Les configurations harmoniques et tonales d'I Puritani de Vincenzo Bellini et l'horizon d'attente du public parisien en 1835</i> , in <i>Musique et recherche interdisciplinaire en Sorbonne avec Danièle Pistone</i> , sous la dir. François Madurelle et Jean-Pierre Bartoli, Lyon, Symétrie, 2022, pp. 27-54.	
23.	2022	BIANCHI, RAFFAELLA	<i>A cultural history of La Scala in the Risorgimento (1814-1848)</i> , Turnout, Brepols ("Studies in Italian Opera History", n. 16), 2022.	Abstract: A cultural history of La Scala sheds new life on its audiences, the rules of attendance, management, as well as its central role in the Italian national movement (<i>Risorgimento</i>). When the Italian patriots started planning the unification of the country during the 1820s, boxes of La Scala provided the place for their secret gatherings and revolutionary conspiracies. While Giuditta Pasta and Maria Malibran performed <i>Norma</i> on the stage, behind the box curtains were organized public demonstrations, keys of lateral doors were contested between the impresario and the police, and a monumental gas lamp was built and installed assembled in order to spy on the public.
24.	2022	CAHILL, JAMES LEO	<i>Anthropomorphism and Its Vicissitudes: Reflections on Homme-sick Cinema</i> , in <i>Screening Nature: Cinema beyond the Human</i> , ed. by Anat Pick and Guinevere Narraway, Oxford, New York, Berghahn Books, 2022, pp. 73-90.	
25.	2022	DE LUCA, MARIA ROSA	« <i>Se Iddio mi ajuta, spero di formare epoca col mio nome</i> ». <i>Bellini a Milano, o la conquista della fama</i> , in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, 30 gennaio 2022, pp. 9-19. [si veda n. 21]	
26.	2022	DELLA SETA, FABRIZIO	<i>Beatrice di Tenda: tragedia lirica, sacra rappresentazione</i> , in <i>48° Festival della Valle d'Itria Martina Franca</i> , programma di sala, Palazzo Ducale di Martina Franca, 19 luglio - 6 agosto 2022, pp. 117-120. [si veda n. 17]	
27.	2022	DELLA SETA, FABRIZIO	<i>Bellini</i> , Milano, Il Saggiatore, 2022 ("L'opera italiana: La cultura", n. 1572).	

28.	2022	DELLA SETA, FABRIZIO	<p><i>I Puritani</i>, in <i>I Puritani</i>, programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, 7 settembre 2022, pp. 9-21.</p> <p>[si veda n. 20]</p>	
29.	2022	DOLFINI, PIERACHILLE	<p><i>Morire d'amore in un Ottocento romantico</i>, in <i>Norma</i>, programma di sala, Parma, Teatro Regio, 18 - 27 marzo 2022, pp. 42-43.</p> <p>[si veda n. 19]</p>	
30.	2022	GERMANO, WILLIAM	<p><i>Shakespeare and the nineteenth-century Italian operatic stage</i>, in <i>The Oxford handbook of Shakespeare and music</i>, ed. by Christopher R. Wilson, New York, Oxford University Press, 2022 ("Oxford handbooks"), pp. 805-833.</p>	<p>Abstract: At least a dozen of Shakespeare's plays provided the basis for 19th-century Italian operas. Poets and composers took on the double project of transforming the playwright's work into a text suitable for musical setting, and then producing a work of dramatic vocal music that could succeed in the fertile and competitive world of 19th-century opera. The century's operatic output is marked by monumental gateposts – Rossini's groundbreaking <i>Otello</i> (1816) and Verdi's final operas, <i>Otello</i> (1887) and <i>Falstaff</i> (1893) – but many other significant Italian composers, including Giovanni Pacini, Nicola Vaccai, Vincenzo Bellini, Saverio Mercadante, Filippo Marchetti, and Franco Faccio (whose recently recovered <i>Amleto</i> is of special interest) would contribute interpretations of <i>Henry IV</i>, <i>Henry V</i>, <i>Romeo and Juliet</i>, <i>Macbeth</i>, and <i>Hamlet</i>. Even non-Italian composers, such as Fromenthal Halévy and Michael William Balfe, composed Italian-language operas based on Shakespearean subjects. These operas also mark at least two trajectories of interest to Shakespeareans. First, the development of a Shakespearean 'voice' – the movement from a vocal world dominated by tenors and women's voices to what we view today as the more realistic distribution of gendered sounds heard in Verdi's musical <i>Cyprus and Windsor</i>. Second is the recovery of the Shakespearean text – the movement from fanciful or surgically expedient versions of Shakespeare to linguistically and poetically attentive settings of Shakespeare's dramas. Such developments connect opera, the most extravagant of theatrical forms, to the literary history of a translated, internationalized, and now fully musical Shakespeare.</p>

31.	2022	JACOBSON, EDWARD	<i>Bellini's idyllic endings</i> , «Cambridge Opera Journal», xxxiv/1, March 2022, pp. 1-36.	Abstract: It has been claimed, both in 1831 and in our own time, that Bellini's <i>La sonnambula</i> is a pastoral opera. Frustratingly difficult to define, the term <i>pastoral</i> is at once both musical and literary, able to attach itself to everything from madrigal to oratorio to symphony across 400 years. The various meanings of pastoral specific to the early 19th century are discussing, arguing that its currency in music analysis today – as a topic, as a mode – is of little use when attention falls on the music of Italian opera. It concludes with an extended analysis of Bellini's handling of cadences in both <i>La sonnambula</i> and his other operas, insisting that it is here, in Italian composers' repeated affirmation of the conventions of tonality, that the pleasures promised by the pastoral can be enjoyed today as much as they were 200 years ago.
32.	2022	LA ROSA, LUIGI	<i>Nel furor delle tempeste. Breve vita di Vincenzo Bellini</i> , Casale Monferrato, Piemme, 2002.	Abstract: Bellini riscrisse, ma con una caparbietà che solo rare altre volte aveva sfoderato, <i>Norma</i> : non vi sarebbe stato che quel titolo. Non avrebbe mai accettato di chiamare in altra maniera il volto che, come Narciso piegato sulla fonte assassina, vedeva già affiorare dalle righe del pentagramma. 26 dicembre 1831. L'esordio di <i>Norma</i> sul palcoscenico della Scala segna insieme l'apice creativo della musica di Vincenzo Bellini e un clamoroso fiasco, che spinge il siciliano a fuggire da un teatro in tumulto e vagare per una città infreddolita. Un uomo lo insegue, impeccabile nell'eleganza ma distaccato e altero nel portamento; una figura che attraversa, avvolta dentro una nube di mistero, tutta la vita del musicista - quell'esistenza che somiglia tanto a un romanzo, e che le pagine ritraggono alla luce di una passione travolgente e inesausta. Dall'infanzia catanese agli anni difficili della formazione napoletana, e poi il debutto nella lirica, i viaggi, la fama, il trasferimento a Milano e gli eccessi, il repertorio leggendario degli amori infelici. Quello per la giovane Maddalena, figlia del magistrato Fumaroli. Il legame controverso e pericoloso con Giuditta Cantù. Le seduzioni sottili di Giuditta Pasta. Il desiderio etereo e mai appagato per Maria Malibran, diva assoluta e sublime interprete, nella stagione londinese del compositore. E poi Parigi, l'irrompere della malattia e la fine precoce, la solitudine romantica del genio e l'enigma dell'oscuro ammiratore che finalmente spalanca lo scrigno dei suoi segreti, sciogliendo l'intreccio della narrazione. Tessere di un mosaico suggestivo e racconto di un universo – quello del melodramma italiano – che l'abile penna dell'autore trasforma in magnifica avventura, tra puntuale ricostruzione storica e opera d'invenzione, fedele tanto alle verità nitide della biografia, quanto ai tradimenti della finzione.

33.	2022	MARTINI, GIUSEPPE	<i>Norma. Disegni milanesi</i> , in <i>Norma</i> , programma di sala, Parma, Teatro Regio, 18 - 27 marzo 2022, pp. 40-41. [si veda n. 19]
34.	2022	MATTIOLI, ALBERTO	<i>Bellini contro Romani</i> , in <i>48° Festival della Valle d'Itria Martina Franca</i> , programma di sala, Palazzo Ducale di Martina Franca, 19 luglio - 6 agosto 2021, pp. 123-127. [si veda n. 17]
35.	2022	PALMA, MATTIA L.	<i>Trovare i colori giusti, mantenere la tensione, motivare le orchestre</i> , in <i>48° Festival della Valle d'Itria Martina Franca</i> , programma di sala, Palazzo Ducale di Martina Franca, 19 luglio - 6 agosto 2021, pp. 147-148. [si veda n. 17]
36.	2022	PEDROTTI, ROBERTA	<i>Beatrice di Tenda. Guida all'opera</i> , in <i>48° Festival della Valle d'Itria Martina Franca</i> , programma di sala, Palazzo Ducale di Martina Franca, 19 luglio - 6 agosto 2021, pp. 109-111. [si veda n. 17; segue traduzione in lingua inglese, pp. 113-115]
37.	2022	SEMINARA, GRAZIELLA	<i>Rivalità, amore e morte: archetipo del melodramma romantico</i> , in <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 18 gennaio - 2 febbraio 2022, pp. 43-55. [si veda n. 18]
38.	2022	SEMINARA, GRAZIELLA	<i>Gli studi belliniani nel XX secolo. Contributi e prospettive</i> , in <i>I puritani</i> , programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, 7 settembre 2022, pp. 23-25. [si veda n. 20]

39.	2022	WOLKOWICZ, VERA	<i>Opera as a moral vehicle: Situating Bellini's Norma in the political complexities of mid-nineteenth-century Buenos Aires</i> , «Nineteenth-century music review», XIX/3, December 2022, pp. 403-425.	Abstract: On 25 May 1849 Vincenzo Bellini's opera <i>Norma</i> was premiered at the Teatro de la Victoria in Buenos Aires. It was performed four years before the downfall of Juan Manuel de Rosas, governor of Buenos Aires for more than 20 years, in what it has been considered in Argentine historiography as a terror regime. The success of the opera combined with the political situation enables the understanding of <i>Norma</i> in political terms. A year prior to the premiere of the opera, the story of the elopement of a young, aristocratic, federal girl, Camila O'Gorman with the priest Uladislao Gutiérrez, had shocked local society. It was followed by another shocking event when, once the couple was found, Rosas decided to have them executed. The inadvertent similarity between the plot of <i>Norma</i> and the events in relation to Camila O'Gorman's death led to possible interpretations of the opera performance as a justification of Rosas's decision to execute Camila and her lover, whilst also providing a moral lesson to young aristocratic women. I therefore explore the plausible political overtones hidden in the performance of <i>Norma</i> by comparing librettos and analyzing the opera's reception between 1849 and 1851 in the periodicals of the time. In this way, I cast light on a heretofore overlooked, but undeniably rich, period of operatic life in Buenos Aires.
40.	2023	DE LUCCA, VALERIA	<i>Marie Wilton, La! Sonnambula! and the opening of the Prince of Wales's Theatre in 1865</i> , in <i>Opera outside the box: Notions of opera in nineteenth-century Britain</i> , ed. by Roberta Montemorra Marvin, Abingdon (Oxfordshire, UK), Routledge, 2023 ("Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera"), pp. 116-132.	Abstract: Considers a new facet of the relationship between opera and operatic burlesque in Victorian London by focusing on Henry J. Byron's <i>La! Sonnambula! or, The supper, the sleeper, and the merry Swiss boy</i> , based on Vincenzo Bellini's <i>La sonnambula</i> , and the role that it played in the success of the opening of the Prince of Wales's Theatre by actress Marie Bancroft. By actively engaging with the repertoire of the two major opera houses in London – which at the time were presenting Bellini's opera – Bancroft and Byron succeeded in providing witty entertainment to a middle-class audience who aspired to social visibility and new status also by their theatrical habits. This programming choice was a shrewd business move that was instrumental in realizing the vision of renovation and improvement of the theater and its audience and therefore in placing the new venue solidly within the highly competitive theatrical scene of the West End.

41.	2023	ROTHSTEIN, WILLIAM	<i>The musical language of Italian opera, 1813-1859</i> , New York, Oxford University Press, 2023.	Abstract: Though studying opera often requires attention to aesthetics, librettos, staging, singers, compositional history, and performance history, the music itself is central. Operatic music by five Italian composers is examined – Rossini, Bellini, Saverio Mercadante, Donizetti, and Verdi – and one non-Italian, Meyerbeer, during the period from Rossini’s first international successes to Italian unification. Detailed analyses of form, rhythm, melody, and harmony reveal concepts of musical structure different from those usually discussed by music theorists, calling into question the notion of a common practice. Taking an eclectic analytical approach, ideas originating in the 16th to the 21st centuries are employed, asserting that operatic music can be heard not only as passionate vocality, but also in terms of musical forms, pitch structures, and rhythmic patterns. Although no single theory accounts for everything, the analysis shows how certain recurring principles define a distinctively Italian practice, one that left its mark on the German repertoire more familiar to music theorists.
i.	2022	DELLA SETA, FABRIZIO; MANTICA, CANDIDA	<i>Metitiamoci all’opera</i> , Auditorium della Fondazione Paolo Grassi, Martina Franca, 23 luglio 2022 (48° Festival della Valle d’Itria, Martina Franca).	Si vedano anche nn. 17, 26, 34, 35, 36.

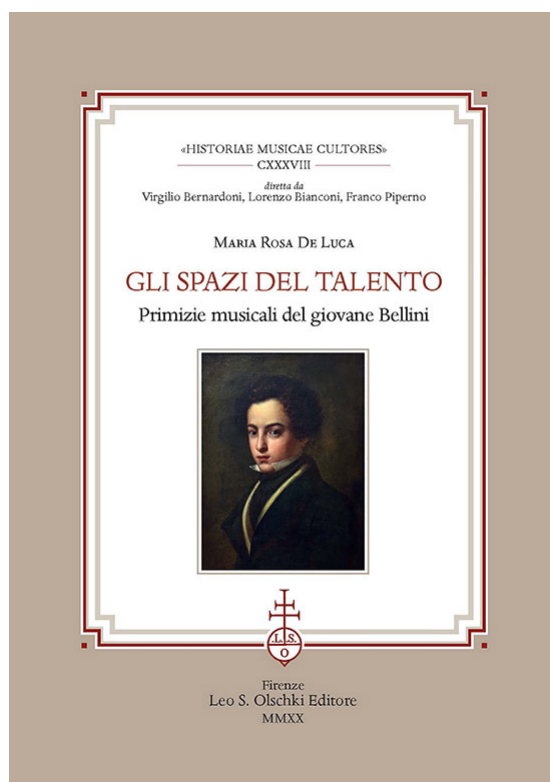
ABSTRACT - The bibliography lists periodical articles, books, parts of collective works, conference proceedings, reviews, as well as theatre programs about Vincenzo Bellini, his operas and their context, published up through December 2022, including also writings that were not cited in the previous issues. The list also mentions conference papers, although 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.



MARIA ROSA DE LUCA, *Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini*, Firenze, Olschki («Historiæ Musicæ Cultores», 138), 2020, pp. VIII+212 (con esempi musicali), ISBN 978-88-222-6709-2.

Esce per la prestigiosa collana «Historiæ Musicæ Cultores» dell'editore fiorentino Olschki uno studio che va a colmare un vuoto storiografico circa la formazione e le prime esperienze musicali di Vincenzo Bellini. Si tratta di un lavoro quanto mai necessario visto lo stato a dir poco caotico in cui versavano le nostre conoscenze a proposito del giovane Bellini; compito per il quale l'autrice, Maria Rosa De Luca, ha realizzato un volume esemplare per rigore metodologico e precisione storica.

Questo libro intende dunque ricostruire le vicende biografiche e la produzione musicale di Vincenzo Bellini dalla nascita (1801) fino al trasferimento a Napoli nel giugno 1819, lette alla luce del contesto sociale e culturale catanese coevo. Le notizie sull'infanzia e la prima giovinezza di Bellini sono notoriamente scarse e poco affidabili, e tendenti verso quell'agiografia del fanciullo prodigio che spesso inficia le biografie degli artisti, specie se prematuramente scomparsi. Ugualmente incerta è la reale consistenza della produzione giovanile di Bellini, tra errate attribuzioni e dubbie autenticità. A rendere più nebulosa la situazione c'è la scarsa conoscenza, da parte dei biografi, del contesto sociale e musicale della Catania tra fine Settecento e primo Ottocento.¹ Tutto questo dà l'impressione che la vita di Bellini inizi a diciott'anni, a Napoli, cosa che probabilmente corrispondeva all'intento di Francesco Florimo; in questa prospettiva però «finì col rimanere invischiata [...] l'oggettiva, sobria, esatta delazione dell'iter formativo di Bellini e della sua produzione musicale negli anni catanesi» (p. 55). Ora, non ci sono dubbi che Bellini sia stato un 'compositore napoletano': intendendo con questo che le basi del suo mestiere si sono interamente formate nell'ambito della tradizione napoletana, sia diretta, grazie agli studi al Real Collegio di Musica a partire dal 1819, sia indiretta, tramite l'insegnamento del nonno Vincenzo Tobia, allievo di Carlo Cotumacci, Giuseppe Dol e forse dello stesso Porpora. È vero però che diciott'anni non sono pochi: per un compositore poi che di anni ne ha vissuti trentacinque, sono più di metà della sua vita, e a diciott'anni Mozart



¹ Si veda però MARIA ROSA DE LUCA, *Musica e cultura urbana nel Settecento a Catania*, Firenze, Olschki, 2012 («Historiæ Musicæ Cultores», 123).

aveva già scritto trenta sinfonie e tredici quartetti per archi. Dunque gli anni catanesi di Bellini non possono essere liquidati come trascurabili: sono certamente una fase preliminare al Bellini maturo, ma comunque meritevoli di uno studio attento.

Nel suo libro, l'autrice procede secondo tre direttrici. La prima è una critica delle fonti superstiti, tanto biografiche quanto musicali. Tra le prime particolare attenzione è data al cosiddetto 'Manoscritto dell'anonimo', che costituisce la fonte più sostanziosa delle notizie biografiche del giovane Bellini, ampiamente discusso nell'Introduzione assieme ad altre biografie edite nel primo Ottocento. Sull'origine del manoscritto, che era stato pubblicato integralmente in facsimile e trascritto da Salvatore Enrico Failla, De Luca ipotizza l'intervento di Francesco Florimo, al quale attribuisce – su basi stilistiche e calligrafiche – se non l'autorialità completa, almeno un ruolo di redattore di un testo preesistente.

La seconda è la ricostruzione dell'ambiente sociale e culturale catanese tra la fine del Sette e i primi dell'Ottocento, ricostruzione che si incentra su quattro ambiti, corrispondenti ad altrettanti generi musicali praticati da Bellini nei suoi primi diciotto anni: la chiesa (capitolo secondo), i palazzi nobiliari (capitolo terzo), le celebrazioni e le feste *en plein air* (capitolo quarto) e il teatro (capitolo quinto). Di questi quattro ambiti il più ampiamente trattato è, comprensibilmente, quello sacro, che forniva con maggior regolarità opportunità di lavoro ai musicisti, mentre le possibilità offerte da eventi in palazzi nobiliari e all'aperto erano o più rare oppure dipendenti da circostanze occasionali; infine, l'attività teatrale era a Catania meno sviluppata che in altri centri, come Palermo.

La terza direttrice che muove la ricerca di De Luca è l'esame delle partiture riconosciute come autentiche tra quelle superstiti del periodo catanese. Questo significa che l'autrice, per esempio, non prende in considerazione composizioni citate come esemplari della giovinezza di Bellini da Maria Rosaria Adamo nella sua biografia (1981) sulla scorta di Francesco Pastura, come la canzone *La farfallotta*, di cui si conosce solo una tarda edizione Ricordi ma non il manoscritto; oppure i *Versetti in musica da cantarsi il Venerdì Santo*, il cui autografo, al momento non disponibile, è noto solo tramite una copia realizzata da Pastura. Di altre composizioni, come i due *Salve Regina* in La maggiore e Fa maggiore, non è certo se siano stati composti prima o dopo la partenza per Napoli, e quindi sono esclusi.

Le composizioni considerate sicuramente autentiche e sicuramente appartenenti al periodo catanese sono dunque dieci: tre *Tantum ergo* per voci e orchestra (in Fa maggiore, Si bemolle maggiore, Sol maggiore); un *Gratias agimus tibi* in Do maggiore, due messe a 4 voci e orchestra (Sol maggiore e Re maggiore), un *Quoniam* (o Scena e aria di Cerere), la cavatina *Sì per te, gran Nume eterno*, un'aria per soprano e orchestra *E nello stringerti a questo core*, una Sinfonia in Re maggiore. Si tratta dunque di un repertorio molto più ristretto rispetto a quello elencato nelle voci dai dizionari standard come il New Grove.²

Il far musica nell'ambiente catanese del primo Ottocento si svolgeva dunque interamente in una prospettiva artigianale, in cui gli scarsi rapporti con la produzione esterna erano limitati all'ambito operistico, peraltro non particolarmente fiorente all'epoca. La dimensione artigianale era propria del far musica nel Settecento, così come la trasmissione del mestiere

² FRIEDRICH LIPPMANN, MARY ANN SMART, SIMON MAGUIRE, *Bellini, Vincenzo*, in *Grove Music Online*, consultato il 7 febbraio 2023.

nell'ambito familiare: in questo senso la preoccupazione dell'autrice di un «rischio di scadimento dell'arte sonora a mero artigianato» (p. 26) mi sembra eccessiva. Piuttosto, è la scarsità di contatti con l'esterno, e la scarsa circolazione delle partiture prodotte in altri centri musicali, il più serio limite del contesto catanese dell'epoca, sia per la musica da chiesa che per quella teatrale. Per quanto riguarda i contatti di Bellini con la musica oltremontana, questi sono avvenuti a Napoli e più tardi a Milano, mentre le testimonianze riguardanti le esecuzioni di musica tedesca nei salotti del principe di Biscari, Roberto Paternò Castello, sono tarde ed è incerto che Bellini possa averne preso parte.³

L'influenza più decisiva sulla formazione del giovane Bellini sembra essere stata quella del nonno, il già citato Vincenzo Tobia. A questo proposito De Luca mostra alcuni casi di correzioni apportate dall'anziano maestro di cappella alla partitura del *Tantum ergo* in Fa maggiore del nipote. Su una in particolare mi sembra valga la pena di soffermarsi: è quella relativa agli esempi 10 e 11 (pp. 87-90), in cui l'intervento di Bellini senior altera sostanzialmente la linea del basso. De Luca si sofferma su un aspetto di questa correzione, cioè la trasformazione della cadenza elisa in semicadenza: «nella versione originale la cadenza finale si aggancia e s'imbrica col battere del movimento successivo [...] senza soluzioni di continuità tra le due strofe dell'inno; al contrario, nella nuova versione, la cadenza sospesa, con punto coronato, è tutta contenuta entro i limiti dell'ultima misura del primo movimento, talché il successivo tempo deve venir staccato dopo un sia pur breve attimo di sospensione ed esitazione» (p. 84).⁴ L'autrice attribuisce la motivazione di questa correzione a una necessità liturgica: la pausa indotta nel flusso musicale è funzionale al celebrante che a questo punto deve procedere all'«imposizione dell'incenso» (p. 84). A questa interpretazione, validissima dal punto di vista dei vincoli di genere, vorrei aggiungere un'altra di natura più strettamente musicale. Il basso originale di Vincenzo junior, a partire da b. 37 del *Tantum ergo* (la stessa con cui inizia l'esempio 10) sale dalla tonica alla dominante, cromaticamente a partire dal secondo grado, ed è accompagnata per decime parallele da una voce interna contro un pedale superiore di tonica: una soluzione originale che non si trova tra quelle normalmente tramandate dai maestri napoletani (le due linee del basso sono riportate nell'esempio 1, sovrapposte per facilitare il confronto: le cifre del continuo, non presenti nell'originale, mostrano la condotta delle voci superiori). Una volta arrivato alla dominante, però, Bellini junior ricomincia da capo l'ascesa, questa volta diatonicamente, con una lunga fermata sul quarto grado e un'enfatica cadenza composta sul quinto. L'impressione che questo passo lascia è che dopo aver trovato un modo così interessante per arrivarci, Bellini non sappia bene cosa farne di questa dominante, e non trovi niente di meglio che replicare l'ascesa eliminando la parte più interessante, cioè i cromatismi.

L'intervento di Vincenzo Tobia, mostrato nell'esempio 1b, risolve il problema con notevole semplicità ed efficacia. Innanzitutto elimina la seconda ascesa, in quanto inutilmente ridondante, e lascia solo la prima con il passo cromatico. Una volta arrivato alla dominante, Bellini senior ricorre a una tecnica che aveva probabilmente appreso a S. Onofrio alla scuola

³ FABRIZIO DELLA SETA, *Bellini e i classici viennesi: una rivalutazione con un'appendice chopiniana*, «Bollettino di studi belliniani», VI, 2020, pp. 74-95.

⁴ Sulla definizione di 'cadenza elisa' (*elided cadence*) si veda WILLIAM CAPLIN, *Classical Form*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 254.

di Carlo Cotumacci: attraverso una cadenza d'inganno prosegue l'ascesa fino al sesto grado abbassato, per poi girare ripetutamente intorno al quinto grado con un movimento cromatico del basso con re bemolle - do - si naturale ($\flat(6)-(5)-(4)-(5)-\flat(6)-(5)$): uno schema noto nei testi napoletani come una delle molte varianti di 'cadenza finta', recentemente battezzato 'Le-Sol-Fi-Sol' da Vasili Byros.⁵ Questo aggirarsi cromatico intorno alla dominante conferisce al passaggio un carattere patetico quasi pergolesiano.

a)

b)

Le - Sol - Fi - - Sol - - Le - Sol

Es. 1. Le linee del basso del *Tantum ergo* nella versione originale di Vincenzo junior (a) e nella correzione di Vincenzo Tobia senior (b).

Vorrei ora brevemente discutere un caso che mostra Bellini già in pieno possesso di un tratto che costituirà una caratteristica del suo stile maturo. De Luca molto opportunamente sottolinea come la cavatina *Sì per te, gran nume eterno*, le cui bb. 22-38 sono trascritte nell'esempio 1 del quarto capitolo a p. 172, denoti «un'evoluzione rispetto ai brani precedenti, uno scarto qualitativo che anticipa *in nuce* gli esiti futuri del grande operista» (p. 171). Da parte mia, vorrei rilevare come in questa cavatina si trovi già sapientemente impiegato l'uso delle dissonanze come elemento strutturale della melodia, una caratteristica già rilevata da Abramo Basevi e ripresa da Friedrich Lippmann e da chi scrive.⁶ Il caso riguarda le prime tre battute dell'esempio 2 (bb. 22-24), mostrate con solo la voce e gli archi e una breve annotazione analitica, e in particolare le note la-sol-mi \flat -do, nella seconda battuta dell'esempio (b. 23 dell'intera aria). In questa successione melodica il la (inizio del terzo quarto) fa parte dell'armonia di settima di dominante, ma viene trattata da Bellini come se fosse un'appoggiatura: si trova infatti su

⁵ VASILY BYROS, *Meyer's Anvil: Revisiting the Schema Concept*, «Music Analysis», xxxi/3, 2012, pp. 273-346.

⁶ GIORGIO SANGUINETTI, *Casta diva o la soavità delle dissonanze*, in «*Et facciam dolci canti*». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa Maria Gialdrone e Annunziato Pugliese, Lucca, LIM, 2004, pp. 1133-1148.

una parte relativamente accentata della battuta, il terzo movimento, ed è cantata sulla stessa sillaba della nota successiva. Solo che il sol, su cui risolverebbe l'appoggiatura, è una nota dissonante (nona maggiore) non compresa nel tessuto armonico che salta senza risolvere sul mi bemolle, settima minore, che a sua volta salta sulla quinta, do. Il rapporto dunque tra consonanza e dissonanza è qui rovesciato, creando una situazione di ambiguità che non si risolverebbe nemmeno se considerassimo il la come nota 'buona', e il sol come nota di passaggio, perché resterebbe comunque il fatto che il sol anziché risolvere per grado su una nota consonante salta su un'altra dissonanza, il mi bemolle (settima minore sul basso). Quest'ambiguità nell'interpretazione delle note dissonanti è la medesima che Basevi rilevò nelle opere della maturità di Bellini, scrivendo che «forse più di ogni altro compositore, nelle sue insuperabili melodie [Bellini] trasse molta soavità dall'uso delle dissonanze, massime delle appoggiature»,⁷ soavità che è già riscontrabile in questa cavatina, che è pienamente belliniana anche nei ripetuti slittamenti nel modo parallelo minore, come avviene qui alle bb. 36 e 38 (cfr. pp. 174 e 175 di De Luca). Meno saldo si direbbe il controllo della forma, che sembra qui inciampare nella seconda frase della *lyric form* (bb. 27-30): anziché riprendere e chiudere la prima frase, si avventura in un'escursione al secondo grado minore mentre la voce tace fin quasi alla fine della frase, senza che ne sussistano motivazioni drammatiche o testuali.

The image shows a musical score for Vincenzo Bellini's Cavatina "Si per te, gran Nume eterno". The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Si per te, gran Nume eterno oggi". Above the vocal line, there are annotations "app?" and "diss." with arrows pointing to specific notes. The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line.

Es. 2 VINCENZO BELLINI, Cavatina *Si per te, gran Nume eterno*, bb. 22-24.

Pur occupandosi principalmente degli anni catanesi, De Luca non trascura di dare nel primo capitolo uno sguardo critico agli studi di Bellini al Real Collegio di musica, soffermandosi in particolare sull'ammissione in conservatorio all'età di diciotto anni, mentre l'età in cui un allievo era ammesso era normalmente intorno ai dieci anni. Il carattere atipico degli studi di Bellini al Collegio di via S. Sebastiano era ovviamente dovuto al fatto che, all'epoca della sua ammissione, egli era già in possesso di una solida base tecnica che gli proveniva dall'appartenenza a una dinastia di musicisti: dal padre Rosario e soprattutto dal

⁷ ABRAMO BASEVI, *Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia*, Firenze, Tofani, 1862, p. 39.

nonno Vincenzo Tobia. De Luca delinea una puntuale ricostruzione degli studi napoletani di Vincenzo junior, accennando anche a un manoscritto che, pur non rientrando nell'ambito di questo libro, potrebbe costituire l'oggetto di studi ulteriori.

Il manoscritto in questione si trova nella biblioteca del Conservatorio di Milano, fondo Nosedà, con la segnatura I-Mc Nosedà Th.c.107.⁸ La sua particolarità è a p. 54, dove si legge: «arr. sin qui. Vincenzo Bellini Padrone»: una notazione che si trova frequentemente nei manoscritti utilizzati dai figliuoli dei conservatori napoletani.⁹ Si tratta di un codice composto dall'assemblaggio di vari fascicoli di diversa provenienza e mano. Il contenuto è molto articolato, e non comprende solo i partimenti 'diminuiti' e le fughe di Durante, ma anche partimenti attribuiti in altri testimoni a Leo (Gj 1725-1736, 1806, 1811, 1782 ecc.) e Gaetano Greco, oltre ad altri non identificati, tra cui probabili bassi seguenti di composizione sacre; diverse fughe-partimento che si trovano anche nel manoscritto *Regole o vero Toccate del Sig.r Abb.e di Franc[esc]o Mancini 1695* (F-Pn Rés. 2315).

Nella prima parte si trovano un certo numero di diminuiti di Durante senza gli 'stili' o 'maniere' che suggeriscano il modello di diminuzione, il che fa pensare che siano destinati a un allievo già avanzato; stili che invece sono presenti nel terzo fascicolo di altra mano. Alcuni partimenti, che in altri manoscritti sono privi di cifratura, in questo si trovano dettagliatamente cifrati da mano diversa da quella del copista, probabilmente la stessa mano che ha vergato «Vincenzo Bellini Padrone»: è il caso di Gj 85 (p. 22). La stessa mano ha accennato, sopra alcuni partimenti, la corretta posizione per un'imitazione (Gj 10, c. 39).¹⁰

Interessante è anche la presenza di intavolature, ossia brani per tastiera scritti per intero. Il primo si trova a p. 69 ed è un breve componimento fugato (versetto per organo), forse la realizzazione di un partimento non identificato. A p. 79 c'è una fuga per organo a due di Gaetano Veneziano scritta su un solo pentagramma in chiavi di violino e soprano tranne che nella cadenza finale dove c'è la chiave di basso. La seconda parte del manoscritto, scritta da una mano diversa da quella che ha vergato la prima parte, riprende i diminuiti di Durante questa volta con gli 'stili' (brevi suggerimenti di realizzazione, presenti in quasi tutte le fonti manoscritte).

Vista l'antichità del contenuto di molte composizioni presenti nel manoscritto, in particolare quelle di Mancini e Veneziano, l'identità di quel «Vincenzo Bellini Padrone» a p. 54 è dubbia: si tratta dell'autore di *Norma* o di Vincenzo Tobia? Una risposta può essere trovata a p. 101, ricoperta di scritte quasi illeggibili, forse giocose (si legge: «Capitan gen» e, più sotto, «Verginella Santis.») ma in cui si legge chiaramente il nome di Rosario Bellini, figlio di Vincenzo Tobia e padre di Vincenzo: la presenza di questo nome può essere spiegata in vari modi: o Vincenzo junior qui nomina il padre, oppure il codice è stato messo insieme da Vincenzo Tobia per il figlio. In questo caso sarebbe dovuto rimanere a Catania, mentre sappiamo che Gustavo Adolfo Nosedà raccolse i materiali poi confluiti nel fondo che porta

⁸ A questo manoscritto avevo accennato in *The Art of Partimento*, New York, Oxford University Press, 2012, pp. 67-68.

⁹ La nota «Bellini P.ne» si legge anche nel frontespizio.

¹⁰ La sigla Gj, introdotta da Robert O. Gjerdingen nel website www.partimenti.org e in seguito usata da Peter van Tour nel database UUPart - The Uppsala partimento database, è un numero identificativo per ogni singolo partimento.

il suo nome a Napoli e non a Catania. Una terza ipotesi è che si sia trattato di un codice 'di famiglia', appartenuto a tre generazioni di Bellini, e che sia rimasto a Napoli dopo che Vincenzo junior ebbe terminato gli studi.

Scrivendo di Bellini è inevitabile fare i conti con Francesco Florimo, il custode (e falsificatore) delle memorie dell'amico e compagno di studi. Non solo le informazioni sui manoscritti superstiti del giovane Bellini discussi da De Luca si devono a Florimo, ma a lui dobbiamo anche una delle prime formulazioni dell'idea che sta alla base di questo libro, e cioè che gli studi intesi come esercizi, ma anche come abbozzi, di un compositore vadano studiati con la stessa cura che si dedica alla produzione matura: un'idea che alla fine dell'Ottocento era condivisa da pochi, specialmente in Italia. Di Florimo, infatti, sopravvive un toccante documento redatto verso la fine della sua vita, in cui egli istituiva l'obbligo del deposito dei lavori scolastici degli allievi compositori presso la biblioteca del Conservatorio di Napoli. Scrive infatti Florimo:

Ho potuto veder lagrimare sommi artisti, venuti a visitare queste sale, nell'osservare gli scartafacci da scolari che conserviamo di Spontini, con le correzioni del Sala, del Tritto e del [Giovanni] Salini. Ed ho pensato che oltre al sentimento che quelle carte destano, ci possa cavare anche un utile storico non indifferente. Quanti ammaestramenti per noi se conserviamo molti di quegli scartafacci! Lì troveremo quella storia della scienza musicale che altrimenti ci sfugge. E quindi ho pensato di ovviare a tutto il danno che oggi rimpiangiamo, per l'avvenire, obbligando i giovani a depositare nell'archivio i loro studi corretti. Mi sia lecito finire con un desiderio: possano i miei successori amare questa biblioteca dell'amore che ho per essa io! Oh, con questa speranza, lascierei felice l'orchestra di questo mondo per l'orchestra immortale del Cielo! Francesco Florimo.¹¹

Per concludere, *Gli spazi del talento* costituisce senza dubbio un fondamentale contributo agli studi belliniani, e ha il merito di mettere finalmente ordine e chiarezza in un periodo cruciale della vita e della produzione di Bellini. Nel far questo, Maria Rosa De Luca traccia anche un quadro esaustivo della vita musicale di Catania tra Sette e Ottocento: già questo da solo costituirebbe un motivo per leggere con attenzione e gratitudine questo libro.

GIORGIO SANGUINETTI

¹¹ Abbozzo di regolamento della biblioteca (autografo senza titolo), in miscellanea di autografi segnata Rari 19.7 intitolata [*Scritti, lettere e documenti varii*] documento n. 118, senza data ma redatto verosimilmente intorno al 1880.



Rossini & Donizetti: French Bel Canto Arias, Lisette Oropesa, soprano, Sächsischer Staatsoperchor Dresden, Dresdner Philharmonie, direttore d'orchestra Corrado Rovaris, 1 CD Pentatone PTC 5186 955, 2022.

Le categorie definitesi nel corso del Novecento hanno spesso portato a forzare o travisare la percezione della vocalità dei secoli precedenti. Per esempio, nel caso del repertorio francese, due estremi opposti hanno visto la coloratura inquadarsi sempre più in una prospettiva *liberty*, leggerissima e funambolica, tendenzialmente decorativa, mentre alcuni titoli belcantisti, permanendo in repertorio, subivano tagli e venivano ricondotti a un'estetica tardo-romantica quando non verista. Così, per esempio, Mathilde del



Guillaume Tell (per lo più in italiano) si priva dell'aria del terzo atto e diventa un soprano lirico tendente allo spinto, come Anaï del *Moïse et Pharaon* tradotto in *Mosé*. Tale distinzione sempre più netta fra *côté* lirico e virtuosistico diventa un problema anche per l'opera francese del secondo Ottocento, quando spesso alle primedonne è richiesta, sì, un'aria leggiadra fitta di sovracuti e vaporose agilità (pensiamo ai 'gioielli' di Marguerite nel *Faust*, al valzer di Juliette in *Roméo et Juliette* o alle 'campanelle' di *Lakmé*), ma anche un più intenso impegno lirico, come in «Il ne revient pas» o «Amour, ranime mon courage». La tradizione ha spesso risolto l'imbarazzo con tagli e aggiustamenti, ma è chiaro che la questione richieda ben altra riflessione e l'esperienza parigina di Rossini e Donizetti rappresenta un interessante punto di partenza in questo senso.

Questo è il percorso che compie Lisette Oropesa nel CD qui recensito: si parte proprio da Rossini, che, confrontandosi con lo stile francese, segna il punto di svolta da cui prende le mosse il *grand opéra*. Dal *Viaggio a Reims* fino a *Guillaume Tell*, tutti i titoli parigini del Pesarese hanno come protagonista Laure Cinti-Damoreau e basta pensare alla tradizione esecutiva legata al *Comte Ory* e al *Tell* per comprendere quanto sia stata alterata la percezione di parti scritte nel giro di pochi mesi per una stessa voce. Nel caso del *Siège de Corinthe*, la prima opera rossiniana in francese, la questione è resa ancor più interessante dal raffronto con *Maometto*

II, il titolo napoletano alla base della rielaborazione per l'Académie Royale de Musique. Le arie di Pamyra sono ricavate da quelle di Anna, composte per Isabella Colbran (quindi un soprano dalle marcate caratteristiche mezzosopranili), tranne per la cabaletta «Mais après un long orage», che viene da «E d'un trono alla speranza» di Calbo (scritta per Adelaide Comelli-Rubini, contralto con frequenti incursioni sopranili). Per quanto riguarda tessitura ed estensione, si temperano gli estremi e i salti più spericolati, alcuni passi virtuosistici sono riadattati e semplificati per la nuova interprete e il gusto locale ma, in sostanza, Rossini cambia davvero poco, lasciandoci intendere che, con caratteristiche diverse, Cinti-Damoreau non avrebbe dovuto trovare troppe difficoltà nelle pagine pensate per Colbran e Comelli-Rubini. E, difatti, nemmeno Oropesa sembra penare e senza ombreggiature mezzosopranili onora la scrittura in virtù, oltre che della tecnica, della consapevolezza di stile e accento.

Si ponga al centro dell'attenzione il senso drammatico delle due scene di Pamyra proposte. La prima, quella del secondo atto, è presentata nella forma completa ricostruita dall'edizione critica di Damien Colas. Dopo il recitativo «Que vais-je devenir», si apre, dunque, con il Maestoso «O patrie infortunée», che deriva da «Sì, ferite», prosegue con il cantabile «Du séjour de la lumière» (da «Madre, a te che sull'empireo») e la già citata cabaletta. Gli affetti sono simili: una fiera affermazione di gloria futura nel momento di massimo pericolo, l'invocazione alla madre defunta, la certezza del riscatto. Cambia la prospettiva, ché in *Maometto II* Anna rende possibile la salvezza immediata di Negroponte, ma a prezzo del suo sacrificio personale, sicché la gloria a cui aspira è per sé quella postuma della martire; viceversa, Corinto cadrà, il sacrificio di Pamyra è inutile nell'immediato, ma il suo pensiero è tutto rivolto alla gloria e alla libertà futura della patria. Da eroina, diviene una sorta di ideale Marianna o Libertà che guida il popolo e come tale delinea la nobiltà con cui Oropesa calibra la scansione del verso nella sua espansione vocale. Un discorso simile si potrebbe fare per la preghiera «Juste ciel, ah! Ta clémence» (da «Giusto ciel, in tal periglio»), se non fosse che purtroppo in questo caso non si opta per l'edizione critica e il ripristino dell'ampio pertichino di Ismène. Va, tuttavia, ancora una volta rimarcata l'attenzione posta nella declamazione del recitativo, che è composto *ex novo* con tutta la solennità dovuta alla tradizione della *tragédie lyrique*.

Il quadro rossiniano è completato, dopo la statura tragica di Pamyra, dalla commedia piccante e sofisticata del *Comte Ory* e dall'immersione nella natura del *Guillaume Tell*. Nel caso della sortita di Adèle, Oropesa mostra come il gesto vocale e la coloratura non debbano sottostare a meccaniche corrispondenze espressive e siano sostanza retorica non meramente esornativa. Il contesto è senz'altro ironico e malizioso, tuttavia anche nel languore e nell'esplosione gioiosa questa Adèle non cessa mai di essere contessa, non diventa una soubrette, ma resta aristocratica primadonna, pur con la sua femminilità e la sana voglia di divertirsi. La nobiltà caratterizza anche Mathilde, che condivide con Pamyra l'emblematica posizione politica, senza elevarsi a eroina simbolo di una nazione, bensì incarnando una presa di coscienza, unico personaggio a convertirsi alla causa della libertà rinnegando le origini che la schiererebbero con gli oppressori. Nella sortita, però, la principessa austriaca è colta in un momento di intima solitudine, il recitativo è percorso da fremiti inquieti d'amore, l'aria è totale abbandono al sentimento in sintonia con la natura. Allora, il legato si avverte non esibito, ma velato di malinconia e turbamento nell'aderire alle minuziose e spesso un tempo disattese indicazioni rossiniane.

Anche nel caso delle arie donizettiane il percorso marca il legame con la fonte italiana per poi definire una nuova idiomacità francese. Se *Le Siège de Corinthe* viene da *Maometto II* e l'aria del *Comte Ory* dal *Viaggio a Reims* (opera scritta per Parigi ma in lingua e stile italiani), nel caso di *Les Martyrs* il percorso è più tortuoso, perché nel 1838 il debutto di *Poliuto* a Napoli è bloccato e quindi vede la luce del palcoscenico per prima la revisione francese, nel 1840. Nel frattempo – dopo l'esordio parigino propiziato da Rossini con *Marino Faliero* nel 1835 – la capitale transalpina aveva già visto l'adattamento di *Lucia di Lammermoor* in *Lucie de Lammermoor* con, tra l'altro, una nuova cavatina presa da *Rosmonda d'Inghilterra* e, mentre s'intraprendono e si sospendono le stesure del *Duc d'Albe* e dell'*Ange de Nisida*, nello stesso 1840, anticipando di un paio di mesi *Les Martyrs*, era andata in scena pure *La Fille du régiment*, la prima composta direttamente in francese. Oropesa, nelle arie di Pauline e Lucie, deve quindi individuare il sottile crinale fra l'originario stile italiano e il nuovo spirito. Anche in questo caso, il lavoro di cesello sta nella sonorità della lingua, quindi nella parola, concentrandosi sull'articolazione del cantabile in assenza degli ampi recitativi o dell'imperiosa coloratura rossiniana. Anzi, proprio la cabaletta di Lucie – vale a dire della sortita citata in *Madame Bovary* e incompresa dalla maggioranza dei traduttori del romanzo, che pensano alla versione italiana – vira verso un virtuosismo più liliale, una sognante delicatezza che non si riscontrava ancora nei brani precedenti. Questo è *Phumus* in cui si delinea la perfetta idiomacità della *Fille du régiment*, la cui linea vocale è difatti resa quantomeno goffa dalla traduzione italiana. Sia in «Il faut partir» sia in «Par le rang et par l'opulence» Oropesa recupera l'idea di malinconico legato e di abbandono espressa in *Guillaume Tell*, ma con una precisa consapevolezza: non è una principessa che sublima il sentimento in comunione con la natura, ma una ragazza cresciuta nella spontaneità e nella semplicità che dà sfogo al suo dolore, nell'addio e nella riflessione solitaria. Basta davvero poco, ma fa la differenza, perché il modo di porgere dell'artista suggerisca il carattere e calibri la medesima bontà e nobiltà di sentimenti con il coturno, l'aura eroica e romantica o la pura franchezza di un'orfana cresciuta da un reggimento. Parimenti, la cabaletta «Salut à la France», con il suo entusiasmo patriottico può fare il paio con l'aria di Pamyra e marcare una distanza sviluppatasi in undici anni fra un'opera italiana rielaborata sul confine fra *tragédie lyrique* e *grand opéra* e un *opéra comique* nato per Parigi e già presago di Offenbach. Una distanza ben definita dall'interpretazione di Lisette Oropesa, attenta a caratterizzare ogni personaggio, a connotare la frase sempre in rapporto al contesto, ma nel contempo anche a tracciare una linea di continuità per cui il belcanto francese dimostra di avere ragion d'essere e identità senza forzarsi in categorie che non gli appartengono.

La qualità artistica, musicale e tecnica della performance di Oropesa e il valore del programma e la sua realizzazione trovano buona sintonia nell'alto livello dei pertichini, del Sächsischer Staatsoperchor Dresden e della Dresdner Philharmonie, nella concertazione puntualissima di Corrado Rovaris e nelle note di copertina di Francesco Izzo.

ROBERTA PEDROTTI



VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direttore d'orchestra Omer Meir Wellber, regia di Arnaud Bernard, 1 DVD Naxos 2.110730, 2022.



Crederci o non crederci. Questa è la discriminante fondamentale nel rapporto fra l'opera e l'interprete: senza il prerequisite della fiducia nel testo, anche nell'onesta consapevolezza di eventuali limiti strutturali, la lettura più estrema e quella più prudente si ergono inevitabilmente su piedi d'argilla.

Un esempio eloquente viene da questa produzione dei *Capuleti e Montecchi*, nel fortunato allestimento firmato da Arnaud Bernard per Verona, Venezia e Atene: un allestimento semplice e funzionale, sufficientemente illustrativo, che ha girato il mondo (Oman compreso, pur riprendendo la mala tradizione del Romeo tenore per non urtare troppo una sensibilità ancora nuova all'opera e soprattutto all'idea dell'eroe amoroso *en travesti*) e continua a tornare sulle scene con una certa regolarità. Tuttavia, la resa rassicurante non dissimula il problema di fondo, che non risiede nemmeno in un espediente che

non brilla per originalità. Non è certo questo il punto: non è la novità a tutti i costi, il primato dell'invenzione a garantire la qualità, quanto piuttosto la capacità di elaborare e sfruttare al meglio l'idea con un senso. Nel caso specifico, l'ambientazione in un museo le cui opere prendono vita, in un luogo chiuso o abbandonato che si popola di fantasmi è stata declinata in molte maniere, anche assai felici: Laurent Pelly ha gestito con molta verve il *Giulio Cesare* di Händel fra i reperti archeologici, Davide Livermore ha creato uno dei suoi spettacoli più riusciti affidando *Demetrio e Polibio* agli spiriti di un teatro deserto. Non così Bernard, che raccontandoci *I Capuleti e i Montecchi* in una pinacoteca non sembra voler esprimere altro che una sostanziale sfiducia nella drammaturgia e nella dignità teatrale dell'opera. L'aggettivo 'museale' assume la sua accezione più negativa, statica e polverosa, come a dire che il trattamento di Bellini e Romani della tragedia degli amanti veronesi è irrimediabilmente distante dalla nostra sensibilità e la possiamo osservare, con mero piacere estetico, solo come eco di stereotipi passati. Di conseguenza, anche lo sviluppo dell'idea di Bernard risulta alquanto schematico: la sinfonia è occasione per una pantomima del personale della pinacoteca che potrà poi riapparire qua e là; il finale ricomponne in cornice un *tableau vivant* simmetrico a quello da cui l'azione si era animata al principio. Fra *incipit* ed *explicit*, l'azione di coro e solisti non pare degna di nota, ci si muove e si recita secondo le comuni convenzioni e i talenti individuali, salvo periodici congelamenti.

Viceversa, Omer Meir Wellber dimostra di credere in quest'opera e di averne un'idea ben precisa, che persegue con determinazione. Il maestro israeliano mette in risalto l'orchestra e accentua il dualismo insito nella partitura: contrasto fra il *côté* amoroso e quello bellicoso, voci femminili che si sovrappongono, lirismo cantabile e aggressività ritmica, Romeo e Giulietta e il mondo che li circonda – e con cui il giovane Montecchi deve sporcarsi le mani. Ecco allora che da un lato traspare una certa durezza, si enfatizzano gli accenti, dall'altro si ricerca la dolcezza di un respiro più ampio. Si ascolti, per esempio, come la sortita di Tebaldo, e in particolare la cabaletta, proceda con un certo nervosismo scattante, mentre, al contrario, nel primo duetto fra i due amanti soprattutto la stretta è articolata con uno sfumatissimo gioco dinamico e agogico legato alle diverse istanze di tenerezza, timore, desiderio, impellenza della minaccia esterna. Quand'anche la lettura baldanzosa di Wellber si possa discutere per l'efficacia di questo o quel punto, non le si può negare la coerenza nel mettere sul piatto una propria idea. Né si può negare che l'averne un'idea da discutere sia già di per sé una buona notizia. La stessa scelta del testo integrale non appare mai dettata dall'acquiescenza passiva a un dovere, bensì dalla fondata convinzione della necessità logica di ogni parte del discorso. Una visione personale e convinta perfettamente antitetica rispetto a quanto si vede in uno spettacolo decorativo, moderatamente rassicurante e moderatamente moderno, che sembra voler accontentare un po' tutti ma non prende una posizione che non sia quella della scarsa considerazione della drammaturgia musicale di Bellini e Romani.

Questa polarità si riflette anche nel rapporto con il cast, che sul piano della recitazione lascia spazio a talenti, inclinazioni ed esperienze personali (su tutte, quella di Sonia Ganassi, seppur malamente infagottata nel suo costume), mentre sul piano musicale questi stessi valori sono indirizzati nell'ottica della visione del direttore, che non mette mai a disagio l'artista sul palco, ma pure sovrintende sull'omogeneità dell'interpretazione, specie per quel che riguarda variazioni e cadenze. È il caso di Jessica Pratt, Giulietta, di cui si valorizza la propensione al canto legato e sfumato con delicatezza patetica, accorata partecipazione e neoclassica levigatura, ma non si lascia troppo spazio a incursioni nel registro acuto, pur adamantino. È il caso della citata Ganassi che, passati i due decenni di carriera, non potrà portare in dote la freschezza dei suoi primi Romeo, quanto piuttosto una conoscenza sovrana della parte, un accento sempre esatto, scolpito nello slancio eroico, nell'impeto giovanile, nel trasporto erotico e nella malinconia. E, non ultima, una scelta accorta ed espressiva delle variazioni. Shalva Mukeria con il suo timbro chiaro e un tantino arido, nonostante la correttezza dell'emissione e del canto, non rappresenta un Tebaldo ideale, sacrificando nobile trasporto e mobilità di fraseggio. Tuttavia, questa visione del personaggio trova logica e cittadinanza nel dualismo sollecitato dal podio. Dualismo confermato anche dalle figure tutto sommato marginali di Capellio e Lorenzo, il primo reso in modo piuttosto brusco da Rubén Amoretti, il secondo con maggior sensibilità da Luca Dall'Amico.

Da segnalare che per questa edizione in DVD dell'opera di Bellini, data là dove aveva avuto il suo debutto assoluto, La Fenice di Venezia, sono disponibili sottotitoli in coreano, giapponese, francese, tedesco, inglese e italiano: per quanto bizzarro, non è sempre scontato trovare il libretto nella sua lingua originale.

ROBERTA PEDROTTI

Scheda riassuntiva

Capellio	Rubén Amoretti
Giulietta	Jessica Pratt
Romeo	Sonia Ganassi
Tebaldo	Shalva Mukeria
Lorenzo	Luca Dall'Amico
Orchestra e coro	Gran Teatro La Fenice di Venezia
Maestro del coro	Claudio Marino Moretti
Direttore d'orchestra	Omer Meir Wellber
Regia	Arnaud Bernard
Scene	Alessandro Camera
Costumi	Carla Ricotti
Luci	Fabio Baretin
Regia televisiva	Stéphane Vérité
Supporto e sigla	1 DVD Naxos 2.110730
Anno	2022
Registrazione	2015

Notizie sugli autori

DANIELE CANNAVÒ è dottorando in Scienze per il patrimonio e la produzione culturale nel Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, dove attende a un progetto di ricerca dal titolo *PaciniInRete. Catalogo digitale ragionato delle fonti musicali del decennio napoletano di Giovanni Pacini (1825-1835)*. Coautore di edizioni critiche di musica sacra del Sei-Settecento, collabora stabilmente alla redazione di «Studi verdiani» e del «Bollettino di studi belliniani».

DANIELA MACCHIONE insegna Storia della Musica al Conservatorio di musica 'A. Casella' dell'Aquila. Svolge attività di ricerca e di *editing* nell'opera italiana, nella musica strumentale di primo Ottocento e nella musica da camera e sinfonica di Sergej Rachmaninov. Un suo studio sul collezionismo musicale è stato pubblicato nell'*Oxford Handbook of Opera*, a cura di Helen Greenwald.

ROBERTA PEDROTTI, nata a Brescia nel 1981, si laurea con lode a Bologna in Drammaturgia musicale nel 2004 e, nello stesso anno, si iscrive all'Ordine dei Giornalisti della Lombardia. Nel 2013 fonda la testata *online* «L'ape musicale», di cui è tuttora direttrice responsabile. Nel 2018 pubblica *Le donne di Gioachino Rossini. Nate per vincere e regnar*, volume premiato a Pesaro dal Comitato per le celebrazioni rossiniane, e, l'anno seguente, *Storia dell'opera lirica. Un immenso orizzonte*. Entrambi i volumi sono editi da Odoja. Collabora con importanti istituzioni italiane ed estere per convegni, presentazioni, conferenze, saggi per programmi di sala. Nel 2018 partecipa al documentario Rai *Rossini150*.

FRANCO PIPERNO è professore ordinario di Musicologia e Storia della musica nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma "La Sapienza" ed è Direttore del Centro servizi "Sapienza CREA – Nuovo Teatro Ateneo" del medesimo ateneo. È membro del Collegio docenti del Dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo. È consulente artistico della Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma, è socio ordinario dell'Accademia dell'Arcadia e dell'Istituto di Studi Romani. Dirige la collana «Musicalia» del Dipartimento di Lettere e Culture moderne, condirige la collana «Historiæ Musicæ Cultores Bibliotheca» dell'editore Olschki, è membro del comitato scientifico della rivista «Recercare». Attualmente sta lavorando all'edizione critica di *Beatrice di Tenda* di Bellini per l'editore Ricordi («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini»).

GIORGIO SANGUINETTI è professore di Teoria e analisi della musica all'Università di Roma "Tor Vergata". È stato *visiting professor* alla McGill University di Montreal (Canada), alla University of North Texas di Denton (USA), alla Sibelius Academy di Helsinki e in altre università e conservatori, e ha tenuto seminari e conferenze in Europa e negli Stati Uniti. È stato responsabile del settore insegnamenti musicologici della SidM e membro del comitato scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani. Ha scritto sulla storia della teoria della composizione, sull'analisi schenkeriana, sui rapporti tra analisi e interpretazione, sulla teoria della forma e sull'opera italiana dell'Ottocento. Nel 2013 la Society for Music Theory gli ha conferito il Wallace Berry Award per il suo libro *The Art of Partimento. History, Theory and Practice* (New York, Oxford University Press, 2012).

LUCA ZOPPELLI è professore emerito dell'Università di Friburgo (Svizzera). I suoi studi si sono concentrati sull'estetica musicale dell'età barocca e dell'Illuminismo; sulla teoria e la fenomenologia del teatro musicale; sulle diverse tradizioni europee dell'opera dall'epoca napoleonica alla Prima Guerra mondiale – con particolare riferimento a Rossini, Bellini, Donizetti, Berlioz, Verdi, Wagner. Attivo anche nel campo della filologia musicale (Donizetti, Bellini), condiregge l'«Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini» (Milano, Ricordi). Ha recentemente pubblicato la monografia *Gaetano Donizetti* (Milano, Il Saggiatore, 2023) e uno studio sul teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento (con Carlida Steffan, *I palchi e le sedie*, Roma, Carocci, 2023).

Sommario

Editoriale

- | Fabrizio Della Seta 3
- Due finali per *Beatrice*
| Franco Piperno 5
- La tigre e la principessa.
Norma/Grisi nei disegni di Victoria di Kent
| Luca Zoppelli 19
- Le due versioni di un *Tantum ergo* giovanile di Vincenzo Bellini
| Daniele Cannavò 32

Aggiornamento della bibliografia belliniana

- | Daniela Macchione 64

Recensioni

LIBRI

- Maria Rosa De Luca, *Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini*, Firenze, Olschki, 2020
| Giorgio Sanguinetti 79

CD

- Rossini & Donizetti: French Bel Canto Arias*, 2020
| Roberta Pedrotti 86
- Vincenzo Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*, Venezia, Gran Teatro La Fenice, 2022
| Roberta Pedrotti 89

Notizie sugli autori 92

Immagine di copertina: Carlotta Vichi (Eloisa) e Salome Jicia (Bianca) in *Bianca e Fernando*, regia, scene e costumi di Hugo de Ana, Genova, Teatro Carlo Felice, 2021. Foto di Marcello Orselli, Teatro Carlo Felice.

La redazione del numero è stata chiusa il 31 dicembre 2022.