



COMITATO SCIENTIFICO

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

DIRETTORE RESPONSABILE

Fabrizio Della Seta

COMITATO DIRETTIVO

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

BOLLETTINO DI STUDI BELLINIANI

Rivista digitale del Centro Studi Belliniani e della Fondazione Bellini

DIRETTORE RESPONSABILE

Fabrizio Della Seta

COMITATO DIRETTIVO

Fabrizio Della Seta (Pavia-Cremona)

Maria Rosa De Luca (Catania)

Graziella Seminara (Catania)

COMITATO SCIENTIFICO

Lorenzo Bianconi (Bologna)

Stefano Castelvechi (Cambridge)

Damien Colas (Parigi)

Gabriele Dotto (East Lansing)

Fernando Gioviale (Catania)

Simon Maguire (Londra)

Hilary Poriss (Boston)

Alessandro Roccatagliati (Ferrara)

Susan Rutherford (Manchester)

Mary Ann Smart (Berkeley)

Claudio Toscani (Milano)

Luca Zoppelli (Friburgo)

REDAZIONE

Giuseppe Montemagno (Catania, redattore capo)

Daniele Cannavò (Catania, esempi musicali)

Valeria Mannoia (Pavia-Cremona)

Giuseppe Sanfratello (Catania)

EDITING E IMPAGINAZIONE GRAFICA

Salvo Arcidiacono (Duetredue Edizioni)

Editoriale

Il n. 9 del «Bollettino di studi belliniani» offre una scelta di contributi particolarmente ricca e varia, nei contenuti e nelle metodologie, a riprova dell'interesse che la figura di Bellini e il suo mondo riscuotono nel mondo degli studi. Ci piace sottolineare la presenza di studiosi giovani o addirittura esordienti, alcuni dei quali non avevano mai affrontato il nostro musicista.

Lo studio delle fonti sembra riservare sorprese inesauribili. Nel saggio di apertura Carlida Steffan, curatrice del volume dell'«Edizione critica» dedicato alla musica vocale da camera, che era già intervenuta su queste pagine con precisazioni e aggiunte (cfr. IV, 2018, pp. 61-76), torna ora su una curiosa composizione del periodo napoletano, già pubblicata come «Quartetto da camera per voci femminili», alla luce di nuovi manoscritti recentemente venuti alla luce. Quello che sembrava un semplice pezzo da salotto getta invece nuova luce sull'apprendistato di Bellini e pone interessanti questioni di didattica del contrappunto, con implicazioni a livello europeo.

Questioni del genere sono all'ordine del giorno nell'approccio teorico-analitico al melodramma italiano, una tendenza consolidata nella musicologia in lingua inglese e ormai anche italiana (ne abbiamo già offerto qualche saggio nei numeri precedenti, e presto daremo conto di un importante studio su ampia scala di William Rothstein, apparso da poco). In questa linea si pone il contributo di Marco Pollaci, che applica alla musica di Bellini i criteri sviluppati dallo studio dei partimenti e dalla teoria degli schemi. Questi approcci hanno il pregio di superare la dicotomia tra analisi musicale e considerazione storica, un tempo diffusa ma ormai insostenibile come dimostrano appunto i contributi di cui parliamo.

Di taglio nettamente storico-culturale è invece il saggio di Eleonora Di Cintio, che riprende la questione della 'romanità' in *Norma* inserendola in una prospettiva di ampio respiro, riguardante non solo la storia dell'opera, ma più in generale la storia del gusto figurativo, della riscoperta dell'antico e dell'interesse per l'archeologia, che tra Settecento e primo Ottocento collega centri culturali di primaria importanza quali Napoli, Milano, Parigi e la stessa Roma. Questo contesto getta nuova luce sul capolavoro belliniano, ma anche sui significativi precedenti di Spontini, Pacini e Donizetti.

Il saggio conclusivo di Andrea Agresti appartiene invece agli studi sulla ricezione, in questo caso della ricezione compositiva, dato che ne sono oggetto gli omaggi a Bellini di un compositore catanese ma di formazione e interessi (anche) centro-europei. Le due composizioni di Alfredo Sangiorgi qui presentate – anche col ricorso a interessanti documenti inediti – appartengono a due momenti ben distinti: la prima, nata in piena epoca fascista, è collegata alle celebrazioni belliniane del 1935, la seconda risale agli anni Cinquanta e testimonia l'interesse di ambienti assai ristretti per la figura di Schönberg e il suo metodo dodecafonico, che Sangiorgi aveva avuto modo di conoscere a Vienna all'inizio degli anni Venti. La tensione, così ben illustrata, tra le istanze regressive della scuola pizzettiana e il provocatorio esempio schönbergiano è rivelatrice di un problema spinoso della storia musicale italiana nel Novecento. Ed è curioso che a far da catalizzatore fosse l'interesse per un musicista che all'epoca non era al centro del dibattito culturale, in Italia come fuori.

Di notevole spessore è anche la sezione dedicata alle recensioni. I due libri esaminati non sono dedicati a Bellini ma affrontano temi di vasta portata della storiografia operistica, del passato e del presente.

In conclusione di questo editoriale sia consentita un'annotazione personale di chi lo firma, la prima e l'unica. Chi scrive ha seguito le vicende di quello che sarebbe divenuto il Centro studi Bellini (poi collegato alla già esistente Fondazione Bellini) fin dall'anno centenario 2001, ben prima della sua nascita ufficiale nel 2009. Da quel momento è stato responsabile delle sue attività scientifiche, la principale delle quali è la pubblicazione del «Bollettino»; responsabilità peraltro condivise con le colleghe che rappresentano le istituzioni catanesi che promuovono la Fondazione-Centro studi, l'Università e la Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale. È fisiologico che, nella vita di un istituto culturale, si senta il bisogno di un avvicendamento di responsabilità, ed esigenze personali mi inducono, a partire dal 2024, ad abbandonare questi incarichi per dedicarmi ad altri impegni, ferma restando la mia disponibilità a seguire le attività della Fondazione-Centro studi e a collaborarvi se opportuno. Nel congedare questo numero, l'ultimo da me firmato, mi è gradito ringraziare sentitamente tutte le persone che in questi anni hanno contribuito a rendere il «Bollettino» uno strumento prezioso per la promozione degli studi belliniani: le condirettrici Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara, Giuseppe Montemagno e i componenti della Redazione di cui è responsabile, gli studiosi che compongono il Comitato scientifico della rivista. Sono certo che chi mi subentrerà, la cui scelta spetta agli organi direttivi della Fondazione-Centro studi, saprà consolidare e superare i risultati sin qui raggiunti.

FABRIZIO DELLA SETA

Bellini e il canone: osservazioni a margine di una nuova fonte autografa*

Carlida Steffan

1. Il canone: genere musicale e pratica di musica

Da qualche anno una nuova fonte si è aggiunta agli autografi della musica vocale da camera a più voci di Bellini, un *corpus* già pubblicato nel volume XIV dell'edizione critica.¹ No, non un nuovo titolo da aggiungere al catalogo ristrettissimo (finora composto di soli tre brani), ma una fonte autografa che ha imposto di ripensare alla forma compositiva del breve quartetto a voci pari, *T'intendo sì, mio cor*, su testo metastasiano, scritto durante gli anni dell'alta formazione musicale al Real Collegio di musica di Napoli (1819-1825).² La nuova fonte autografa, smembrata e per ora ancora mutila, è assai curiosa e inusuale rispetto a quanto conosciamo del repertorio vocale da camera: il quartetto è riproposto diverse volte, attraverso un gioco di scambio tra le quattro voci, secondo un ordine che, come vedremo, va ricondotto alle pratiche di musica del cosiddetto 'canone di società'. Solo recentemente si è iniziato a prestare attenzione, nell'ambito degli studi sulla scuola napoletana, a questa tradizione performativa che tuttavia non lascia tracce documentarie eloquenti:³ la nuova fonte autografa di Bellini fornisce un tassello importante in tal senso, anche se resta un *unicum* e come tale lascia aperte diverse domande. Nella trattatistica italiana coeva non sembra inoltre correre l'espressione «canone di società», forse perché, più che un *modus* compositivo, riflette una pratica performativa. Sarà necessario continuare a indagare a questo riguardo in altre tipologie di fonti, attingendo ad esempio ai dizionari non specialistici.⁴

Per ora cerchiamo di chiarire il rapporto fra Bellini e il genere del 'canone', un lemma che assorbe plurime declinazioni sia come tecnica compositiva, sia come pratica di musica vocale di intrattenimento, impiegando testi poetici di registro alto (Metastasio) come pure versi di tutt'altro livello, spesso improvvisati. I canoni, approntati su testi ludici, si dimostrano poi funzionali al fine di stimolare apprendimento teorico ed esercizio didattico.⁵ E in

* Ringrazio Daniele Cannavò, Fabrizio Capitanio, Maria Rosa De Luca, Fabrizio Della Seta e Luca Zoppelli: la stesura di questo testo ha variamente beneficiato dei loro commenti.

¹ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, ediz. critica a cura di Carlida Steffan, Milano, Ricordi, 2012 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», XIV), pp. 111-115.

² Il percorso di studi di Bellini è ricostruito da MARIA ROSA DE LUCA, *Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini*, Firenze, Olschki, 2020, pp. 45-55.

³ Si veda TERESA M. GIALDRONI, GIORGIO SANGUINETTI, *Il genere del canone al tempo di Durante*, in *Stile moderno/Stile antico. Francesco Durante fra Napoli e Roma*, Atti del convegno internazionale di studi (30 settembre-1° ottobre 2019), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2021, pp. 1-17.

⁴ Si veda, ad esempio, il lemma «canone» nel *Dizionario delle origini, invenzioni e scoperte nelle arti* [...], Milano, Bonfanti, 1828.

⁵ Si scorrono, per fare esempi eloquenti, oltre al celebrato trattato di Padre Martini (*Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, Bologna, 1774), il lavoro di Francesco Luigi Antonio Sabbatini (*Elementi*

ambito partenopeo? Gialdroni e Sanguinetti hanno recentemente raccolto alcune fonti per contestualizzare il «genere del canone a Napoli» nel corso del Settecento.⁶ Esse si rivelano utili per continuare interrogarci sul curriculum formativo di Bellini durante la permanenza al Conservatorio, scandito dalle lezioni di «armonia e partimenti» (Giovanni Furno), di contrappunto con Giacomo Tritto e a seguire con Nicola Zingarelli.⁷ Considerato che – come avverte Sanguinetti – «buona parte del sapere compositivo veniva trasmesso principalmente in forma orale» (p. 3), i maestri del Conservatorio avranno impiegato i loro materiali (Tritto nel 1816 aveva pubblicato il suo trattato, *La scuola di contrappunto*) e, sulla base di una prassi didattica di impianto conservativo, anche le raccolte dei vari Francesco Durante e Fedele Fenaroli.⁸ Tritto, verso la fine del suo trattato, dopo aver affrontato i principi costruttivi delle fughe, avverte che a differenza degli «Antichi Maestri» aveva cercato la «brevità», che giudica «tanto necessaria nelle composizioni Musicali, per non essere tedioso a chi ascolta» (p. 44) e lascia all'allievo di approfondire la tecnica compositiva attraverso i trattati di Fux, Zarlino, ed ancora, «trà moderni», di Padre Martini e Nicola Sala.

Le Regole del Contrappunto di quest'ultimo (l'autografo è datato 1787, la versione a stampa esce per i tipi della Stamperia Reale di Napoli nel 1794) contengono, proprio nella parte conclusiva, una sezione dedicata allo «studio de canoni d'ogni genere» (p. 160 del secondo volume a stampa), che si conclude con esemplificazioni complesse e condotte sulle parole «Kyrie eleison», «Amen»: modelli, dunque, pensati per futuri maestri di cappella.⁹

A seguire i materiali lasciati da Francesco Durante: anche nella prima parte dello studio del partimento, i «figlioli dei conservatori» napoletani si misuravano con la scrittura canonica, a partire dalle sue forme più semplici.¹⁰ Bellini ha seguito un *cursus studiorum* abbreviato, ma ragionevolmente avrà lavorato con qualcuno dei suoi maestri alla composizione di canoni. L'autobiografia di Angelo Catelani e i suoi materiali superstiti, relativi agli anni di studio a Napoli una decina d'anni più tardi del passaggio di Bellini, mettono in evidenza come si chiedesse agli allievi di esercitarsi nella scrittura di «ariette, con o senza recitativo, tolte dai drammi del Metastasio», «Romanze, Cantate», come pure in «Fughe, Canoni, Imitazioni».¹¹

teorici della musica colla pratica de' medesimi in duetti, e terzetti a canone, Roma, 1789) oppure gli *Scherzi armonici vocali contenenti venticinque canoni a tre voci con un terzetto che serve d'introduzione* (Vienna, [1795]) di Antonio Salieri.

⁶ GIALDRONI, SANGUINETTI, *Il genere del canone* cit., *passim*.

⁷ DE LUCA, *Gli spazi del talento* cit., p. 46.

⁸ *Ivi*, p. 48.

⁹ Si veda PETER VAN TOUR, *Improvised and Written Canons in Eighteenth-Century Neapolitan Conservatories*, «Journal of the Alamire Foundation», x, 2018, pp. 136-143.

¹⁰ Per un riepilogo degli studi sulla pratica del partimento si rimanda a MARCO POLLACI, *Nicola Zingarelli and Neapolitan didactic traditions in the nineteenth century Italy: an investigation through partimento sources*, in *Nicola Zingarelli. Il maestro, il compositore e il suo tempo*, a cura di Paolo Sullo e Giovanna Carugno, Napoli, Editoriale Scientifica, 2021, pp. 281-302: 281-282, nota 1.

¹¹ LUIGI F. VALDRIGHI, *Cataloghi della musica di composizione e proprietà del M.^o Angelo Catelani, precedute dalle sue Memorie autobiografiche*, Modena, Società Tipografica, 1893, pp. 15-16, citato in PETER VAN TOUR, *Nicola Zingarelli as teacher of dramatic composition*, in *Nicola Zingarelli. Il maestro, il compositore e il suo tempo* cit., pp. 335-358: 341-342.

Certo resta indiziaria la ricostruzione dei materiali didattici su cui hanno lavorato gli allievi del Conservatorio; varrà forse prendere in considerazione il fatto che i docenti potessero avere a disposizione altri canali per ampliare la loro offerta formativa, magari attingendo ad altri metodi. Ad esempio, tra i sottoscrittori dei *Principes de Composition des écoles d'Italie* di Alexandre-Étienne Choron,¹² pubblicati a Parigi nel 1808, si leggono i nomi di «Compositeurs, Professeurs, Editeurs, et Marchands de Musique», e tra questi Fenaroli e Zingarelli (allora ancora maestro di cappella a Roma).¹³ Choron – a cui presteremo più tardi attenzione – dedica tutto il «livre cinquième» a regole ed esempi di canoni.¹⁴

Prima di prendere in considerazione la nuova fonte di *T'intendo sì, mio cor*, e allargare lo sguardo verso la composizione del canone vocale da ricondurre alle pratiche di musica domestica, facciamo un balzo in avanti e seguiamo Bellini a Parigi, negli ultimi due anni della sua vita.

2. Per l'«amico e insigne compositore»

Nell'edizione critica della musica vocale da camera, oltre al detto quartetto vocale a cappella *T'intendo sì, mio cor*, trovano spazio un canone per sole quattro voci dispari, *Chi per quest'ombra dell'umana vita*, e un canone per due voci (soprano e tenore) con accompagnamento di pianoforte, *Dalla guancia scolorita*.¹⁵ Questi due canoni si distinguono nettamente dalle altre pagine di musica vocale, cavatine e ariette per voce e pianoforte, dove la caratteristica 'tinta' melodica della scrittura belliniana è funzionale al genere e alle pratiche di musica da salotto. Essi sono concepiti come fogli d'album da collezione, destinati non ad amici dilettanti di musica (per i quali Bellini scrive in alcune occasioni pagine raffinatissime, come ad esempio *La ricordanza*, su sonetto di Carlo Pepoli, composta per l'album del conte russo Demidoff nel 1834), ma a colleghi, professionisti che si attendono una pagina di livello tecnico-compositivo elevato. Bellini scrive i due canoni negli ultimi mesi della sua vita, in una Parigi che lo avrebbe potuto contagiare con il nuovo «spirito di riappropriazione storicistica del passato»¹⁶ inaugurato proprio a partire dagli anni Trenta. Suggerimento critico da sviluppare specie per il canone *Chi per quest'ombra*, dove Bellini impiega versi del tutto estranei alle scelte consuete

¹² Sulla pubblicazione di Choron si veda *Teorie armoniche di scuola napoletana ai primi dell'Ottocento: cenni sulla fortuna di Francesco Durante fra Napoli e Parigi*, in ROSA CAFIERO, *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali*, Lucca, LIM, 2020 («Teorie musicali, 6»), pp. 83-99.

¹³ ALEXANDRE-ÉTIENNE CHORON, *Principes de composition des écoles d'Italie*, Paris, Auguste Le Duc & Comp, n. l. 163 [1808], 2 tomi. L'elenco si trova dopo la prefazione al primo libro, pp. VII-XIII. (disponibile su [https://imslp.org/wiki/Principes_de_composition_des_%C3%A9coles_d'Italie_\(Choron%2C_Alexandre-%C3%89tienne\)](https://imslp.org/wiki/Principes_de_composition_des_%C3%A9coles_d'Italie_(Choron%2C_Alexandre-%C3%89tienne))). Alla lista dei sottoscrittori fa riferimento GIORGIO SANGUINETTI, *The Art of Partimento: history, theory and practice*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 348 (che tuttavia tralascia il nome di Zingarelli).

¹⁴ ALEXANDRE-ÉTIENNE CHORON, *Principes de composition des écoles d'Italie* cit., t. II.

¹⁵ Sui due canoni parigini si veda anche FRANCESCO CESARI, *Nuove acquisizioni al catalogo vocale da camera di Vincenzo Bellini*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, Torino, EdT, 2002, pp. 209- 277: 247-251.

¹⁶ FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento* («Storia della Musica», 9), Torino, EdT, 1993, p. 21.

operate per le intonazioni vocali da camera (e che allo stato attuale delle ricerche non paiono aver intercettato l'interesse di altri compositori). Le quattro voci sole (soprano, contralto, tenore, basso) intonano due versi e un emistichio selezionati dalle quartine di un sonetto di Giovanni Guidiccioni, ecclesiastico, politico e letterato, spentosi a Lucca nel 1541. Il frammento testuale coglie la sentenza morale che nutre il sonetto, inserito in una silloge data alla luce postuma. Non sappiamo in quale modo, e in quale ambito, Bellini abbia incontrato le rime cinquecentesche, né se fu lui – che tuttavia indicò sull'autografo la paternità del testo («parole di Guidiccioni») – a selezionare i pochissimi versi impiegati. Dopo l'eclisse secentesca e il recupero nel corso del Settecento (con almeno sette edizioni e la circolazione in florilegi di letteratura antica), si deve arrivare alla metà degli anni Quaranta dell'Ottocento per trovare ristampata la raccolta del Vescovo di Fossombrone.¹⁷

L'intonazione belliniana, la cui dedica è datata 15 agosto 1835,¹⁸ è assai esile, conta solo 15 battute ed è costruita nella forma del «canone libero», come si legge sull'autografo, che porta la dedica all'«amico e insigne compositore Pierre Zimmermann». La pagina ci è nota attraverso la «Gazette musicale de Paris» che, poco dopo la morte di Bellini, pubblicò (domenica 4 ottobre 1835) il fac-simile dell'autografo accompagnato dalla seguente spiegazione:

La mort de Bellini a produit une pénible sensation dans le monde musical. Tout Paris a accompagné à son dernier asile l'auteur de *Puritani* et de *Norma*. On peut dire qu'il a été enseveli dans son triomphe. La Gazette musicale veut aussi apporter son dernier hommage sur la tombe de ce jeune homme de tant de génie. Nous donnons aujourd'hui le fac simile de l'écriture de Bellini; c'est le dernier canon qu'il ait écrit (18 août). Précieux souvenir qu'a laissé cette main mourante sur l'album de son ami Zimmermann.

L'autografo, come si vede a fig. 1, è datato «15 agosto»; successivamente venne pubblicato in fac-simile anche nella biografia belliniana di Arthur Pougin (1868), sempre con la data posticipata («qu'on peut le voir, il porte la date du 18 Août 1835»).

¹⁷ BELLINI, *Musica vocale da camera*, p. XXXII.

¹⁸ Per misurare la particolare scelta poetica operata da Bellini rispetto al canone, vale ricordare che il giorno seguente (16 agosto) autografa un altro foglio d'album, *Le souvenir, présent céleste* per voce e pianoforte, dove mette in musica una quartina di versi di Louis-Philippe conte di Ségur (1753-1830). Essi sono ritagliati dalla seconda strofa della *romance Les souvenirs*, pubblicata in *Œuvres complètes de M. le Comte de Ségur* (Paris, 1825), già interamente musicata nei decenni precedenti, tra l'altro, per voce e chitarra («Troubadour ambulante. Journal de Guitare», 1819). I quattro versi impiegati da Bellini vantavano già una loro 'autonomia', impiegati come *exergo* sul frontespizio del terzo tomo dei *Mémoires ou souvenirs et anecdotes* dello stesso Conte de Ségur (Bruxelles, 1825), come pure in altri scritti successivi.

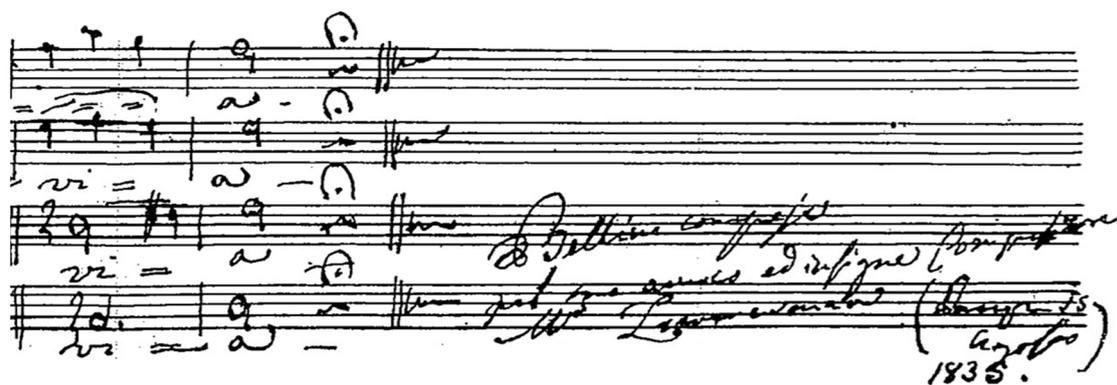


Fig. 1. ARTHUR POUGIN, *Bellini, sa vie, ses œuvres*, Paris, Hachette, 1868, [fuori testo].

All'interno del repertorio da camera, la disseminazione degli autografi è consuetudine. Si contano diverse iniziative editoriali autonome da parte degli editori, che pubblicano sulle pagine dei loro periodici fac-simili di *Albumblätter*; la «Gazette» dichiarava sin dal frontespizio di voler offrire, come «suppléments», delle *romances* e una «galerie des artistes», come pure dei «fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres». La prematura morte di Bellini ha suggerito a Fétis di proporre ai suoi lettori una fonte autografa, appartenente a una collezione privata. Pratica preziosa per gli studiosi odierni, che possono così disporre della riproduzione di materiali la cui collocazione attuale è ignota. (Tuttavia, come ha suggerito Deirdre Loughridge, non sempre le «informazioni sulle intenzioni musicali del compositore» sono autografe e possono essere nascoste o sovvertite dal passaggio alla stampa.¹⁹ Bellini, ragionevolmente, scrisse il canone su carta bianca, dove tracciò le due accollature con quattro pentagrammi. Tra l'una e l'altra c'è un pentagramma lasciato bianco: a ben guardare ha un'interlinea molto ravvicinata, non predisposta per la notazione musicale. Sarà proprio di mano belliniana? Qui, come per altri compositori, converrà indagare più attentamente sul passaggio dall'autografo di collezione alla riproduzione in fac-simile).

Quanto al destinatario del *cadeau*, l'«insigne Compositeur» Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann, pianista e didatta rinomato nel mondo parigino, di una quindicina d'anni più anziano di Bellini, proveniva da una famiglia di costruttori di pianoforte della capitale; aveva studiato al Conservatoire, con Cherubini per la composizione, prima di diventare egli stesso titolare della cattedra di pianoforte e provvedere tra gli altri alla formazione di Thomas, Gounod (al quale diede in moglie la figlia) e Bizet. Al suo attivo *romances*, un paio di titoli operistici e l'*Encyclopédie du pianiste compositeur*, adottata dal 1840.

L'epistolario di Bellini non ci suggerisce un'amicizia diretta tra i due; né altre fonti testimoniano la sua presenza alle riunioni musicali che avevano luogo nell'abitazione del celebre didatta a Square d'Orléans:²⁰ in questo quartiere, conosciuto come la *Nouvelle-Athènes*, si era

¹⁹ DEIRDRE LOUGHRIDGE, *Making, Collecting and Reading Music Facsimiles before Photograph*, «Journal of the Royal Musical Association», CXLII/1, 2016, pp. 27-59: 45.

²⁰ Leggiamo dalle pagine che il «Journal des femmes» del 1° dicembre 1834 dedica alla cronaca culturale parigina (Zimmermann riceveva *chez lui* due volte per mese): «Des femmes charmantes et en grand nombre ont été remarquées à la dernière soirée de M. Zimmermann. [...] Cette soirée, rendez-vous de tout ce que la littérature et les arts comptent à Paris de hautes notabilités, était tout entière consacrée à la mémoire de

installato un numero considerevole di artisti, musicisti, uomini di lettere ed esponenti dell'alta società parigina.²¹ Ma lo scambio di canoni tra musicisti professionisti, da conservare tra le proprie carte in segno di amicizia, può dirsi consuetudine nel mondo musicale della prima metà dell'Ottocento. Scrivere un canone è un atto distintivo che identifica un compositore professionista quando è coinvolto nello scambio di autografi *inter pares*.²² A differenza dei prerequisiti necessari per scrivere un'arietta o una romanza/*romance*, condivisi da un numero ben più ampio di soggetti, compresi cantanti professionisti e musicisti dilettanti di vario livello, il 'canone' rimanda solitamente a competenze di ambito contrappuntistico, proprie del compositore formatosi all'interno di istituzioni ed apprendistati esclusivi. Un *Canon double* a quattro voci dispari, *Que tes lois, amour, sont cruelles*, di Zimmermann, aveva trovato spazio nelle pagine della «Revue musicale» nell'agosto 1833.²³

Bellini rispolvera nella sua memoria gli esercizi fatti in Conservatorio? È ragionevole: *Chi per quest'ombra dell'umana vita* sorprende all'ascolto per l'accostamento di passaggi estranei alle funzionalità armoniche solitamente impiegate dal Catanese in ambito cameristico. La pagina si svolge su quattro battute di profilo cromatico, esposte dal soprano e riprese canonicamente dalle altre tre voci per quinte discendenti. Una battuta di pausa, poi il soprano riparte con la seconda proposta di materiale, seguito dalle altre voci, prima di intonare l'ultimo emistichio («cade per via»), che va a conclusione, obbligando le altre voci ad accorciare l'imitazione (che giustifica l'indicazione autografa: «Canone libero»). Per un compositore come il Cigno di Catania, che dell'invenzione melodica e della cantabilità aveva fatto il marchio di fabbrica, si tratta di far riemergere – sia pur in porzione omeopatica – modalità di scrittura sperimentate durante l'apprendistato napoletano. Stabilendo così un dialogo a distanza, via canone, con i didatti del mondo musicale parigino.

3. Per l'album del Maestro Cherubini

Anche il «canone» – così lo designa Bellini nella copia autografa che invia all'amico Francesco Florimo²⁴ – *Dalla guancia scolorita*, composto prima del 15 agosto 1835, avrà fatto riaf-

Boieldieu. On n'y a exécuté que de la musique de ce grand maître. Le piano était tenu par Rossini. Les principaux chanteurs étaient MM: Martin, Rubini, Ponchard, Mmes Ponchard et Riffault [...]. M. Tissot a fait une lecture littéraire. Parmi les personnes qui assistaient à cette brillante réunion, on a remarqué Mmes de Mirbel et Pleyel, MM. Meyerber, Chérubini, Adam, Labarre, Panseron, Plantade, Liszt, Habeneck, Chopin [*sic*], Lermercier, Gros, Champmartin, Robert-Fleury, Dantan, Ciceri, Gallé, etc...» (p. 199).

²¹ COSTANCE HIMMELFARB, *Un salon de la "Nouvelle-Athènes" en 1839-1840. L'album musical inconnu de Juliette Zimmerman*, «Revue de Musicologie», vol. 87, 1, 2001, pp. 33-65.

²² Considerazioni a tal proposito in DEIRDRE LOUGHRIDGE, *Making, Collecting and Reading Music Facsimiles before Photograph* cit., che rimanda a LUCIANE BEDUSCHI, *Survivance de canon énigmatique au début du XIXe siècle. Le cas de Sigismund Neukomm*, in *Canons and Canonic Technique, 14th-16th Centuries: Theory, Practice and Reception History*, Proceedings of the International Conference (Leuven, 4-6 October 2005), ed. by Katelije Schlitz, Bonnie J. Blackburn, Leuven-Dudley (MA), Peeters, 2007 («Leuven Study in Musicology, 1»), pp. 445-456.

²³ «Revue Musicale», n. 29, VII, 17 août 1833.

²⁴ L'autografo, inviato via lettera da Bellini il 15 agosto 1835, è contenuto nella miscellanea raccolta da Flo-

fiore nel Catanese ricordi dell'apprendistato napoletano, indispensabili per competere con specialisti del genere canonico. Il brano consta di 36 battute in contrappunto, ordinate in forma ABA, affidate a soprano e tenore con accompagnamento di pianoforte che, oltre a sostenere le voci, fornisce un apprezzabile movimento armonico: prima della ripresa sfodera una sequenza di settime di dominante, funzionali alla reiterazione dei versi «ha fine amor» (bb. 22-26). Le due voci intonano una quartina di versi ritagliata dal canto di Egilda contenuto nel poema *Clotaldo* del veneziano Luigi Carrer: anche in questo caso una scelta poetica assai particolare e per la quale non siamo in grado di precisare le modalità di circolazione.²⁵ Bellini è perfettamente consapevole della responsabilità connessa a questo semplice foglio d'album: esso andrà ad aumentare la collezione di autografi (canoni inclusi) di Luigi Cherubini, non sappiamo se su invito dello stesso compositore; sa certamente che saranno in molti a esaminare e giudicare la pagina di musica. In attesa degli esiti parigini, fa partecipi della sua creazione gli amici Florimo, inviando a ciascuno copia del canone.²⁶ Sull'invio al secondo – dedicatario della stampa dei solfeggi di Nicolò Zingarelli, con cui aveva perfezionato la sua formazione contrappuntistica a Milano – si è già scritto,²⁷ ma selezioniamo ugualmente qualche passo dalla lettera, spedita in risposta a Bellini il 9 settembre e chissà se arrivata in tempo ai suoi occhi. Da parte sua Pollini giudica *Dalla guancia scolorita* un «pezzo di musica [...] ideale e libero, [...] adorno di molti pregi, severa imitazione, canto, e vago ideale», in perfetta linea con i precetti dei maestri di scuola napoletana (leggi: Zingarelli?).

Considerato come Canone nel suo giusto senso – continua – sembranmi non esattamente osservati, *come benissimo lo saprete* [corsivo mio], alcuni precetti stabiliti e prescritti dai antichi nostri Maestri come essenziali e caratteristici della natura del vero Canone.²⁸

Pollini dunque suggerisce prudentemente di togliere l'etichetta «Canone» al duetto «per non incorrere a qualche critica, anzi per essere certo di raccogliere giuste e dovute lodi», visto che «l'immenso Cherubini nelle sue originali ed inimitabili composizioni fù sempre un seve-

rimento, *Album 1° Florimo*, a c. 14r (disponibile su Internet Culturale). Nella lettera Bellini scrive: «Da Don Ciccillo Crisafulli pure riceverai col ventaglio ed il gilet un canone, che ho fatto per l'album di Cherubini, dimmi come ti piace», in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, ediz. critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, p. 574.

²⁵ Il testo dell'intera canzone sarà intonato da Adolfo Bassi e stampato da Lucca, n.l. 1103, nel 1836.

²⁶ L'unica fonte oggi a disposizione è la copia contenuta nell'album di Francesco Florimo, disponibile su Internet Culturale all'indirizzo <https://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?id=oi-ai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CM-SM%5C%5C0160459&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>.

²⁷ GRAZIELLA SEMINARA, *Amicizia e reti aristocratiche*, in *Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini*, a cura di Maria Rosa De Luca, Graziella Seminara, Carlida Steffan, Lucca, LIM, 2018, pp. 59-78:72; CARLIDA STEFFAN, *Francesco Pollini: musica vocale da camera e reti filarmiche*, in *Francesco Pollini e il mondo musicale milanese di primo Ottocento*, a cura di Claudio Bacciagaluppi, Gabriele Manca, Leonardo Miucci, Claudio Toscani, Pisa, ETS, 2024, pp. 115-128: 121.

²⁸ Riportata in BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 593-594.

ro osservatore di tali teorie e leggi». ²⁹ Aveva infatti fatto scuola in fatto di canoni e li aveva eletti, pare, a cifra distintiva del proprio album di autografi, visto che aveva notato egli stesso un canone chiuso «a 2 voci», con accompagnamento di piano, sulle parole: «In queste carte stanno raccolte / opre dell'arte, pegni del cor». ³⁰

Lo si misura ancora dalla presenza sulla «Gazette musicale de Paris» del 9 marzo 1834 di ben tre canoni chiusi di Cherubini, preceduti da una presentazione firmata da Fromental Halévy, collaboratore abituale del periodico domenicale, che li descrive «pieni di grazia, d'una melodia seducente, dove non si avverte la fatica della composizione». ³¹

Il 14 settembre dello stesso anno è Henry Berton, docente al Conservatoire, a contribuire sulle pagine dello stessa «Gazette», stavolta con un canone enigmatico, «composé pour l'Album de mon illustre ami Cherubini». ³²

Contribuire, e contribuire con un canone fatto bene, all'album di Cherubini, era forse per Bellini un modo per essere accolto nell'ambito del mondo musicale parigino, non tanto come operista, ma come *compositeur de musique* a tutto tondo. Ma avrà fatto riemergere esperienze didattiche compiute più di dieci anni prima a Napoli.

4. *T'intendo sì, mio cor*

Ed è qui, a Napoli, agli anni dell'apprendistato, che ci riporta la nuova fonte autografa di *T'intendo sì, mio cor*, che nel 2012 abbiamo pubblicato come quartetto da camera per voci femminili, composto da 19 battute, ³³ che non si fanno ricondurre a un esercizio canonico, né restituiscono all'ascolto il marchio che sarà poi distintivo dell'atelier belliniano: il nostro ascolto si sintonizza sui moduli sintattici impiegati dai compositori viennesi della generazione mozartiana. ³⁴ Finora avevamo a disposizione un'unica fonte autografa, conservata alla Pierpont Morgan Library di New York (A^{NY}); ³⁵ quattro voci, annotate in chiave di soprano, su carta in piedi a 12 pentagrammi (cm 28 x 22,5), stesura di getto, con diverse correzioni,

²⁹ *Ivi*, p. 593.

³⁰ Così si legge a c. 34r. della raccolta *Canoni / di L. Cherubini*, attribuita nel frontepizio alla mano «de la fille de Cherubini (Madame Turcas)», conservata in F-Pn, Ms 1696.

³¹ «Gazette musicale de Paris», I, 1834, n. 10, p. 75.

³² *Ivi*, pp. 297-298.

³³ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale* cit., pp. 114-115.

³⁴ Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Bellini e i classici viennesi: una rivalutazione, con un'appendice chopiniana*, «Bollettino di studi belliniani», VI, 2020, pp. 74-96.

³⁵ Segnalato da Friedrich Lippmann (*Belliniana: nuovi documenti*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 281-317), l'autografo è oggi disponibile in <https://www.themorgan.org/music/manuscript/114209>. Lippmann ha ripreso l'argomento nella sua *Belliniana II*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, vol. II, pp. 431-456: 431-435, ponendo a confronto stilistico la pagina cameristica con il *Tantum ergo* in Mi bemolle maggiore e il sestetto di *Adelson e Salvini*. La nuova fonte non interferisce con queste osservazioni.

che allargava i margini di incertezza sulla sua eventuale fruizione. In particolare, perché a conclusione (b. 19), la voce superiore intona l'incipit testuale, *T'intendo sì*, mentre le altre tre voci sono in pausa.

Le quattro voci sono combinate a due a due; quelle superiori procedono in diverse battute con tratti omoritmici per terze, mentre le due voci inferiori svolgono in qualche modo una funzione di 'accompagnamento' e governano le cadenze. La prima quartina metastasiana impegna 8 battute (mi bemolle maggiore), con sottolineature espressive per «palpitar» (b. 3) e «lagnar» (b. 5). Dopo una cesura, affidata alla pausa di semiminima, affiora il do minore per l'inizio della seconda quartina («Ah taci il tuo dolor / soffri il tuo martir»), che consuma i versi finali facendo risentire in parte i materiali iniziali, prima di chiudere con un modulo quasi omoritmico, dapprima su monosillabi («no, no») e poi reiterando «non tradir gli affetti miei» (vedi fig. 2).

The image shows a handwritten musical score for four voices, labeled [A], [B], [C], and [D]. The score is written on aged paper and consists of two systems of music. The first system is marked with a box containing the number '5' at the top right. The second system is marked with a box containing the number '10' at the top right. The lyrics are written below the staves, and there are various performance markings such as *con tanto palpitar*, *soffri il tuo martir*, and *no, no*. At the bottom of the page, there is a handwritten signature: *autografo di mio fratello Vincenzo Bellini* and the word *canoneto* with a decorative flourish.

Fig. 2. AN^Y: VINCENZO BELLINI, *T'intendo sì, mio cor*, e c. 1v

[si è aggiunta la numerazione delle battute e l'indicazione alfabetica della sezione cantata da ciascuna voce].

Da qualche anno il mercato antiquario ha restituito un'altra fonte autografa (cm 28,7 x 22,5), su carta orizzontale a 16 pentagrammi, ove è annotata (*recto e verso*) una 'porzione' del quartetto (A^{Fin}), ma con le voci disposte in tutt'altro ordine rispetto al manoscritto di New York,³⁶ come si vede dal confronto tra fig. 2 e fig. 3.

Ulteriori ricerche, condotte da Daniele Cannavò e Daniela Calcamo tra i materiali conservati al Museo Bellini di Catania, hanno permesso di identificare un bifoglio autografo (I-CATm, MM-5/162-7), da ricondurre alla medesima intonazione (A^{Cat}).³⁷ In esso sono inte-

³⁶ Cfr. <https://www.finarte.it/asta/libri-autografi-e-stampe-roma-2020-11-18/vincenzo-bellini-t-intendo-si-mio-cor-56007> (ultimo accesso 14 luglio 2024).

³⁷ Ringrazio Maria Rosa De Luca, Daniele Cannavò e Daniela Calcamo per avermi segnalato l'autografo catanese durante il lavoro di catalogazione del fondo musicale manoscritto dell'ex Museo civico belliniano (oggi

ramente notate le pp. 1 e 2 (il *recto* e il *verso* del primo foglio); la p. 3 (*recto* del secondo foglio) contiene solo la battuta conclusiva, seguita, nella voce superiore, da tre battute di pausa (fig. 4).

Fig. 3. **A^{Fin}**: VINCENZO BELLINI, *T'intendo sì, mio cor* [c. 1r]

[si è aggiunta la numerazione delle battute e l'indicazione alfabetica della sezione cantata da ciascuna voce].

Come si vede, anche **A^{Fin}**, come **A^{ny}**, è stato autenticato *post mortem* dai fratelli di Bellini; presenta una scrittura accurata, organizzata in accollature di sette pentagrammi, così come il bifoglio **A^{Cat}**, all'interno del quale era probabilmente annidato – come parte di un bifoglio poi smembrato (la riproduzione di cui disponiamo non consente di verificare i bordi della pagina ed eventuali altri indizi). Le accollature a sette pentagrammi potrebbero prevedere una quinta linea vocale (si noti che anche la prima accollatura di **A^{NY}** include un ulteriore pentagramma al grave, lasciato vuoto e non reiterato nelle tre accollature successive) ed essere state predisposte per un accompagnamento pianistico, ma restano prive di qualsiasi segno di notazione.

Fig. 4. \mathbf{A}^{Cat} : VINCENZO BELLINI, *T'intendo sì, mio cor*, p. 1

[si è aggiunta la numerazione delle battute e l'indicazione alfabetica della sezione cantata da ciascuna voce].

Su entrambe le fonti notiamo che le quattro parti si permutano, per cui, se torniamo a \mathbf{A}^{NY} e consideriamo l'indicazione alfabetica A, B, C, D attribuita alle quattro parti, dall'alto verso il basso, osserviamo che \mathbf{A}^{Cat} inizia con la battuta 9 di \mathbf{A}^{NY} , ma nell'ordine A, D, C, B. Nel *verso* (segnato come pagina 2) troviamo la permutazione B, A, D, C, che prosegue in \mathbf{A}^{Fin} [c. 1 r] sino all'inizio della seconda accollatura. Qui inizia la permutazione C, B, A, D, che occupa c. 1 v (e resta aperta alla b. 17). La permutazione successiva doveva trovarsi nel foglio gemello, di cui ignoriamo l'ubicazione, e presumibilmente sfociava sull'accordo finale, unico notato a p. 4 di \mathbf{A}^{Cat} , ove ritroviamo in effetti la disposizione D, C, B, A. Lo 'svolgimento' del brano può dunque essere riassunto con lo schema seguente:

I	A	B	C	D
II	D	A	B	C
III	C	D	A	B
IV	B	C	D	A

Dunque, ogni voce intona a turno tutte e quattro le parti previste nella stesura sintetica di \mathbf{A}^{NY} : un avvicendamento che non intacca la trama polifonica, visto che le quattro voci appartengono allo stesso registro e ripropongono esattamente le medesime parti. A parte

qualche minima *nuance* timbrica, il risultato armonico resta sempre uguale. Perché Bellini, allora, dopo aver composto l'abbozzo che leggiamo in **A^{NY}**, si è dato la fatica di stendere per esteso questo gioco circolare delle varie voci, aggiungendo persino dei segni espressivi (tre accenti in **A^{Cat}**, bb. 16-17 [A] e una messa di voce in **A^{Fin}** b. 18 [D])?³⁸ A quale pratica di musica si sta riferendo?

5. *Canoni di società*

L'autografo belliniano di New York restituisce la scrittura sintetica del quartetto vocale,³⁹ mentre le pagine catanesi (e il foglio venduto dall'antiquario) ci indirizzano verso la pratica esecutiva, quella delle esecuzioni designate come 'canone di società'.⁴⁰ Tentiamo un primo sondaggio sull'esistenza di questa pratica nei contesti didattici frequentati da Bellini. Nel lavoro di Gialdroni e Sanguinetti sopra segnalato si pone attenzione alla *longue durée* nell'ambito della *Hausmusik* del 'canone vocale': pur dovendo rimandare per una trattazione sistematica al *Traité de haute composition musicale* di Anton Reicha,⁴¹ riportano un esempio di canone vocale (p. 15) di tale Pseudo-Durante (ma nel manoscritto attribuito al maestro napoletano) del tutto estraneo alle logiche del canone osservato (inversione, retrogradazione, etc.), da ricondurre piuttosto al genere del *round*, nella definizione di David Johnson.⁴² Il canone – si presti attenzione – si presenta come un terzetto, dunque con una «scrittura molto efficiente», in grado di sviluppare 72 battute a partire dalle 12 notate, dal momento che nella pratica musicale

la prima voce canta tutta la melodia: a questo punto entra la seconda voce ma con la melodia della prima, mentre la prima voce canta in canone la melodia della seconda. Quando anche la seconda voce ha terminato entra la terza voce con la melodia della prima linea: nel frattempo la prima voce seguirà la terza linea, e la seconda voce la seconda.⁴³

³⁸ Vedi rispettivamente a figg. 3 e 2.

³⁹ Anche Mozart – per fare un esempio illustre – progettò in versione 'sintetica' il canone «Se nel tuo, nel mio bicchiero» (*Così fan tutte*), per poi scioglierlo in partitura. Si veda l'abbozzo in *Neue Mozart Ausgabe*, X/30/3: *Sketches*, hrsg. von Ulrich Konrad, Kassel, Bärenreiter, 1998, p. 89, consultabile online all'indirizzo https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2, con la sigla 1789β/verso.

⁴⁰ Sul lemma «società» si veda CARLIDA STEFFAN, *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850). Testi, contesti e consumo*, «Musicalia. Annuario Internazionale di Studi Musicologici», II, 2005, numero monografico, p. 13.

⁴¹ Al trattato del compositore ceco aveva già fatto riferimento FABRIZIO DELLA SETA, *Ab non creadea mirarti. Fantasia canonica per un compositore catanese*, in *Per Aldo Clementi nell'occasione dei suoi ottant'anni. 25 maggio 2005*, a cura di Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla, Graziella Seminara, Catania, Università degli Studi di Catania, 2005, pp. 38-43: ringrazio l'autore dell'articolo per aver richiamato la mia attenzione su questo *Traité*.

⁴² GIALDRONI, SANGUINETTI, *Il genere del canone* cit., p. 14.

⁴³ *Ivi*, pp. 14-15.

Dobbiamo certamente considerare che facesse parte delle pratiche di musica ottenere un'esecuzione estesa partendo da una notazione sintetica. Un prezioso aiuto per comprendere le modalità con cui Bellini è passato dall'abbozzo alla stesura per esteso – con le quattro parti notate di seguito, in ordine sfasato, per ciascuna delle voci – viene dall'editoria musicale inglese, dove, in ragione della lunga tradizione del *round*, ci si preoccupa di indicare ai dilettanti di musica come impiegare la «notazione sintetica». Prendo ad esempio due casi di compositori italiani: il primo è Giacomo Gotifredo Ferrari, formatosi a Napoli con Paisiello e, dal 1792, attivo per decenni a Londra come docente di canto.⁴⁴ Qui stampa diversa musica vocale da salotto, tra cui *Six Ariettas, Six Duets and Six Canons for 3 Voices*.⁴⁵ Il terzo canone, *Il velo*, presenta una scrittura sintetica, ma dopo la doppia stanghetta finale si fornisce l'indicazione esecutiva: la prima voce riparte «Dal 2.^{do}», la seconda voce «Dal 3.^{zo}» e la terza «Dal 1.^{mo}» [fig. 4]. In tal modo l'editoria musicale londinese contribuiva al repertorio delle musiche domestiche, richiamando i dilettanti a impiegare una prassi di lunga durata, quella appunto dei *round*, anche per le pagine vocali di compositori italiani.

Anche l'edizione inglese di *Tre ariette e Quattro Canoni op. 5* di Bonifazio Asioli presenta una situazione analoga e dopo la doppia stanghetta che chiude il «Canone I» – *Con dolce forza*, un terzetto omoritmico, con testo poetico differente sotto ognuna delle tre voci pari (sono tre sestine dall'ode VI di Paolo Rolli) – troviamo una numerazione analoga a quella riportata nel canone di Ferrari, ad indicare alle/agli esecutori/esecutrici come procedere per consumare

Fig. 5. GIACOMO GOTIFREDO FERRARI, *Six Ariettas, Six Duets and Six Canons for 3 Voices*, London, s.n.l., p. 30.

⁴⁴ MARCO TIELLA, *Giacomo Gotifredo Ferrari, compositore da salotto e insegnante di canto tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento*, in *La romanza italiana da salotto* cit., pp. 279-291. Per uno sguardo più ampio sul compositore trentino si veda ANGELA ROMAGNOLI, *Pescatrici, eroine, svizzeri e dame di spirito. Giacomo Gotifredo Ferrari uomo di teatro*, Trento, Comune di Trento, 2004 («Quadri e riquadri, 11»).

⁴⁵ La raccolta fu pubblicata a spese del compositore, non porta numero di lastra e la datazione resta indiziaria. Disponibile all'indirizzo [https://imslp.org/wiki/6_Ariettas%2C_6_Duets_and_6_Canons_\(Ferrari%2C_Giacomo_Gotifredo\)](https://imslp.org/wiki/6_Ariettas%2C_6_Duets_and_6_Canons_(Ferrari%2C_Giacomo_Gotifredo)).

l'intero testo anacreontico.⁴⁶ Nella sua prestigiosa opera teorica Asioli mette in evidenza che la pratica del canone è legata all'apprendimento dei principi di imitazione, esemplificato attraverso i modelli di Padre Martini, ma non fa cenno a questa pratica del canone vocale da salotto. Per trovare indicazioni puntuali dobbiamo tornare al citato *Traité de haute composition musicale* di Anton Reicha, pubblicato a Parigi nel 1824⁴⁷ e tradotto in italiano molti decenni più tardi (a differenza del trattato sulla melodia del 1814, che Ricordi pubblica nel 1830). Nel *Traité* il professore di contrappunto e fuga al conservatorio parigino dedica un capitolo ai canoni («Des canons», vol II, p. 194); dopo aver affrontato sbrigativamente la definizione («un'imitazione stretta e non interrotta si chiama in generale canone»)⁴⁸ e le varie nomenclature (*canon*, *canon double*, *perpétuel*, *fermé*, *énigmatique*, *circulaire*, *etc.*) informa sui «canons de société»:

Esiste un gran numero di canoni destinati a essere cantati in società o nelle riunioni musicali: è per questa ragione che noi li titoliamo canoni di società. Essi si distinguono dai canoni scientifici: 1) per le parole sulle quali vengono cantati; 2) per la *couleur* che si dà loro; 3) per il canto che viene posto a imitazione; 4) per le occasioni in cui si eseguono; 5) per i modi dell'accompagnamento e 6) per il modo particolare di crearli. I canoni di società sono sempre all'ottava o all'unisono. Il canto che si imita è spesso un canto conosciuto, o pure inventato prima. Ecco la maniera di fare un canone di società. 1° Quando il canone è per voci eguali, per tre o quattro soprani o per tre o quattro tenori, l'armonia, in questo caso, non prevedendo rivolti, non esige d'essere in contrappunto.⁴⁹

Come esempio Reicha propone un'«armonia a tre parti» dell'*air* «Charmante Gabrielle»: «essa deve servire per un canone all'unisono per tre soprani o per tre tenori». Sono 22 battute a tre voci (indicate dall'alto come A, B e C) con andamento omoritmico (fig. 6).

A seguire spiega in che modo «faire de cette harmonie un Canon», senza accompagnamento, predisponendo l'entrata delle tre voci: la prima intona la parte A; poi passa direttamente a cantare C, mentre la seconda voce entra su A, e così via (Reicha spiega che è meglio far entrare C per seconda perché «cette partie fait bonne harmonie à deux avec le chant»: in

⁴⁶ BONIFACIO ASIOLI, *Tre ariette e Quattro Canoni op. 5*, London, Birchall, s.n.l. [1810 ca], disponibile all'indirizzo https://books.google.it/books/about/Tre_Ariette_e_Quattro_Canoni_Op_5.html?id=S5B-8NjP-ZwkC&redir_esc=y.

⁴⁷ ANT[ONÍN] REICHA, *Traité de haute composition musicale*, Paris, Richault, 1824.

⁴⁸ «Une imitation stricte et non interrompue s'appelle en général canon».

⁴⁹ «Il existe un grand nombre de canons destinés à être chantés dans des sociétés ou dans des réunions musicales c'est pour cette raison que nous les intitulons canons de société. Ils se distinguent des canons scientifiques 1.° par les paroles sur lesquelles on les chante, 2.° par la couleur qu'on leur donne, 3.° par le chant que l'on imite, 4.° par les occasions où on les exécute, 5.° par la manière de les accompagner et 6.° par la manière particulière de les créer. Les canons de société sont toujours à l'octave ou à l'unisson. Le chant que l'on y imite est souvent un chant connu, ou du moins inventé d'avance. Voici la manière de faire un canon de société. Après avoir choisi un chant (le plus court de deux mesures et le plus long de vingt mesures à peu près) on l'accompagne par deux ou par trois autres parties, selon que le canon doit être à trois ou à quatre voix, en observant la règle suivante: 1.° Quand le canon est pour voix égales, pour trois ou quatre Soprano ou pour trois ou quatre Ténors, l'armonie, dans ce cas, ne prévoyant pas de renversement, n'exige pas d'être en contrepoint».

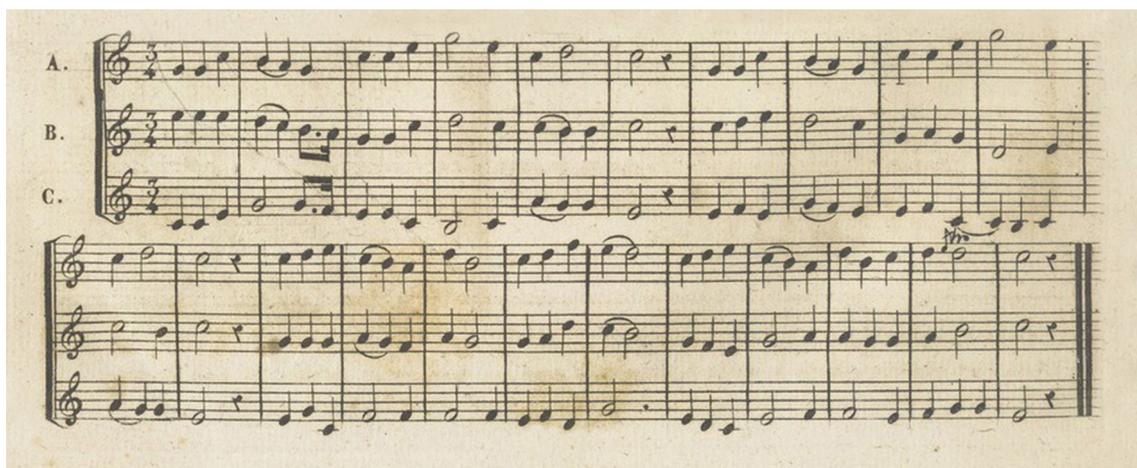


Fig. 6. ANT.[ONÍN] REICHA, *Traité de haute composition musicale*, Paris, Richault, 1824, p. 194.

effetti, sebbene si tratti di tre voci pari, è chiaro che C funge un po' da fondamento armonico). Il canone si conclude dopo che anche la terza voce ha cantato tutte e tre le parti, dunque secondo lo schema seguente:

I	A	C	B	A	C
II		A	C	B	A
III			A	C	B

Reicha dunque dettaglia perfettamente i passaggi che trasformano la scrittura sintetica nella pratica del canone di società (vedi figura seguente)⁵⁰ e suggerisce pure i moduli di un possibile, sobrio accompagnamento pianistico.⁵¹

A questa prassi si riferisce anche la miscellanea di *Studi* ricavati dalle carte lasciate da Beethoven sulla sua scrivania (Vienna 1832, tradotta in francese a stretto giro a cura di Fétis).⁵² «Il canone all'unisono – vi si legge nella più tarda traduzione italiana – altro non è che una composizione completa a due, tre, quattro o più parti ancora, nella quale le voci entrano una dopo l'altra e dopo che la precedente ha terminato il tema. Si sceglie d'ordinarlo per la seconda entrata quella che ha *un sentimento di basso* [...].⁵³ E a seguire si precisa che in «questa alternativa di entrate si può ricominciare quante volte piace ai cantanti e non si stanchi l'uditorio». ⁵⁴

⁵⁰ REICHA, *Traité de haute composition musicale*, cit., pp. 195 segg.

⁵¹ *Ivi*, p. 199.

⁵² IGNAZ XAVER VON SEYFRIED, *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapunkte und in der Compositions=Lehr*, Wien, Haslinger, 1832; si conta una versione inglese (Vienna 1832), tradotta in francese a stretto giro a cura di Fétis; la traduzione italiana, *Ludwig van Beethoven. Studi ossia Trattato di armonia e di composizione*, arriva nel 1855, a Milano, per i tipi di Giovanni Canti (tra gli associati pure Giuseppe Verdi). Si veda inoltre JULIA RONGE, *Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri*, Bonn, Beethoven-Haus/Carus, 2011.

⁵³ *Studi ossia Trattato di armonia* cit., p. 178.

⁵⁴ *Ibidem*.

195

Pour faire de cette harmonie un Canon, on disposera les trois parties de la manière suivante:
A. Le chant sans accompagnement.

Première
Andante.

Seconde

Troisième

C.
(*) Le chant en Duo.

A.

Fig. 7. ANT.[ONÍN] REICHA, *Traité de haute composition musicale*, Paris, Richault, 1824, p. 195.

La ricognizione sulla trattatistica – che resta ovviamente aperta – ci porta in conclusione a un altro lavoro di Choron, il *Nouveau Manuel complet de musique vocale et instrumentale ou Encyclopédie musicale*, pubblicato a Parigi a metà anni Trenta e scritto a quattro mani con Jean-Adrien Lafage, professore di canto e composizione.⁵⁵ Nel terzo tomo della seconda parte si argomenta sui terzetti vocali («Du trio vocal», p. 77), restringendo l'etichetta ai soli «canoni

⁵⁵ ALEXANDRE-ÉTIENNE CHORON, JEAN ADRIEN LAFAGE, *Nouveau Manuel complet de musique vocale et instrumentale ou Encyclopédie musicale*, t. II, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1838.

d'intrattenimento o di società» («canons d'agrément ou de société»). Choron e Lafage vanno oltre la descrizione dell'architettura musicale a voci pari: si soffermano sull'effetto «charmant» di questa pittura monocroma, dalla timbrica omogenea, che si fa quasi specchio di educate modalità comportamentali.

[...] un terzetto a voci pari sarebbe un brano dove ciascuna voce, mantenendosi nella stessa tessitura, di volta in volta farebbe la parte principale e l'accompagnamento: questi sono per esempio i canoni detti *canoni d'intrattenimento o di società*, dei quali abbiamo parlato alla fine del quinto libro; in questi canoni ogni voce fa alternativamente la parte superiore, la parte intermedia e la parte inferiore: questi sono dei veri terzetti a voci pari. Ma i brani ai quali si impone questo nome sono solitamente concepiti per le tre specie, o varietà, di ogni genere di voce, vale a dire rispettivamente per voce femminile acuta, media e grave e per voce maschile acuta, media, grave. Si comprende subito l'interesse che possono avere le composizioni così concepite che sono delle vere e proprie pitture monocrome: dal momento che l'orecchio ammette l'uniformità, o per meglio dire la conformità del timbro, dalla riunione delle tre voci dello stesso genere risulta un assieme pieno di *charme*. Ci si può lamentare della mancanza di varietà nelle cadenze e anche nei profili melodici, ma quanto piacere in questo stringersi di una metà della famiglia vocale, quanta grazia e soavità ha questo colloquio, persino la monotonia che esiste nei profili dà un carattere particolare alla composizione. È un discorso dove nessuno pensa di fare delle digressioni; dove ciascuno sembra prendere la parola solo per far brillare il suo interlocutore, dove quello che è andato un po' troppo avanti si ferma subito e al momento giusto, non appena si rende conto che qualcuno vorrebbe dargli una risposta.⁵⁶

6. Ipotesi di ricostruzione

Ritorniamo al nostro *T'intendo sì, mio cor*. Sulla base della trattatistica presa in considerazione sappiamo che nella pratica esecutiva a) le quattro voci non iniziano tutte insieme, ma ad imitazione; b) ciascuna voce deve eseguire tutte e quattro le parti almeno una volta. A

⁵⁶ «[...] un trio à voix égales serait un morceau où chacune des voix, se maintenant dans le même diapason, concerterait et accompagnerait tour à tour: tels sont par exemple les canons dits *canons d'agrément ou de société*, dont nous avons parlé à la fin de notre cinquième livre; dans ces canons chaque voix fait alternativement la partie supérieure, la partie intermédiaire et la partie inférieure: ce sont de véritables *trios à voix égale*. Mais les pièces auxquelles on impose fort souvent ce nom sont ordinairement disposées pour les trois espèces ou variétés de chaque genre de voix, relativement aux voix de même genre et d'espèce différente, c'est-à-dire pour haut, moyen et bas-dessus, et haute, moyenne et basse-taille. On comprend tout d'abord l'intérêt que peuvent avoir les compositions ainsi conçues, qui sont de véritables peintures monochromes; du moment que l'oreille admet l'uniformité, ou pour mieux dire la conformité de timbre, il résulte de la réunion des trois voix de même genre un ensemble plein de charme: on peut se plaindre du manque de variété dans les cadences et même dans les tours mélodiques, mais que d'agrément dans ce rapprochement d'une moitié de la famille vocale, que ce colloque a de grâce et de suavité, la monotonie même qui existe dans les tournures donne un caractère particulier à la composition; c'est un discours où personne ne songe à faire de digressions; où chacun ne semble prendre la parole que pour faire briller son interlocuteur; où celui qui s'est avancé un peu trop s'arrête bien vite et toujours à temps, sitôt qu'il s'aperçoit que l'on peut avoir quelque chose à lui répondre». *Ivi*, p. 78.

differenza di quanto sopra suggerito (scegliere per seconda entrata «quella che ha un sentimento di basso»), seguiamo invece l'ordine delle parti indicate in \mathbf{A}^{NY} , dall'alto verso il basso. Possiamo ricavare lo schema seguente:

I	A	B	C	D	A	B	C	D
II		A	B	C	D	A	B	C
III			A	B	C	D	A	B
IV				A	B	C	D	A

Ora prendiamo in considerazione i materiali \mathbf{A}^{Cat} e \mathbf{A}^{Fin} e cerchiamo di ipotizzare come fosse strutturato l'intero manoscritto su cui Bellini stende il canone di società. La prima metà del brano, ovvero le entrate a imitazione, più le otto battute mancanti dalla prima permutazione (ricordiamo che in \mathbf{A}^{Cat} , p. 1, siamo già a battuta 9), dovevano trovarsi su un quaderno interamente perduto. Il quartettino consta di 19 battute: dunque, quattro successive entrate più le otto battute mancanti della quinta esposizione avrebbero dato un totale di 84 battute. Considerando che i fogli a noi noti recano dalle 10 alle 12 battute per pagina, 84 è la quantità plausibile di battute per un primo quaderno di due bifolii annidati, ad oggi interamente perduto. Ad esso faceva seguito un secondo quaderno, pure composto da due bifolii annidati, contenente il resto della quinta, più la sesta, settima e ottava esposizione (11 + 19 x 3 = 68 battute). Di questo secondo bifoglio possediamo per intero quello esterno (\mathbf{A}^{Cat}), mentre di quello annidato, evidentemente smembrato, possediamo solo la prima metà (\mathbf{A}^{Fin}).

\mathbf{A}^{Cat}	p.1	A D C B bb. 9-19
\mathbf{A}^{Cat}	p.2	B A D C bb. 1-12
\mathbf{A}^{Fin}	<i>recto</i>	B A D C bb. 13-19 < C B A D bb. 1-5
\mathbf{A}^{Fin}	<i>verso</i>	C B A D bb. 6-17
$\mathbf{A}^{\text{deest}}$	<i>recto</i>	C B A D bb. 18-19 < D C B A bb. 1-8
$\mathbf{A}^{\text{deest}}$	<i>verso</i>	D C B A bb. 9-19
\mathbf{A}^{Cat}	p. 3	D C B A b.19
\mathbf{A}^{Cat}	p. 4	bianca

Possiamo dunque ipotizzare che Bellini avesse steso una composizione della lunghezza di ben 152 battute: si veda la ricostruzione in Appendice, dove le battute restituite per via indiziaria compaiono fra parentesi quadra.

Quanto a suggerire cosa abbia indotto lo studente di conservatorio a 'sciogliere' la scrittura sintetica (e prevedere pure un accompagnamento strumentale),⁵⁷ siamo ancora in campo aperto: la pagina a voci pari potrebbe essere ricondotta a una pratica di tirocinio compositivo che sfugge alla documentazione istituzionale, magari svolto nell'ambito del «collegio di musica delle donzelle», del quale, per altro, Zingarelli è stato per anni direttore.⁵⁸ Ma è noto che

⁵⁷ Anche nel trattato di Reicha è prevista la possibilità di aggiungere l'accompagnamento pianistico. REICHA, *Traité de haute composition musicale* cit., p. 199.

⁵⁸ Sarà per questo necessario indagare tra le pieghe della ricca documentazione resa disponibile nel recente *Dai Conservatori al Collegio. L'insegnamento della musica a Napoli fra Settecento e Ottocento*, a cura di Rosa Cafiero, Lucca, LIM, 2023 («Studi e Saggi», 52).

durante il corso di studi previsto dal Real Collegio di musica di Napoli gli studenti avevano plurime occasioni per entrare in contatto con la sociabilità altoborghese cittadina (Bellini dà lezioni a casa Fumaroli), dove si presentavano occasioni di far musica tutta al femminile.⁵⁹ Il fatto che Bellini si sia dato la fatica di notare in forma estesa è in ogni caso un forte indizio della destinazione performativa di *T'intendo sì, mio cor*.

⁵⁹ Era prassi didattica in auge tra le nobili dilettanti napoletane, come insegnano le pratiche di musica di palazzo Capece Minutolo. Cfr. STEFFAN, *Cantar per salotti* cit., p. 31 segg.

APPENDICE

18

mie - i. T'in-ten-do si. T'in - ten - do si, mio cor; con tan - to pal - pi - tar so che ti
T'in - ten - do si, mio cor; con tan - to pal - pi - tar

24

vuoi _____ la - gnar che a - man - te se - - i. Ah ta - ci il tuo do -
so che ti vuoi la - gnar che a-man-te_ se - - i. Ah ta - ci, ta - ci il tuo do -

29

lor, ta-ci-lo, ah sof - fri il tuo mar - tir; ta - ci-lo e non _____ tra - dir gli af - fet - ti
lor; ah sof - fri il tuo mar - tir; ta - ci-lo e non tra - dir gli af - fet - ti_

34

mie - i, no, no, no, no, gli af-fet-ti mie - i.
mie - i, no, no, non tra-dir gli af-fet - ti — mie - i. T'in-ten-do si. T'in-
T'in-

39

T'in-ten-do sì, mio cor, t'in-ten-do sì; con tan-to pal-pi-tar, t'in-ten-do sì,
ten-do sì, mio cor; con tan-to pal-pi-tar so che ti
ten-do sì, mio cor; con tan-to pal-pi-tar

43

so che ti vuoi la-gnar che a-man-te se - - i. Ah ta-ci il tuo do -
vuoi la-gnar che a-man-te se - - i. Ah ta-ci il tuo do -
so che ti vuoi la-gnar che a-man-te se - - i. Ah ta-ci, ta-ci il tuo do-

48

lor, ta-ci-lo, ah sof-fri il tuo mar-tir, il tuo mar-tir; ta-ci-lo e non tra -

lor, ta-ci-lo, ah sof - fri il tuo__ mar - tir; ta - ci - lo e non _____ tra -

lor; ah sof - fri il tuo__ mar - tir; ta - ci-lo e non__ tra -

52

dir gli af-fet - ti mie - i, no, no, no, no, non tra-dir gli af-fet-ti mie -

dir gli af-fet - ti mie - i, no, no, no, no, gli af-fet-ti mie -

dir__ gli af-fet-ti__ mie - i, no, no, non tra-dir gli af-fet - ti__ mie -

57

i. T'in-ten - - - do, t'in-ten-do si; con tan - to pal - pi -

i. T'in-ten - do si, mio cor, t'in-ten-do si; con tan-to pal - pi -

i. T'in-ten-do si. T'in - ten - do si, mio cor; con tan - - to pal - pi -

T'in - ten - do si, mio cor; con tan - to pal - pi -

61

tar, t'in-ten-do sì, so che ti vuoi la-gnar, so che a-man-te se - i. Ah

tar, t'in-ten-do sì, so che ti vuoi la-gnar che a-man - te se - - - i.

tar so che ti vuoi _____ la-gnar che a-man - te se - - - i. Ah

tar so che ti vuoi la - gnar che a-man-te se - - - i. Ah

66

ta - ci, ta - ci il tuo do - lor, ta - ci - lo, ah sof - fri il tuo mar - tir, il tuo mar-tir;

Ah ta - ci il tuo do - lor, ta - ci - lo, ah sof - fri il tuo mar - tir, il tuo mar-tir;

ta - ci il tuo do - lor, ta - ci - lo, ah sof - fri il tuo mar - tir; ta - ci - lo e

ta - ci, ta - ci il tuo do - lor; ah sof - fri il tuo mar - tir;

70

ta - ci - lo e non tra - dir gli af - fet - ti mie - i, no, no, no,

ta - ci - lo e non tra - dir gli af - fet - ti mie - - - i, no, no, no,

non _____ tra - dir gli af - fet - ti mie - - - i, no, no, no,

ta - ci - lo e non tra - dir _____ gli af - fet - ti mie - - - i, no, no,

74

no, non tra - dir gli af - fet - ti mie - i. T'in - ten - do si, mio

no, non tra - dir gli af - fet - ti mie - i. T'in - ten - - -

no, gli af - fet - ti mie - i. T'in - ten - do si, mio

non tra - dir gli af - fet - ti mie - i. T'in - ten - do si. T'in - ten - do si, mio

78

cor; con tan - to pal - pi - tar so che ti vuoi la -

do, t'in - ten - do si; con tan - to pal - pi - tar, t'in - ten - do si, so che ti vuoi la -

cor, t'in - ten - do si; con tan - to pal - pi - tar, t'in - ten - do si, so che ti vuoi la -

cor; con tan - - - to pal - pi - tar so che ti vuoi _____ la -

A^{cat}

82

gnar che a - man - te se - - - i. Ah ta - ci, ta - ci il tuo do - lor; ah

gnar, so che a - man - te se - i. Ah ta - ci, ta - ci il tuo do - lor, ta - ci - lo, ah

gnar che a - man - te se - - - i. Ah ta - ci il tuo do - lor, ta - ci - lo,

gnar che a - man - te se - - - i. Ah ta - ci il tuo do - lor, ta - ci - lo, ah

87

sof - fri il tuo mar - tir; ta - ci - lo e non tra - dir gli af - fet - ti

sof - fri il tuo mar - tir, il tuo mar - tir; ta - ci - lo e non tra - dir

ah sof - fri il tuo mar - tir, il tuo mar - tir; ta - ci - lo e non tra - dir gli af - fet - ti

sof - fri il tuo mar - tir; ta - ci - lo e non tra - dir gli af - fet - ti

91

mie - - - i, no, no, non tra - dir gli af - fet - ti mie -

gli af - fet - ti mie - i, no, no, no, no, non tra - dir gli af - fet - ti mie -

mie - - - i, no, no, no, no, non tra - dir gli af - fet - ti mie -

mie - - - i, no, no, no, no, gli af - fet - ti mie -

A^{Cat}

95

i. T'in - ten - do si. T'in - ten - do si, mio cor; con tan - to pal - pi -

i. T'in - ten - do si, mio cor; con tan - to pal - pi -

i. T'in - ten - do, t'in - ten - do si; con tan - to pal - pi -

i. T'in - ten - do si, mio cor, t'in - ten - do si; con tan - to pal - pi -

99

tar so che ti vuoi la - gnar che a-man - te se - - - i. Ah

tar so che ti vuoi la - gnar che a-man-te se - - - i. Ah

tar, t'in-ten-do si, so che ti vuoi la - gnar, so che a - man-te se - i. Ah

tar, t'in-ten-do si, so che ti vuoi la - gnar che a-man - te se - - - i.

104

ta - ci il tuo do - lor, ta - ci - lo, ah sof - fri il tuo mar - tir; ta - ci - lo e

ta - ci, ta - ci il tuo do - lor; ah sof - fri il tuo mar - tir;

ta - ci, ta - ci il tuo do - lor, ta - ci - lo, ah sof - fri il tuo mar - tir, il tuo mar-tir;

Ah ta - ci il tuo do - lor, ta - ci - lo, ah sof - fri il tuo mar - tir, il tuo mar-tir;

A^{Fin}

108

non tra - dir gli af - fet - ti mie - - - i, no, no, no,

ta - ci - lo e non tra - dir gli af - fet - ti mie - - - i, no, no,

ta - ci - lo e non tra - dir gli af - fet - ti mie - i, no, no, no,

ta - ci - lo e non tra - dir gli af - fet - ti mie - - - i, no, no, no,

A^{Fin}

112

no, gli af-fet-ti mie - i. T'in-ten-do si, mio
 non tra-dir gli af-fet - ti mie - i. T'in-ten-do si. T'in - ten - do si, mio
 no, non tra-dir gli af-fet-ti mie - i. T'in - ten - do si, mio
 no, non tra-dir gli af-fet-ti mie - i. T'in-ten - - -

116

cor, t'in-ten-do si; con tan-to pal - pi - tar, t'in-ten-do si, so che ti vuoi la -
 cor; con tan - - - to pal - pi - tar so che ti vuoi la -
 cor; con tan - to pal - pi - tar so che ti vuoi la -
 do, t'in-ten-do si; con tan - to pal - pi - tar, t'in-ten-do si, so che ti vuoi la -

120

gnar che a-man - te se - - - i. Ah ta-ci il tuo do - lor, ta-ci-lo,
 gnar che a-man - te se - - - i. Ah ta - ci il tuo do - lor, ta-ci-lo, ah
 gnar che a-man-te se - - - i. Ah ta - ci, ta-ci il tuo do - lor; ah
 gnar, so che a - man-te se - i. Ah ta - ci, ta-ci il tuo do - lor, ta-ci-lo, ah

125

ah sof-fri il tuo mar-tir, il tuo mar-tir; ta-ci-lo e non tra-dir gli af-fet-ti
 sof-fri il tuo mar-tir; ta-ci-lo e non tra-dir gli af-fet-ti
 sof-fri il tuo mar-tir; ta-ci-lo e non tra-dir gli af-fet-ti
 sof-fri il tuo mar-tir, il tuo mar-tir; ta-ci-lo e non tra-dir

129

mie - - - i, no, no, no, no, non tra-dir gli af-fet-ti mie -
 mie - - - i, no, no, no, no, gli af-fet-ti mie -
 mie - - - i, no, no, non tra-dir gli af-fet-ti mie -
 gli af-fet-ti mie - i, no, no, no, no, non tra-dir gli af-fet-ti mie -

133

i. T'in-ten - - do, t'in-ten-do si; con tan-to pal-pi-
 i. T'in-ten-do si, mio cor, t'in-ten-do si; con tan-to pal-pi-
 i. T'in-ten-do si. T'in-ten-do si, mio cor; con tan-to pal-pi-
 i. T'in-ten-do si, mio cor; con tan-to pal-pi-

137

tar, t'in-ten-do si, so che ti vuoi la-gnar, so che a-man-te se - i. Ah

tar, t'in-ten-do si, so che ti vuoi la-gnar che a-man - te se - - - i.

tar so che ti vuoi _____ la-gnar che a-man - te se - - - i. Ah

tar so che ti vuoi la - gnar che a-man-te se - - - i. Ah

142

ta - ci, ta - ci il tuo do - lor, ta - ci - lo, ah sof - fri il tuo mar - tir, il tuo mar-tir;

Ah ta - ci il tuo do - lor, ta - ci - lo, ah sof - fri il tuo mar - tir, il tuo mar-tir;

ta - ci il tuo do - lor, ta - ci - lo, ah sof - fri il tuo mar - tir; ta - ci - lo e

ta - ci, ta - ci il tuo do - lor; ah sof - fri il tuo mar - tir;

146

ta - ci - lo e non tra - dir gli af - fet - ti mie - i, no, no, no,

ta - ci - lo e non tra - dir gli af - fet - ti mie - - - i, no, no, no,

non _____ tra - dir gli af - fet - ti mie - - - i, no, no, no,

ta - ci - lo e non tra - dir gli af - fet - ti mie - - - i, no, no,

150

A^{Can}

no, non tra - dir gli af - fet - ti mie - i.

no, non tra - dir gli af - fet - ti mie - i.

no, gli af - fet - ti mie - i.

non tra - dir gli af - fet - ti mie - i.

ABSTRACT - The contribution moves from the discovery of a new autograph source of the quartet for four equal voices, *T'intendo sì, mio cor*, which can be traced back to Bellini's years of training at the Conservatoire in Naples. Bellini develops the concise form employed in the already known and published source (19 bars in all), through a play of 'permutations' of the four voices. Although incomplete, the new source clearly shows that the model is the *'canone di società'*: on the basis of the coeval theoretical sources, a reconstruction of the entire composition is therefore suggested.

Partimento formulas and musical meaning in Bellini's compositional praxis: an analytical approach

Marco Pollaci

1. *Analytical approaches in Bellini's «long, long, long melodies»*

In one of the rare analytical studies dedicated to Vincenzo Bellini's music, William Rothstein affirms that «Bellini was an important musical innovator, comparable to Schubert».¹ The author recalls a crucial point about research on Bellini: Analysis of the composer's operas has been largely and hastily dismissed, following the tradition of an analytical approach based on German Romantic aesthetics, which is still reflected in twentieth-century methods, and even in recent decades.² Rothstein refers to commonplaces related to Bellini's music, and, in doing so, makes some significant observations.³ Vincenzo Bellini's operas deserve deeper musical analysis, as has been undertaken for other traditionally venerated common-practice European composers. In fact, despite the growing literature on the Italian composer,⁴ only a few analytical and theoretical studies on Bellini's music have appeared. In fact, Bellini's operas, along with those of other nineteenth-century Italian composers, have often been overlooked by theorists whose mainstream perception of the opera compositional praxis towards its present form is often fraught with reductionist views.⁵ These tend to neglect

¹ WILLIAM ROTHSTEIN, *Tonal Structures in Bellini*, «Journal of Music Theory», LVI/2, 2012, pp. 225-283: 225.

² An overview of this aspect has been described in the afore-mentioned Rothstein's article: ROTHSTEIN, *Tonal Structures in Bellini* cit. The German-centrism and nineteenth-century Romantic approach to Italian opera studies has been discussed by NICHOLAS BARAGWANATH, *The Italian Traditions & Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Bloomington, Indiana University Press, 2012.

³ The contemptuous attitude towards Bellini's music that influenced twentieth-century criticism is discussed by CECIL GRAY, *Vincenzo Bellini (1802-1835)*, «Music & Letters», VII/1, 1926, pp. 49-62. Significant and powerful critiques from earlier musicians are discussed in FABRIZIO DELLA SETA, *Bellini*, Milano, Il Saggiatore, 2022, pp. 17-22.

⁴ A recent significant contribution is dedicated to the figure of Bellini as a composer within the nineteenth-century dramaturgical context: DELLA SETA, *Bellini* cit., *passim*. The scholar prunes away the myths and anecdotes regarding Bellini's life, reconstructing the figure of the musician in his historical-musical context and in the years during which Bellini emerged as a figure of musical excellence, highly admired for musical masterpieces and for his importance to Italian operatic dramaturgy. Another work focusing on the young Bellini has been published by MARIA ROSA DE LUCA, *Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini*, Firenze, Olschki, 2020. Further references appear in STEPHEN WILLIER, *Vincenzo Bellini. A Research and Information Guide*, London, Routledge, 2009.

⁵ Other studies employing these aspects and related methodological approaches include: BARAGWANATH, *The Italian Traditions & Puccini* cit., pp. IX-XI. A significant study on this field describing this relevant historical and theoretical approach has been written by Della Seta, who analysed the heavy influence of prejudices from the Austro-German tradition and the related difficulties in opera analysis: «[...] it is also true that international musicology has only recently accepted Italian opera as unquestionably deserving of attention [...]. [This is probably due to t]he fact that the musical language of Italian opera diverged from the Austro-German tradition just when the latter was being taken as the paradigm for the nascent discipline of

the wider subtleties of an extraordinarily nuanced creative landscape with many different landmarks, influences and threads. The bias of theorists influences the common idea that Bellini's musical language is based on simple and pleasant melodies and, therefore, not worthy of deeper investigation, in comparison to the so-called 'great' nineteenth-century instrumental music or complex harmonies in the works of German composers.

In a recently published volume on the 'Swan of Catania', Della Seta sums up the opinions of different composers such as Rossini, Ravel, Berio and Nono on Bellini's art, critics and commentators who reiterate the common idea of Bellini's music mentioned above. Consider the well-known statement by Stravinsky: «Bellini inherited melody without having even so much as asked for it, as if Heaven had said to him, 'I shall give you the one thing Beethoven lacks'». ⁶ This encomium representing the *croce e delizia* of Bellini's compositional signature should, therefore, compensate for the lack of complexity in harmony and orchestration with the ingenious invention of «long, long melodies», according to Verdi's famous description. ⁷

This study does not intend to defend and investigate all the significant compositional structures in the music of Vincenzo Bellini. Much valuable scholarship has already discussed the charge of assumed harmonic limits, breaking these old-fashioned commonplaces with different kinds of analysis. ⁸ Instead, this analytical work reconsiders the received idea of

musicology; and the difficulty of grasping the dramaturgy of Italian opera in a cultural context moulded by Wagnerian theory and practice (and in part by Shakespeare, Schiller, and so on)», quoted in FABRIZIO DELLA SETA, *Some Difficulties in the Historiography of Italian Opera in Not Without Madness: Perspectives on Opera*, trans. Eng. by Mark Weir, Chicago, The University of Chicago Press, 2013, pp. 119-130: 119. Another study by Harold Powers recalled the problem related to the analytical issue, which is «generally both prospective and Germanic: we look at works as we hear them, and we think of each as a predecessor of all that follows, ultimately of us: furthermore, we approach them with perceptions trained on the analysis and criticism of instrumental music from North of Alps», quoted in HAROLD POWERS, *La "solita forma" and "The Use of Conventions"*, «Acta Musicologica», LIX/1, 1987, pp. 65-90: 76. William Drabkin discusses the analytical problems related to this theoretical approach applied to nineteenth-century Italian opera production: «It is impossible to divorce Wagner's style, which was held to be fundamental for the future course of music in the late nineteenth and early twentieth centuries, from its dramatic context. [...] There is more to music than what the great German masters are capable of teaching us: to mention just one field, recent analyses of Verdi's operas – whatever their origins as a response to writings about Wagner – have contributed significantly to the breadth of our critical appreciation of opera. Schenker himself seems to have been more aware of this than he is usually credited with his reviews of early Viennese productions of *Falstaff* suggest some of the elusive qualities in Verdi that, he believed, merited the careful critical attention that has only lately received», in WILLIAM DRABKIN, *Analysis*, in *The Oxford Handbook of Opera*, ed. by Helen M. Greenwald, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 245-271: 249.

⁶ Igor Stravinsky's full comment can be found in IGOR STRAVINSKY, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, English trans. by Arthur Knodel and Ingolf Dahl, Cambridge, Harvard University Press, 1947, p. 40.

⁷ Verdi's famous praise of Bellini's *melodie lunghe, lunghe, lunghe*, described in a letter to Camille Bellaigue on 2 May 1898, is quoted in FRIEDRICH LIPPMAN - SIMON MCGUIRE, *Bellini, Vincenzo*, in *Grove Dictionary of Opera*, I, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1998, p. 392.

⁸ I should mention the fundamental nineteenth-century study on Verdi's operas by Antonio Basevi, who also discusses compositional aspects of Bellini's melodies: ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tipografia Tofani, 1859, pp. 17-18, 162. Among theoretical and analytical studies on Bellini's music, see BARAGWANATH, *The Italian Traditions & Puccini* cit., pp. 125-134, 301-306; ROTHSTEIN, *Tonal Structures in Bellini* cit.; MARY ANN SMART, *In Praise of Conventions: Formula and Experiment in Bellini's Self-borrowings*, «Journal

simple melodies born from the inspiration of a talented Bellini ‘without’ his ‘even bothering to ask for it’. On the contrary, attention to compositional pedagogy in early nineteenth-century Neapolitan conservatories,⁹ particularly to partimento¹⁰ rules and contrapuntal schemata, reveals significant craftsmanship and rhetorical meaning in Bellini’s melodies.

In this article, I seek to explore Bellini’s partimento legacy, highlighting how the specific contrapuntal and harmonic patterns he learned as a student were incorporated into his compositional activity and exploring how the composer used these formulas and melodic models within the dramaturgical context of his operatic music. Applying methodologies based on the partimento and schemata theories,¹¹ this study argues that Bellini’s melodies comply with the traditional patterns of voice leading based on the revered pedagogic traditions; but correlations are also suggested between these analytical results and dramaturgical contexts. This reveals a significant aspect of the roots and dramatic sense of Bellini’s melodies, beyond the simple and genuine tunefulness praised by critics and musicians. The analyses of selected musical examples offered here, utilising an opera analytic approach, are the first of their kind in Bellini scholarship.¹²

of the American Musicological Society», LIII, 2000, pp. 25-68; GIORGIO SANGUINETTI, *Casta diva o la soavità delle dissonanze?*, in *...et facciam dolci canti. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdrone, Annunziato Pugliese, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2003, pp. 1133-1148; ID., *Di una ricorrente reminescenza beethoveniana in Bellini*, «Bollettino di studi belliniani», v, 2019, pp. 55-65, <http://www.bollettinostudibelliniani.eu/archivio/>. Bellini’s compositional world has also been discussed in the most remarkable recent contribution to musical analysis of Italian opera: WILLIAM ROTHSTEIN, *The Musical Language of Italian Opera, 1813-1859*, Oxford, Oxford University Press, 2023.

⁹ The ongoing re-evaluation of the eighteenth- and early-nineteenth-century Neapolitan school includes much literature published in the last decades. For an overview of the historical context and reconstruction of these pedagogic traditions and institutions, see ROSA CAFIERO, *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2020; ROBERT O. GJERDINGEN, *Child Composer in the Old Conservatories: How Orphans Became Elite Musicians*, New York, Oxford University Press, 2020; ID., *The Perfection of Craft Training in the Neapolitan Conservatories*, in *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», xv/1, 2009, pp. 29-54; GIORGIO SANGUINETTI, *Decline and Fall of the ‘Celeste Impero’: The Theory of Composition in Naples during the Ottocento*, «Studi Musicali», xxiv/2, 2005, pp. 451-502.

¹⁰ Sanguinetti defines the partimento’s tool: «Like a continuity draft, a partimento is a single-staff notational shorthand with elements of continuo figures. Its purpose is to set up a firm outline for all the aspects of the finished piece: length, tonal plan, harmony, texture, and style. [...]. A partimento is a sketch, written on a single staff, whose main purpose is to be a guide for improvisation of a composition at the keyboard». GIORGIO SANGUINETTI, *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*, New York, Oxford University Press, 2012, p. 14.

¹¹ According to Gjerdingen, schemata are «stock musical phrases», from ROBERT O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, New York, Oxford University Press, 2007, p. 6. A schema is a contrapuntal skeleton that serves as a prototype of a common pattern, an exemplar which can be applied with a theoretical explanation of specific passages of music. These schemata are often named based on earlier sources and theorists, such as the Fonte, Monte, Romanesca; or they are named after theorists themselves, like the Meyer (from Leonard Meyer).

¹² An introduction to Bellini’s training and partimento tradition in Bellini’s studies has been described in MARCO POLLACI, «Spero che il mio nome rimanga impresso in quest’epoca». *Vincenzo Bellini and the significance of his compositional practice in the early 19th century opera season*, in *Music, individuals and contexts, dialectical interaction*, a cura di Nadia Amendola, Alessandro Cosentino, Giacomo Sciommeri, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2019, pp. 171-184 (collana UniverItalia).

2. *Partimento legacy in Bellini's tonal language: music formula and artistic cliché*

The aim of this study is not to carry out a deep investigation into the theory and practice of partimenti, solfeggio and all axioms of the eighteenth- and early-nineteenth-century Neapolitan compositional school. The pillars of the Neapolitan pedagogic tradition have been examined thoroughly in important works by other scholars.¹³ Furthermore, the compositional schemata to which I will refer in my analytical method have been described in schemata theory by Robert Gjerdingen, and in other studies referred to throughout this article. Rather, I give the reader a brief introduction to Bellini's training in Naples, to establish the role of his musical education in his professional activities, thus better understanding the compositional context, which I examine further using the analytical approach. Schemata theory and partimento patterns taken from Bellini's operatic and sacred works will be then applied to selected examples as case studies.

The illustrious eighteenth-century traditions of the Neapolitan school of composition, in which the partimento and its teaching techniques played significant roles, were still present in Italian music education in the first half of the nineteenth century.¹⁴ In the eighteenth-century and into the early nineteenth, Naples was a cultural magnet that attracted all the young musicians of Italy who aspired to have careers as composers, regardless of their

¹³ An essential guide to the partimento's tradition has been published by SANGUINETTI, *The Art of Partimento* cit. The influential schemata theory has been coined by GJERDINGEN, *Music in the Galant Style* cit. The partimento's rules and schemata patterns based on these works have been applied in music analysis studies such as MATTHEW BOYLE - PAUL SHERRILL, *Galant Recitative Schemata*, «Journal of Music Theory», LIX, 2015, pp. 1-61; VASILY BYROS, *Topics and Harmonic Schemata: A Case from Beethoven*, in *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. by Mirka Daruka, New York, Oxford University Press, 2016, pp. 381-414; OLGA SÁNCHEZ KISILEWSKA, *Interactions between Topics and Schemata: The Case of the Sacred Romanesca*, «Theory and Practice», XLI, 2016, pp. 47-80; JOHN A. RICE, *The Morte: A Galant Schema as Emblem of Lament and Compositional Building-Block*, «Eighteenth-Century Music», XI/2, 2015, pp. 157-181; ID., *The Heartz: A Galant Schema from Corelli to Mozart*, «Music Theory Spectrum», XXXVI/2, 2014, pp. 315-332; GIORGIO SANGUINETTI, *Galanterie romantiche: la 'Quiescenza' nell'Ottocento*, in *Musica come pensiero e come azione. Studi in onore di Guido Salvetti*, a cura di Andrea Estero, Maria Grazia Sitá, Marina Vaccarini, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015, pp. 345-361; ID., *Gli schemi di partimento in alcune composizioni sacre di Pergolesi: modelli, materiali e trasformazioni*, in «Studi pergolesiani», IX, a cura di Francesco Cotticelli and Paologiovanni Maione, Bern, Lang, 2015, pp. 457-484. Further works investigate partimento and counterpoint methods in eighteenth and early nineteenth-century traditions: VASILY BYROS, *Towards an 'Archeology' of Hearing: Schemata and Eighteenth-Century Consciousness*, «Musica Humana», I/2, pp. 235-306; FELIX DIERGARTEN, *The True Fundamentals of Composition: Haydn's Partimento Counterpoint*, «Eighteenth-Century Music», Cambridge University Press, VIII/1, pp. 53-75; *Studies in Historical Improvisation: From Cantare super Librum to Partimenti*, ed. by Massimiliano Guido, London, Routledge, 2019; GILAD RABINOVITCH, JOHN ANDREW SLOMINSKI, *Towards a Galant Pedagogy: Partimenti and Schemata as Tools in the Pedagogy of Eighteenth-Century Style Improvisation*, «Music Theory Online», XXI/3, 2015; PETER VAN TOUR, *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, Uppsala, Uppsala Universitet («Acta Universitatis Upsaliensis: Studia Musicologica Upsaliensia Nova»), 2015; ID., «Taking a walk at the Molo»: *Partimento and Improvised Fugue*, in *Musical Improvisation in the Baroque Era*, Turnhout, Brepols, 2019, pp. 371-382. An important database for partimento studies has been created by Peter van Tour: *UUPART, The Uppsala Partimento Database*, Uppsala, 2015, <http://www2.musik.uu.se/UUPart/php>.

¹⁴ See SANGUINETTI, *The Art of Partimento* cit., pp. 88-92.

specialised professions and musical paths.¹⁵ Moreover, Naples was the musical centre of the opera network, having the royal theatre, the San Carlo, as the headquarters of Italian music.

Bellini's biographers often remark that Vincenzo came, in fact, from a musical family in Sicily;¹⁶ and he was well prepared for his studies when he arrived in Naples. The young Vincenzo was trained by his grandfather, Vincenzo Tobia Bellini (1744-1829), who studied music following the rigours of the Neapolitan school at the Conservatorio Sant'Onofrio a Capuana, and the grandchild was heavily influenced by methods that were essential in eighteenth-century pedagogic traditions: voice leading and contrapuntal models, which became part of his musical language. In fact, the methods of Bellini's musical training in Catania had remained essentially unchanged since the eighteenth century, following the pedagogic traditions based on partimento, solfeggio¹⁷ and counterpoint rules he learned from his grandfather.

Bellini was then admitted as a student in the Collegio di S. Sebastiano in Naples. As Florimo writes, «Giovanni Furno¹⁸ was his first harmony and partimento teacher and as

¹⁵ Despite the discrepancies and biased anecdotes, Florimo's writings on Neapolitan music school are still a historical reference: FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, Napoli, Morano, 1881-1883, reprint Bologna, Forni, 2002. See also: SALVATORE DI GIACOMO, *I quattro antichi Conservatori di musica di Napoli. Il conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. Maria della Pietà dei Turchini*, Palermo, Sandron, 1924; ID., *I quattro antichi Conservatori di musica di Napoli. Il conservatorio dei Poveri di Gesù Christo e quello di S. Maria di Loreto*, Palermo, Sandron, 1928. Neapolitan school traditions in the early nineteenth century are described in the mentioned BARAGWANATH, *The Italian Traditions & Puccini* cit., pp. 1-48; GJERDINGEN, *Child Composer in the Old Conservatories* cit., pp. 19-82; SANGUINETTI, *The Art of Partimento* cit., pp. 19-94.

Another eighteenth- and early-nineteenth-century musical centre, the Italian city of Bologna, developed an important and influential partimento tradition and counterpoint school. Bolognese counterpoint masters such as Padre Giambattista Martini and his pupil Stanislao Mattei became celebrated theorists and teachers who moulded generations of musicians such as Johann Christian Bach, Niccolò Jommelli, Gaetano Donizetti, Francesco Morlacchi, Gioachino Rossini. The partimento collections compiled by these masters, and the historical contexts of those collections, are described in SANGUINETTI, *The Art of Partimento* cit., pp. 23-26; See also: ELISABETTA PASQUINI, *Giambattista Martini*, Palermo, L'Epos, 2007.

¹⁶ See DE LUCA, *Gli spazi del talento* cit., pp. 27-33. De Luca provides further historical and cultural context in the eighteenth-century Catania in MARIA ROSA DE LUCA, *Musica e cultura urbana nel Settecento a Catania*, Firenze, Olschki, 2012.

¹⁷ This work does not investigate the important solfeggio tradition of the Bellini's student years. Details regarding this pedagogic method are fully described in NICHOLAS BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2020. Further references can be found in PAOLO SULLO, *I solfeggi nella scuola di Nicola Zingarelli*, «I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia», II, 2014, a cura di Antonio Carocchia and Francesco Di Lernia, pp. 173-198; ID., *Lo studio del solfeggio nella scuola napoletana del Settecento*, in *Ars Sacra 2012, Cappelle Musicali, Suoni di Fede: Storia, Contesto e Liturgia*, Atti delle giornate di studi musicologici (Anagni, 30-31 marzo 2012), a cura di Luciano Rossi, Roma, UniversItalia, 2013, pp. 37-54. The Solfeggio Database created by Peter van Tour is a relevant tool to facilitate the identification of concordant sources within the solfeggio repertoire between 1730 and 1830: UUSolf, *The Uppsala Solfeggio Database*, ed. by Peter van Tour, 2016. <https://www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php>.

¹⁸ Giovanni Furno (1748-1837), was a composer and a famous master in Naples, considered one of the best teachers in the Neapolitan institutions. His textbooks *Metodo facile, breve e chiara ed essenziali regole per accompagnare* (1817) and *Movimenti del partimento del Maestro Furno*, were reprinted many times. Bellini and Francesco Saverio Mercadante, among other names, were Furno's students.

maestrino,¹⁹ he had Carlo Conti.²⁰ As a counterpoint student, he was a pupil of Giacomo Tritto²¹[...], and after a few years in 1822, he became a pupil in the Zingarelli²² school».²³

This preliminary introduction reveals a *cursus studiorum* in which the partimenti and counterpoint rules, following the traditions of Neapolitan school masters such as Furno, Conti and Tritto and the esteemed Zingarelli,²⁴ were an integral part of Bellini's music education.²⁵ Under Zingarelli's guidance, the young Bellini developed one of his musical strengths as a future composer, the 'long, long melodies', which I will discuss further from an analytical perspective.²⁶

¹⁹ Maestrini were students of especially high skill who acted as teaching assistants.

²⁰ Carlo Conti (1796-1868) was trained at the Real Collegio di S. Sebastiano with Furno, Tritto, Fedele Fenaroli (1730-1818) and Zingarelli.

²¹ Giacomo Tritto (1733-1824) studied under Pasquale Cafaro (1715-1787) at the Conservatorio della Pietà de' Turchini. Bellini, Mercadante, Spontini, Conti and Meyerbeer were his pupils. His teaching methods are documented in his textbooks, *Partimento e regole generali per conoscere quale numerica dar si deve ai vari movimenti del basso* (1821) and the extremely popular *Scuola di contrapunto, ossia Teoria musicale* (1823).

²² Nicola Antonio (o Niccolò) Zingarelli (1752-1837) had been a pupil at S. Maria di Loreto with his contemporary Domenico Cimarosa. He studied under Fenaroli and Alessandro Speranza (1724-1797). His partimenti's books are the largest corpus of partimenti after those of Fenaroli: *Partimenti/del Signor Maestro don Nicolò Zingarelli*, Milano, Ricordi, 1830-1833.

²³ The quote, translated by the author of this study, is taken from FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, II, p. 714: «Nel luglio 1819 venne ammesso come alunno nel Collegio di S. Sebastiano in Napoli, e scorsi appena sei mesi ottenne un posto gratuito per concorso. Ebbe a primi istitutori per lo studio dell'armonia e partimenti Giovanni Furno, ed il suo maestrino fu Carlo Conti: pel contrapunto, a suo tempo, fu posto sotto la savia scorta di Giacomo Tritto, [...]; dopo, qualche anno, nel 1822, mutò maestro, e passò ad apprendere alla scuola dello Zingarelli».

²⁴ Further details regarding Zingarelli's teaching and partimento traditions can be found in MARCO POLLACI, *Nicola Zingarelli and Neapolitan Didactic Tradition in the 19th Century Italy: An Investigation*, in *Nicola Zingarelli. Il maestro, il compositore e il suo tempo*, a cura di Giovanna Carugno and Paolo Sullo, Napoli, Editoriale Scientifica, 2023, pp. 281-303.

²⁵ Further investigation on Bellini's Neapolitan years is highlighted in DE LUCA, *Gli spazi del talento* cit., pp. 44-55, JOHN ROSSELLI, *The Life of Bellini*, New York, Cambridge University Press, 1996, pp. 14-35.

²⁶ Florimo's writings are rich in anecdotes and facts whose truthfulness cannot be taken for granted, given his almost hagiographic, hyperbolic tendencies and partiality towards his friend. However, the methods described by Florimo highlight one significant aspect of Bellini's training and of his continuous interest in melodies as a strength of his musical signature, following the suggestions of his revered master: «If you sing in your compositions, be assured that your music will be appreciated. On the other hand, if you compose only harmonies, double counterpoints, fugues, canons, notes, counter-notes, etc. maybe the musical world will applaud you after half a century, but the public will certainly disapprove of you. The public wants melodies, melodies, always melodies. If your heart can create them, try to refine them as simply as possible, and you will be a successful composer [...]. Learn the musical grammar from my teachings, the simple and bare art, and once you know it as master, study how to hide it». Florimo's suggestions are quoted in MARIA ROSARIA ADAMO, FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1981, p. 32: «Se canterete nelle vostre Composizioni, siate pur certo che la vostra musica piacerà. Se invece ammasserete armonie, contropunti doppi, fughe, canoni, note, contronote, ecc. ecc. forse sì e forse no, il mondo musicale vi applaudirà dopo mezzo secolo, ma certo il pubblico vi disapproverà. Egli vuole melodie,

My brief excursion into Bellini's training clarifies the syllabus of the composer's student years and the context of the pedagogic legacy which informed that syllabus.²⁷ The study of harmony and counterpoint during the eighteenth and first half of the nineteenth century was, in fact, based on the previously mentioned partimento tradition, the study of counterpoint, solfeggio methods, and thoroughbass approach, to learn singing, composition and the art of improvising. A great quantity of contrapuntal guidelines are musical rules that allow musicians to produce their music efficiently, using melodic cells and compositional patterns. Because of its foundations in a conservative craft, musical education in Italy tended to be traditional. Teachings based on partimenti, musical schemata and contrapuntal exercises were carefully passed down through generations, as is the case in Bellini's family.

One of the main principles of eighteenth-century and early nineteenth-century Neapolitan didactic methods was learning through the practical working out of exemplars or models common to any opera composer of that period: the study of cadences and scales, the Rule of the Octave (RDO),²⁸ *moti del basso* (bass motions), partimento schemata, in addition to other compositional tools. Eighteenth-century partimento schemata were often used as part of a compositional *zibaldone* (a notebook with various exercises, rules and counterpoint exercises), where the composers – often automatically – could take advantage of their training. Practice and theory were unified in these pedagogic traditions; composers could use these schemata as part of their craft. These methods consisted of a particular repertoire of standardised musical phrases for use in certain conventional sequences, and these compositional features

melodie, sempre melodie. Se il vostro cuore saprà dettarvele, studiatevi di esporle il più semplicemente possibile, e la vostra riuscita sarà sicura, voi sarete compositore [...]. Da me imparate la grammatica, la semplice e nuda arte, e una volta conosciutala, e divenuti maestri, studierete il modo di nasconderla».

²⁷ A manuscript of partimenti collections preserved in the library of the Conservatory Giuseppe Verdi in Milan testifies to a notebook of Francesco Durante's partimenti presumably used by Vincenzo Bellini. The manuscript source contains a series of *partimenti diminuiti* in which we can read the musician's name, "Vincenzo Bellini padrone" ("owner") on the title page. The name appears again on page 54 with a partimento in D major, I-Mc Noseda Th. c. 107. A counterpoint study attributed to Vincenzo Bellini, *Studio del Contrappunto, fatto da Vincenzo Bellini, Napoli, 1819, Autografo* has been analysed in MARCO POLLACI, *Vincenzo Bellini's Studio del Contrappunto Notebook: An Investigation of a New Source of Partimento and Counterpoint in Early Nineteenth-Century Italy*, in *Basso Continuo in Italy: Sources, Pedagogy and Performance*, ed. by Marcello Mazzetti, Turnhout, Brepols, 2023, pp. 247-261. The notebook testifies a pedagogic approach around 1819 in Naples. Friedrich Lippman briefly mentioned this *Studio* in FRIEDRICH LIPPMANN, *Belliniana: Nuovi documenti*, in *Il Melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli. Torino, Einaudi, 1977, pp. 281-317: 317. Further references to this manuscript are mentioned in WILLIER, *Vincenzo Bellini. A Research and Information Guide* cit., p. 73; DE LUCA, *Gli spazi del talento* cit., p. 53. The manuscript is preserved in a private collection. Furthermore, the library of the Naples Conservatoire preserves counterpoint exercises by Florimo under Zingarelli's supervision, confirming pedagogic methods that testify to a similar approach of the *Studio di Contrappunto* attributed to Bellini: *Studio di Contrappunto composto da me Francesco Florimo sotto la direzione del Sig. r D. Nicolò Zingarelli, Gran maestro e Direttore del Real Collegio di Musica di S. Sebastiano*, I-Nc, Ra.31.1.19. Selected Bellini's sketches and *studi giornalieri* (daily studies) have been exploited in CANDIDA MANTICA, *Gli studi giornalieri di Vincenzo Bellini. Indagine filologica ed analitica dei manoscritti conservati presso il Museo Civico Belliniano di Catania*, tesi di laurea, Università degli studi di Pavia, Facoltà di Musicologia, 2006-2007. See also ID., *Alle radici del processo creativo. Gli 'studi giornalieri' di Bellini 'sviluppati con effetto' nei Puritani*, «Bollettino di studi belliniani», VI, 2020, pp. 29-73, <http://www.bollettinostudibelliniani.eu.archivio/>.

²⁸ From this point, I shall use the abbreviation of RDO.

expanded their influences beyond Italy. The word *composition* was then taken in its literal meaning (in Latin, *cum ponere*, which means ‘to put together’), referring exactly to the music production system of the eighteenth century and part of the nineteenth century. The question arises then how a nineteenth-century opera composer such as Vincenzo Bellini might have chosen and used these partimento idioms in his musical creations, perhaps referring to the conventional and artistic use of the formulas, similar to a musical reminiscence, a rhetorical figure evocative of the past tradition.

Thus, partimento schemata, such as The Romanesca, The Meyer, Do-Re-Mi, the Fenaroli²⁹ and many others on which students could elaborate a melody, constituted a tonal vocabulary that the student or the professional musician could use with a melodic and harmonic combination such as specific cadences, bass sequences and segments of the RDO.³⁰ As previously described, Bellini’s training in partimento lays out the theoretical justification and approach for this analytical method. Recalling the influential methods of three masters, one of whom was one of Bellini’s teachers, Gjerdingen describes the pedagogic tradition and schemata employment thus:

Like commedia dell’arte actors memorising all the scenes and “business” in their troupe’s zibaldone, so young composers memorised all the schemata in the partimenti of their masters. [...] Three such “well-established” maestros were Giacomo Tritto (1733-1824), and Giovanni Paisiello (1740-1816), both of Naples, and Stanislao Mattei (1750-1825) of Bologna. Paisiello, of course, was among the most famous opera composers of the eighteenth century, and the students of Tritto and Mattei included giants like Spontini, Donizetti, Bellini, and Rossini, who dominated early nineteenth-century opera.³¹

I now proceed to analyse some excerpts by Bellini, showing the partimento legacy in selected passages from his musical output, and suggesting the expressive use of a specific schema as an analytical tool.

2.1 The Romanesca

The Romanesca scheme was used primarily for important musical melodic themes, often as an opening gambit, and became so common as to constitute something of a musical *cliché*, an evocation of the past, specifically the early nineteenth-century compositional pat-

²⁹ All these schemata are fully described and exploited in the mentioned GJERDINGEN, *Music in the Galant Style* cit.

³⁰ Examples of musical *topoi* in eighteenth-century music are described, albeit with a different methodological approach from this analytical method, in RAYMOND MONELLE, *The musical topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006. See also: CATHAL TWOMEY, *The Five Canons of Rhetoric*, «Dublin Musicology Collective Zine», July 2023. Available at: <https://dublinmusicologyco.wixsite.com/dubmusco/post/the-five-canons-of-rhetoric>.

³¹ GJERDINGEN, *Music in the Galant Style* cit., pp. 25-26. A full description of the Romanesca pattern can be found in *ivi*, pp. 25-44.

terns. This pattern is a presentation schema, such as the Do-Re-Mi and the Meyer, which can be found in the Bellini musical passages that will be discussed later. In some musical passages from operas by nineteenth-century Italian opera composers, such as Rossini and Verdi, the melody and bass that formed the Romanesca's opening contrapuntal gesture were a signature trait of a courtier and noble *milieu*. Fig. 1 shows an analytical reduction of the symphony from *Il Pirata*,³² in which Bellini seems to use the conventional musical formula (the stepwise descending scale, here presented in the bass) as an archaic musical gesture evoking a courtly atmosphere, emphasising that of the Sicilian Castle of Candora and the courtly era in which the opera is set.

Fig. 1. *Il Pirata*, *Sinfonia*, bb. 1-18.

Fig. 2 is taken from Bellini's *I Capuleti e i Montecchi*, and is followed by my analytical reduction (Fig. 3). Here again, the Romanesca schema is readily identifiable by its descending stepwise scale (this time in the melody with typical bass support of falling fourths and rising seconds), and again seems intended to recall a courtly *milieu*. The scene, in the third act, is set in a courtyard in the palace of Capellio, where the Guelphs celebrate the imminent wedding of Giulietta and Tebaldo, and the main theme based on this ancient formula underlies the festive and jubilant atmosphere with nobles and courtiers dancing and singing in the palace.

³² All selected examples are presented and transcribed from the vocal score.

a)

Allegro moderato

b)

17 Tenori *ff*
 Lie - ta not - te, av - ven - tu - ro - sa

Bassi *ff*
 Lie - ta not - te, av - ven - tu - ro - sa

Fig. 2. *I Capuleti e i Montecchi*, Act III, scene 3.
 Introduction and Chorus, «Lieta notte», bb. 1-4 (a), bb. 17-20 (b).

Fig. 3. Analytical Reduction, bb. 1-4, bb. 17-20.³³

³³ From this point, all Arabic numbers with carats refer to the melodic lines.

Another example is taken from the second act of *La Straniera*, when the bridesmaids announce that Arturo is returning to Isoletta to lead her to the altar. Bellini's application of the Romanesca formula, which may be seen from the reduced score in Fig. 4 and its further reduction in Fig. 5, would presumably have been regarded as an archaic rhetorical figure referencing a jovial atmosphere with a wedding procession surrounded by palace ladies and knights.

All^o. Maestoso

Fig. 4. *La Straniera*, Act II, scene 10, Introduction and Chorus, «È dolce la vergine», bb. 1-14.

Fig. 5. Analytical Reduction, bb. 1-6, bb. 1-9.

2.2 *The Do-Re-Mi*

Bellini seems to have incorporated several elements of old-fashioned formulas, such as the Romanesca pattern and other contrapuntal partimento schemes, in his melodies and bass lines throughout his operatic work. A rising figure to introduce an important musical theme is described by Gjerdingen as Do-Re-Mi³⁴ in its basic type, with the scale degrees 1-2-3 ascending in the melody and 1-7/5-1 in the bass line. Like the melodic and harmonic pattern of the Romanesca, the Do-Re-Mi was another popular and favourite eighteenth- and early-nineteenth century partimento pattern, applying a presentation scheme to emphasise a vocal line or a musical theme.

³⁴ This pattern is fully exploited in GJERDINGEN, *Music in the Galant Style* cit., pp. 77-88.

In the third act of *I Puritani*, Arturo launches the concertato beginning of the famous «Credeasi misera» by elaborating the basic Do-Re-Mi scheme into a melody of great beauty and dramatic force. D-flat, E-flat and F, the three notes of the conventional pattern, act as landmarks in Arturo’s impassioned melody as he prays for Elvira’s innocence (Fig. 6 and 7), and the pattern is followed by a typical partimento sequence consisting of a bass rising by fourth and falling by fifth.³⁵

Largo Maestoso (♩ = 58)

ARTURO

Cre - dea - si, mi - se - ra -

da me tra - di - ta, tra - ea sua

vi - - ta in tal mar - tir!

Fig. 6. *I Puritani*, Act III, scene 3, «Credeasi misera», bb. 1-9.

³⁵ *I moti del basso* (bass motions), whether conjunct or disjunct, diatonic or chromatic, were essential to partimento rules, with students being asked to identify bass motions and choose appropriate chords to add over them. Further references in SANGUINETTI, *The Art of Partimento* cit., pp. 99-166.

Fig. 7. *I Puritani*, Analytical Reduction, bb. 2-9.

The old Neapolitan schema Do-Re-Mi also underpins the beginning of *Norma*'s Symphony, as illustrated in Fig. 8 (a). My analysis in Fig. 9 highlights the conventional Do-Re-Mi pattern's combination with another old-fashioned Romanesca that returns in bars 17-20 (Fig. 8 b and 10).

The rhythmic figures that Bellini developed from these two old-fashioned contrapuntal patterns convey a sense of marching, recalling a military parade and thus perfectly matching with the musical topic of the symphony introduction.

a)

b)

Fig. 8. *Norma*, *Sinfonia*, bb. a) 1-4, b) 17-20.

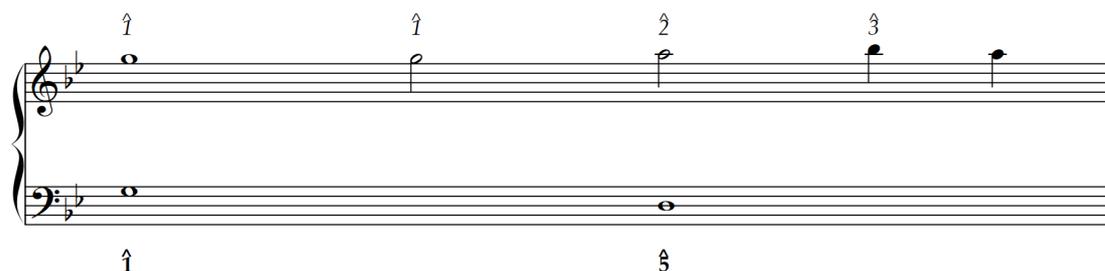


Fig. 9. Analytical Reduction, bb. 1-4.

Fig. 10. Analytical Reduction, bb. 17-20.

Further analysis of *Norma* will demonstrate even more clearly how the composer applied his Neapolitan compositional skills (acquired through repetitive exercises in cadences, scales, partimento's formulas and other bass motions) to the professional world of composition in a variety of styles. Such analysis forms the main argument of the next section.

2.3 The Meyer

One of the most well-known presentation schemes, The Meyer³⁶ was used by Mozart, Hasse, Pergolesi, Cimarosa, Paisiello and many other composers. This bass motion segment was introduced by Giacomo Tritto in his *Scuola di Contrappunto*,³⁷ and this pattern became very common in the nineteenth-century pedagogic tradition. An old-fashioned scheme born from partimento practice, The Meyer involves a 1-6-4-2 melody (all motions except 6-4 descending), over a 1-2-7-5-1 bass (all ascending, except 2-7/5).

Bellini's ability to create a melody with dramaturgical purpose in a clever and subtly suggestive way is evident at the beginning of the second act of *Norma*, one of the composer's masterpieces. Bellini composes one of his most famous musical passages with a sense of scope in the scene where Norma contemplates the murder of her children, «Teneri, teneri figli» (reproduced in Fig. 11). This is one of the most touching melodies in the Italian operatic repertoire. The mentioned partimento's scheme, the Meyer opening pattern, is founded on a bass with a typical ascending step 1-2, answered by a 7-1 ascent. The melody's core is based on a descending scale model, following the teachings of Tritto and others, with a *scala*

³⁶ This is Gjerdingen's name for the schema. See GJERDINGEN, *Music in the Galant Style* cit., pp. 111-128.

³⁷ See the full description and musical example in *ivi*, p. 111.

nell'acuto (scale in the upper voice) for the soprano. The bass melody below intensifies the sense of melancholy, creating the tonal stability that is the «preferred choice for important themes»³⁸ such as Norma's apparent decision to kill her children. But tonal stability in a minor key seems to suggest Norma's persistent anguish and anxiety, while Bellini's frequent suspensions produce an instability that reveals her decision as merely apparent, not on that she intends to carry out. All of these musical features are illustrated in Fig. 12.

[NORMA]

90

Te - ne - ri, te - ne - ri fi - gli... es - si, pur

94

dian - zi de - - li - zia mi - - a... es - si nel

99

cui sor - ri - so li per -

102

do - no del ciel mi - rar cre - de - i...

Fig. 11. *Norma*, Act II, scene 1, «Teneri, teneri figli», bb. 90-104.

³⁸ *Ivi*, p. 112.

Fig. 12. Analytical Reduction, bb. 90-104.

Norma also offers another example in which Bellini applied this tonal prototype: the famous duet «In mia man alfin tu sei; Niun potria spezzar tuoi nodi», where the woman demands that her lover Pollione repudiate forever her rival in love, the handmaid Adalgisa (Fig. 13, with analytical reduction in Fig. 14). Rather than a simple melodic gift, this duet demonstrates the strength of Bellini’s ability to elaborate on conventional patterns to convey dramatic situations. The vocal line gradually rises to the climax of the scene, repeating the initial melodic statement «Pel tuo Dio, pei figli tuoi, Giurar dei che d’ora in poi», when Norma tries to establish the power of her dominance, articulating the melody over the Meyer bass line. The contrapuntal combination of standard partimento schemata would not be out of place in a Tritto exercise; but much more remarkable than Bellini’s assured grasp of conventional schematic counterpoint is the affective and evocative potency of the schema’s deployment in this operatic context. The tonally stable formula supports the unmoving power of Norma, who claims to control Pollione’s life when she confronts him, warning that this is his last chance to live with her. Once again, Norma’s emotional insecurities are implied by the suspension of the 6th when the protagonist sings «tu sei», recalling her inner vulnerability even in an authoritative moment of stable power. Bellini’s treatment of the scene shows great skill and craftsmanship, as well as great dramaturgical sense; hardly mere melodic outpourings that he did not need to ask for (or think about).

5

9 [NORMA]
In mia man al fin tu

12
se - i niun po - tria spez - zar tuoi no - di. Io pos

Fig. 13. *Norma*, Act II, scene 10, «In mia man al fin tu sei», bb. 1-14.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

7 - 6 6 4 - 3

4 5 5

3

1 2 3 4

Fig. 14. Analytical Reduction, bb. 10-14, bb. 18-22.

The expressive use of the Meyer bass line can be found in the second part of the duet as well, «Sì, sovr'essi alzai la punta. Vedi, vedi a che son giunta» (reproduced in reduced score in Fig. 15, analytical reduction in Fig. 16), when Norma affirms her power and conflicting feelings about her attempt to kill her children as revenge for Pollione's betrayal. Once again, Bellini incorporates a conventional technique of the past for important opening themes with strong tonal stability, colouring Norma's desire to control Pollione and the dramaturgical situation portrayed in the duet.

(con pianto moderato)

42 [NORMA]
 Si, so - vr'es - si al - zai la

[POLLIONE]
 ten - do? Oh Dio! che in-

44
 pun - ta Ve - di... ve - di a che son giun - ta!

ten - do?

Fig. 15. *Norma*, Act II, scene 10, «Si, sovr'essi alzai la punta. Vedi, vedi a che son giunta».

Fig. 16. *Norma*, Analytical Reduction, bb. 42-46.

The legacy of Bellini's education, and its strong ties to Neapolitan contrapuntal formulas, shows through in one of his earliest student compositions as well: the sacred work *Salve Regina* in A major, composed between 1819 and 1825. Bellini's training in the early nineteenth

century also involved studying sacred music of the past,³⁹ including the composition of new sacred works, at which the Neapolitan masters were considered to excel not only the rest of Italy but all of Europe. All students were required to be employed after their training ended, not only as opera composers but, very often, in religious institutions as well.⁴⁰

Throughout the nineteenth century, outmoded conventional formulas were preserved through their inclusion in standard lessons and compositions for the church. Similarly, patterns, such as the Meyer were employed in many young composers' non-liturgical sacred works, like Bellini's above-mentioned *Salve Regina*. Bellini's use of the Meyer pattern may be seen in the analytical reduction (Fig. 18) of the original score (reproduced in Fig. 17). Bellini based this musical passage, which is centred on the theological core of this religious hymn, on the old-fashioned Meyer formula, and followed it (in clichéd Neapolitan partimento fashion) with an ascending chromatic scalar melody in oblique motion against a rising chromatic bass.⁴¹

67

Soprano
er - go ad-vo-ca-ta no-stra il - los tu - os mi - se - ri-cor-des

Alto
Ej - a er-go ad-vo-ca-ta no-stra il - los tu - os mi - se - ri-cor-des

Tenor
Ej - a er-go ad-vo-ca-ta no-stra il - los tu - os mi - se - ri-cor-des

Bass
Ej - a er-go ad-vo-ca-ta no-stra il - los tu - os mi - se - ri-cor-des

Piano
f p

³⁹ Sacred music continued to form one of the main objects for studies in counterpoint during Bellini's student years at the Neapolitan Conservatoire. The church still provided the main source of employment for musicians in Naples in the nineteenth century.

⁴⁰ See ROSA CAFIERO, *La formazione del musicista nel XVIII secolo: il 'modello' dei conservatori napoletani*, in *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, a cura di Gaetano Stella, «Rivista Italiana di Teoria e Analisi», xv/1, 2009, pp. 5-25.

⁴¹ This pattern, which is typical of Fedele Fenaroli's rules, is fully described in SANGUINETTI, *The Art of Partimento* cit., pp. 136-137.

71

f o - cu-los, mi - se - ri - cor - des o - cu-los *p* ad

f o - cu-los, mi - se - ri - cor - des o - cu-los *p* ad

f o - cu-los, mi - se - ri - cor - des o - cu-los *p* ad

f o - cu-los, mi - se - ri - cor - des o - cu-los *p* ad

73

nos con - - - ver - te ad

nos con - - - ver - te ad

nos con - - - ver - te ad

nos con - - - ver - te ad

Fig. 17. *Salve Regina* in *A Major*, bb. 67-78.

Fig. 18. Analytical Reduction, bb. 67-77.

2.4 Other compositional schemes

The model vocal realisations of other Neapolitan schools show similar features as *topoi*, recalling past traditions and musical conventions. The beginning of Norma's act 1 duet «Oh rimembranza» (Fig. 19) features a descending 5-4-3-2-1 melody over a 1-5-1 bass, a pattern derived from exercises upon a given partimento bass called the Ponte by Gjerdingen.⁴² We should recall that the Romanesca, the Meyer, as well as the Fonte and the Ponte, were amongst the most well-known partimento patterns in the early nineteenth-century pedagogic and compositional practice tradition, deemed conventional formulas and rhetorically *cliché*.⁴³ The Italian word *ponte* means «a bridge to cross over»,⁴⁴ indicating a scheme that emphasises a melodic line in important musical themes, such as the intense vocal lines of Norma and Adalgisa, which are repeated in the duet, and reproduced in my analytical reduction (Fig. 20). Adalgisa confesses her love for Pollione, and Norma realises that she (Norma) and Adalgisa are both in love with the same man. The duet, in fact, might represent a sort of bridge, a crucial passage within the opera itself. The opening phrase «Oh rimembranza» recalls a critical passage of remembrance for Pollione, but this remembrance will also be the cause of Norma's fury, triggering her realisation that Pollione no longer loves her, an important transition point in the opera's dramaturgical context, events will take a decisive course. Without this duet delineating a significant bridge in the plot, Norma would have known nothing of Adalgisa's love for Pollione. After the introductory Ponte,

⁴² The basic pattern and its different types have been explored by GJERDINGEN, *Music in the Galant Style* cit., pp. 177-215.

⁴³ See *ivi*, p. 61. Gjerdingen describes in detail the significance of these patterns in the eighteenth and early nineteenth centuries as outmoded conventional patterns learned during composers' training.

⁴⁴ *Ivi*, p. 197.

a descending melody based on the expressive use of a Romanesca's conventional pattern sets the incipit of the duet's second part: «Ah, si fa core abbracciami», shown in Fig. 21 and 22. The passage's tonicization of A minor – from bar 119 – leads to a 7-1 motion in the bass line, below a vocal line focused on 5-4-3(-1) contours, which are repeated twice («Al caro oggetto unita, vivrai felice ancor»/«Tu rendi a me la vita se non é colpa amor»), as reproduced and analysed in Fig. 23 and 24. This pattern has been described by Gerdingen as the Monte (Mountain),⁴⁵ a typical partimento formula from Neapolitan rules taught by Bellini's masters, such as Zingarelli.⁴⁶ The expressive use of this formula might suggest an implicit understanding of how to set a passage with specific semantic connotations. Neither woman knows that they are in love with the same man, or what kind of man he really is, and both will have to climb the «mountain» of disillusionment: after breaking her vows to be with him, Norma must realise that he has abandoned her and their children; after giving him her youth and gaining his love, Adalgisa must realise that that love prompted him to abandon his children and their mother.

53 NORMA
Io fui co - sì io fu - i co - sì ra -

56
- pi - ta al sol mi - rar - lo in vol - to

Fig. 19. *Norma*, Act I, scene VII, «Oh rimembranza», bb. 53-59.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 89-106.

⁴⁶ Zingarelli's reference can be found in *ivi*, p. 90.

5 4 3 2 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3 2

1 5 1

Fig. 20. Analytical Reduction, bb. 55-59.

Più animato
119 [NORMA]

si, fa co - re e ab - brac - cia - mi. Per - do

Fig. 21. *Norma*, Act I, scene VII, «Ah si, fa core abbracciami», bb. 119-121.

3 2 1 7 6 7 1

1 7 6 4

Fig. 22. Analytical Reduction, bb. 119-121.

[NORMA] 128

Al ca - ro og - get - to u - ni - ta viv - rai fe - li - ce an - cor, —

Fig. 23. *Norma*, «Ah si, fa core abbracciami», bb. 127-130.

The image shows a musical score for an analytical reduction. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Above the treble staff, there are rhythmic values: 5, 4, 3, (1), 5, 4, 3. Below the bass staff, there are rhythmic values: 7, 1, 7, 1. A vertical dashed line is drawn between the 4th and 5th measures of the treble staff.

Fig. 24. Analytical Reduction, bb. 127-130.

Other common schemes could be combined to define melodic and bass lines. Example 26 summarises a vocal line based on the Prinner pattern⁴⁷ with a bass scheme based on the so-called Jupiter⁴⁸ formula, followed by the already mentioned Do-Re-Mi. The example is taken from the first act of *Bianca e Fernando* when the chorus and Uggiero support Fernando («Ov'è il tuo cor intrepido» (Fig. 25). Fernando, son of Carlo, Duke of Agrigento, arrives in his native land under a false name (Adolfo), with a group of loyal followers. Carlo's throne was usurped by Filippo, who locked the old duke Carlo in a secret prison after banishing Fernando. Happiness and anguish alternate in Fernando when he sets foot in his homeland, while his squire Uggiero and the other followers encourage him despite the injustice. It might not be a coincidence that the Prinner-based melodic line is delayed, not aligned with the bass as it should be.⁴⁹ This is followed by a sense of return to the initial schematic order with a 1-2-3 bass movement, accompanying the final proper conclusion of the Prinner, as shown in Fig. 26 (bars 39 and 40).

a)

Allegro assai

29 [Tenori]

O - v'è il tuo cor in - tre - pi - do? O - v'è il va - lor ma - gna - ni - mo? Non

[Bassi]

O - v'è il tuo cor in - tre - pi - do? O - v'è il va - lor ma - gna - ni - mo? Non

The image shows a musical score for a vocal piece. It starts with the tempo marking 'Allegro assai' and the number '29'. There are three staves: a top staff for Tenors, a middle staff for Basses, and a bottom grand staff for piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves: 'O - v'è il tuo cor in - tre - pi - do? O - v'è il va - lor ma - gna - ni - mo? Non'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

⁴⁷ See *ivi*, pp. 45-90.

⁴⁸ Gjerdingen illustrates this Jupiter scheme strictly connected with Meyer. Further details can be found in *ivi*, pp. 116-117.

⁴⁹ This version of the Prinner usually involves a melodic 6-5-4-3-1 descent against a bass 4-5-1, and while Carlo's aria does contain both of these motions, they overlap rather than coinciding. Bellini does open with 6 over 4, but then sustains that 6 while the bass ascends to 5. The melody only resumes its descent when the bass has already completed its own part of the pattern (which it has done in an unusual way, rising from 5 to 1 by step rather than leaping up or down to it).

b)

37

gui- da? O - v'è il tuo cor in - tre - pi - do? O -

gui- da? O - v'è il tuo cor in - tre - pi - do? O -

gru

The musical score for Figure 25 consists of three systems. The top system shows the vocal line in treble clef with lyrics: "gui- da? O - v'è il tuo cor in - tre - pi - do? O -". The middle system shows the vocal line in bass clef with the same lyrics. The bottom system shows the piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a melodic line in the right hand with a *gru* (grace note) marking and a rhythmic pattern of eighth notes, and a bass line in the left hand with a steady eighth-note accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is common time (C).

Fig. 25. *Bianca e Fernando*, Act I, scene I, Chorus, «Ov'è il tuo cor intrepido», a) bb. 29-33, b) 37-39.

The analytical reduction in Figure 26 shows scale degrees for the vocal line and piano accompaniment. The top staff (vocal line) has scale degrees: (1), 6, 5, 4, 3, 1. The bottom staff (piano accompaniment) has scale degrees: (1), 4, 5, 6, 7, 1, 2, 3, (1). The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Fig. 26. Analytical Reduction, bb. 30-37, bb. 39-40.

2.5 The Rule of the Octave

We have seen examples of the partimento heritage in Bellini's melodic composition, which could also suggest the relationship between these old-fashioned patterns and some compositional *clichés*, sorts of musical *topoi* in an operatic context, to intensify the musical meaning of the drama under the tacit principle that some operatic situations could invite conventional musical solutions. The sequences analysed in the previous examples could have worked as a sort of *cantus firmus* for the compositional praxis of melodies, treated in practice as *cantus firmi*, becoming melodically distinctive formulas based on Italian methods, testifying to the centrality of the training received by the composer.

As such, stock melodic formulas were integrated with other partimento rules that were linked to the harmonisation of ascending and descending scales. The afore-mentioned RDO, in fact, embodied the backbone of bass and melodic formulas. This important conventional formula involves a method of harmonising bass lines in which each scale degree is harmonized

with a specific chord.⁵⁰ As Sanguinetti describes it,⁵¹ the RDO is an effective and potent tool of tonal coherence and tonal stability, as its assigning of a specific chord to each scale degree removes any room for ambiguity. During the nineteenth century, particularly in Italy and for opera composers anywhere, Fedele Fenaroli's standard version became the favourite harmonisation.⁵² As anticipated, the RDO became part of the pedagogic tradition, such as in Bellini's training in Naples, and could have been used as a segment for a specific musical context and expressive musical idiom for a musical passage.⁵³ RDO-like features, elaborated by Bellini both as operatic melody and bass movement, are particularly noticeable when the composer bases a scene on formulaic musical elements identifiable with a strong sense of tonal solidity, but deploys that element in specific dramaturgical contexts concerned with a sense of uncertainty. Perhaps this matching of schema to topic is a Bellinian *topos* unto itself, recalling the need for emotional stability: a discomfiting reminder of the past, a nostalgic (often bittersweet) memory, dreams that create a sense of estrangement or even a mad scene. A conventional technique from Bellini's training might evoke a dramaturgic reminiscence.

Below, I present further evidence for the concurrence of schema and topic, and discuss some musical examples. Suggestive in this regard is the touching melody «Oh, quante volte, oh quante», from *I Capuleti e i Montecchi* (Fig. 27 a and b). Fig. 28 presents a reduction of the aria's beginning, showing it to be based on a segment of the RDO in the bass line with a subsequent descending melody presenting a Prinner pattern in which the scale degrees 6-5-4-3 are preceded by appoggiature that reinforce the melancholy of the melodic line.

a)

74 [GIULIETTA]

Oh! quan - te vol - te oh! quan - - te ti

⁵⁰ References can be found in THOMAS CHRISTENSEN, *The 'Regle de l'Octave' in Through-Bass Theory and Practice*, «Acta Musicologica», LXIV/2, 1992, pp. 91-117; GIORGIO SANGUINETTI, *La Scala come Modello per la Composizione*, in *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV/1, 2009, pp. 68-96. There are different versions of the Rule of the Octave harmonisation. The version used here is closely based on that of Fedele Fenaroli (Naples, 1775), which became a standard version in the nineteenth-century pedagogic tradition.

⁵¹ «The RDO is more than an ingenious tool for accompaniment of a scale; it is a powerful means of tonal coherence. In fact, it determines a specific chord for each scale degree that in only a few cases is the same as for another scale degree [...]; but even in those cases, any tonal ambiguity is avoided by the fact that the chord assigned to each scale degree has a unique relationship with the preceding or following chord» (SANGUINETTI, *The Art of Partimento* cit., pp. 113). Sanguinetti points out that, «The RDO does not need a complete scale, from tonic to tonic, in order to become effective. In fact, one of the great advantages of the RDO is that it can be used even for short segments, provided one is able to locate them correctly within the appropriate scale».

⁵² See *ivi*, p. 120.

⁵³ Baragwanath describes similar functions of the RDO rule for late-nineteenth-century composers such as Boito and Puccini in the previously mentioned *The Italian Traditions & Puccini* cit., pp. 148-160.

b)

76
 chie - do al ciel pian - gen - do! con

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with several triplet markings. The piano accompaniment includes a right-hand part with triplets and a left-hand part with a steady eighth-note bass line.

Fig. 27. *I Capuleti e i Montecchi*, Act I, scene 4, «Oh! quante volte, oh! Quante», bb. 74-78.

The analytical reduction shows the harmonic structure of the piano accompaniment from Fig. 27. It includes chord symbols (6, 5, 4, 3) above the staff and fingerings (4, 6, 6, 5, 5, 6, 6, 5) below the staff. The bass line is indicated with fingerings (1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1).

Fig. 28. Analytical Reduction, bb. 75-78.

The technique of the RDO is profitably used by the composer in another musical passage from *Il Pirata*, in which the protagonist, Imogene, is the victim of a nightmare that destabilises reality (the dream that her love Gualtiero had been killed by her husband). When singing «Era sorda la natura al mio pianto, al mio dolor» in her act 1 scene «Lo sognai, ferito, esanime», Imogene tries to regain rational stability after the terrifying and upsetting dream, and ends that attempt with a *cadenza doppia*⁵⁴ (as shown in my analytical reduction in Fig. 30, from the original score reproduced in Fig. 29).

77 [IMOGENE]
 -ce a. E-ra sor - da - la na - tu - ra al mio pian-to, al mio do - lor,

The score shows the vocal line for Imogene and the piano accompaniment. The vocal line starts with a *rall.* marking and then returns to *a tempo*. The piano accompaniment features a right-hand part with a rhythmic pattern of chords and a left-hand part with a steady bass line. The piano part also includes a *rall. col canto* marking.

Fig. 29. *Il Pirata*, «Lo sognai ferito, esanime», Act 1, scene 3, bb. 77-81.

⁵⁴ The classification of cadences is essential in Neapolitan pedagogy, in which the *Cadenza doppia* (double cadence) is a typical partimento formula. See SANGUINETTI, *The Art of Partimento* cit., pp. 105-106.

Fig. 31. *I Puritani*, Act II, scene 3, «Oh rendetemi la speme», bb. 1-9.

Fig. 32. Analytical Reduction, bb. 1-9.

Destroyed by her lover Arturo's suspected elopement with another woman, Elvira is overwhelmed with grief and descends into delirium, demonstrated by the climax of her sorrowful and touching melodic line. Having the protagonist lose her love, the center of her whole world, the composer recalled a powerful tool of tonal coherence and certainty; the bass line is derived – in good Neapolitan fashion – from the RDO, together with the compositional schema of the tonally stable Meyer to express Elvira's need to embrace and cling to something.

This passage also highlights a *cadenza lunga*, following the partimento's pedagogical rule, which might be considered a cadential progression, in modern harmonic terms.⁵⁵ The tonal stability of the conventional pattern, through dramaturgical prolepsis, underlines the

⁵⁵ *Ibid.*

protagonist's intense desire for a return to her former life and reality with her love. At the end of the scene, yet again, Elvira reiterates her desire, singing «Ah toglietemi la vita, o rendetemi il mio amore», to which the same partimento's scheme is repeated, thematising again the poetic image with music and text on the stage.

Drawing upon his earlier Neapolitan training, Bellini was also able to use standard techniques such as segments of RDO to emphasise the beginning of important themes even in non-operatic compositions, such as in his early works with sacred themes. A brief analysis of a passage from the *Tecum principium* (a section from the *Dixit Dominus* in A major for soprano and alto, chorus and orchestra, composed between 1819 and 1825) may demonstrate another example of the use of a segment of the RDO rule.

The musical score is presented in two systems. The first system shows measures 1-6, and the second system shows measures 7-12. The tempo is 'Andante maestoso' and the dynamic is 'p'. The vocal line is in soprano clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: 'Te-cum prin - ci - pi-um in di - e vir-tu-tis tu - ae in splen-do - ri-bus sanc - to-rum ex'.

Fig. 33. *Tecum principium* for Soprano and Orchestra, bb. 1-12.

The analytical reduction, shown in Fig. 34, consists of an RDO progression based on the ascending pattern, with I-II-III bass degrees followed by a VII-I in the second bar. This old-fashioned formula incorporates another eighteenth- and early-nineteenth-century pattern, described by Gjerdingen as the Fenaroli,⁵⁶ a conventional formula often found in the eighteenth-century sacred works repertoire, aptly termed in honour of the master's significant role in the Neapolitan counterpoint school in the eighteenth and nineteenth centuries. Recall that Fedele Fenaroli was a student of Francesco Durante, whose importance «as a font of galant tradition stems in part from his widely admired works, in part from his many partimenti, and part from the enormous pedagogical reputation of his student

⁵⁶ GJERDINGEN, *Music in the Galant Style* cit., pp. 225-240.

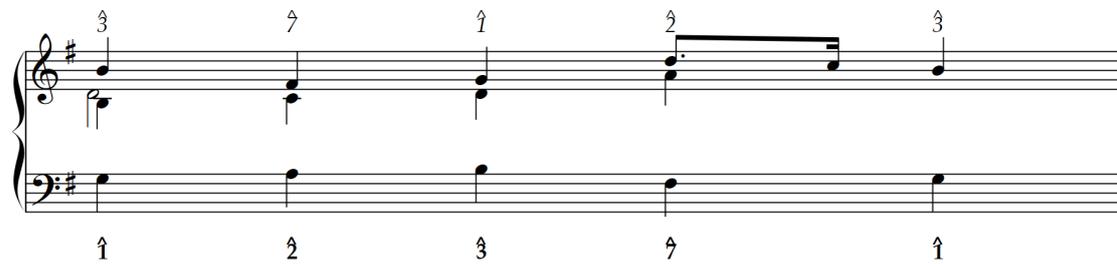


Fig. 34. Analytical Reduction, bb. 1-2, bb. 7-8, bb. 11-12.

Fedele Fenaroli». ⁵⁷ Fenaroli was Zingarelli's teacher, and Zingarelli taught Bellini. ⁵⁸ The legacy of these stock contrapuntal formulas is another eloquent testimony to the manner in which pedagogic techniques, acquired through repetitive exercises on basses and melodic formulae, transformed into the applied professional skills relevant to the composition's text, recalling, for instance, a musical *cliché* from past repertoires (here, sacred ones).

3. Towards a Conclusion

These examples consider the legacy of Bellini's education, testifying to the centrality of the training process that influenced his tonal language and how these ancient compositional traditions could become conventional formulas as part of musical-dramaturgical *cliché*. This study lays the groundwork for further research and raises questions that remain unanswered; for instance, given the inheritance of partimento methods in Bellini's musical vocabulary as an integral part of the compositional process, how might these schemata have been chosen and used within musical production? I began by concentrating on Bellini's operas as a case study rather than by attempting a comprehensive exploration of partimenti in Italian opera, since few scholars hitherto have tried to apply Gjerdingen's methodology to this repertoire. Here, I wish merely to emphasise aspects of partimento's rule in connection with schemata theory, which may have fostered distinctive features of Bellini's operatic production in the early nineteenth century. Other composers of the early nineteenth century also clearly recall this legacy within their operas. ⁵⁹ Particularly significant is the partimento heritage in composers such as Verdi, ⁶⁰ whose musical reminiscences are similarly associated with past conventional formulas as *cliché*.

⁵⁷ *Ivi*, p. 226.

⁵⁸ This specific scheme can be also found in several of Durante's manuscripts of solfeggio, as Gjerdingen recalls, *ivi*, p. 229. As previously pointed out, the solfeggio tradition was another essential part of Bellini's training.

⁵⁹ See BARAGWANATH, *The Italian Traditions & Puccini* cit. The author details some Neapolitan patterns in composers such as Rossini. An example is the Romanesca pattern from *Armida* described by the author as an echo from past tradition, *ibid.*, p. 182.

⁶⁰ Verdi's training was strongly connected with the Neapolitan pedagogic tradition. He studied with Vincenzo Lavigna, a pupil of Fedele Fenaroli. Further details in SANGUINETTI, *Diminution and Harmonic Counterpoint in Late Eighteenth-Century Naples: Vincenzo Lavigna's Studies with Fedele Fenaroli*, in «Journal of Schenkerian Studies», VII, 2013, pp. 31-61. See also ROBERTA MONTEMORRA MARVIN, *Verdi the Student – Verdi the Teacher*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2010.

A detailed account of the partimento tradition's influence on Verdi or other nineteenth-century opera composers is beyond the scope of this study.⁶¹ Nevertheless, I shall mention two examples that appear in the introduction to *Rigoletto's* first act. Typical of the gallant courtly atmosphere is the Romanesca pattern that underlies the first eight bars of the introduction, presenting a bass falling by 4th and rising by step, with a descending melody consisting of degrees 3-2-1-7-6-5. The ancient Romanesca is perfectly integrated with the courtly *milieu* when the Duke of Mantua appears surrounded by noble ladies and members of the aristocracy. Exemplifying how to elaborate the RDO in introducing an important musical theme is the celebrated quartet «Bella figlia dell'amore» from *Rigoletto*, whose first eight bars are built upon a bass line which is a segment of the partimento rule.

My analysis should not be taken to suggest that specific partimenti lie behind music by Bellini, Rossini or Verdi, any more than we should try to identify models for Van Gogh paintings. Rather, this study began to investigate and suggest the relationship of Bellini's training, and the inheritance of his eighteenth-century studies, to his compositional practice, and the different uses to which a nineteenth-century composer could (or could choose not to) employ a specific scheme to evoke or underline a memorable moment of an operatic aria or musical passage.

My hypothesis and analytical examples outline a seemingly conscious choice of these patterns because, amongst the several options from which a composer could have selected, he specifically utilised a melodic or harmonic model from the past as part of his musical setting. This suggestion might be somewhat of an interpretation, but it nevertheless leads music theorists to an understanding of how the dramaturgical context and the specific tonal language of the Italian opera may interrelate. This is by no means to suggest that Bellini composed only to elaborate the same patterns from Neapolitan compositional praxis; that is only one aspect of Bellini's compositional practice, and the composer employed various techniques and dramaturgical effects that were congenial to him. Moreover, understanding these overlooked aspects of Bellini's compositional practice helps break down the historical barriers erected on the simple and beloved melodies «created without even bothering to ask», underlining the connection between his training and his gift for creating melodies, which are seemingly simple but extremely effective. Analytical studies of Bellini's music should therefore encompass broader and more significant aspects, avoiding prejudice against Bellini's tonal language. His musical and dramaturgical tools were intensified and refined by what he absorbed in Naples, particularly through Zingarelli's teachings. Zingarelli emphasised the importance of learning music grammar—stating «once you know it as master, study how to hide it».⁶²

⁶¹ See MARCO POLLACI, *Pedagogical traditions and compositional theory in late nineteenth-century Italy: the legacy of Italian teaching methods for Giovane Scuola composers*, unpublished PhD thesis, University of Nottingham, 2018. This study demonstrates that partimento traditions are a key factor in the compositional practice of late nineteenth-century opera composers such as Francesco Cilea, Umberto Giordano and Alfredo Catalani. Further examples regarding Giacomo Puccini can be found in the afore-mentioned BARAGWANATH, *The Italian Traditions & Puccini* cit.

⁶² The mentioned quote is also cited in FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, p. 54: «Da me imparate la grammatica, la semplice e nuda arte; e, una volta conosciutala, e divenuti maestri, studiate il modo di nasconderla».

The *Satzmodelle* theory, the galant schema and the partimento models in early nineteenth-century Italian opera might represent one analytical field that accurately highlights aspects of Bellini's music without disregarding his artistic aim in composition. That aim, that *credo*, was surely to assign expressive value to the melodies and text supported by contrapuntal patterns like basses derived from the Meyer, Prinner, Fenaroli or RDO schemata were assigned; in doing this, part of his originality was the way he could evoke or suggest a musical *topos*. Besides, Bellini himself could answer to commonplaces regarding his melodies, alleged compositional naiveté and his musical mistakes. He wrote: «whoever wants to judge without prejudgement all my works, I would suggest concentrating on my bass lines».⁶³ It might not come as a surprise that, being known for his fascinating melodies, Bellini suggests the importance of the bass guidelines in the voice leading; as it was during his student years, the same bass lines are complementary to the so-called gifted melodies. Bass and melodic lines are, therefore, both essential in Bellini's tonal language, a language formed on Neapolitan compositional practice. The composer's well-known ability to elaborate stunning melodies is one aspect of his complete and complex knowledge of the compositional rules. While the study of schemata theory and partimento tradition has traditionally and mainly been used to illuminate eighteenth- and early-nineteenth-century instrumental music, the analytical approach in this article can offer a new perspective to music analysis and to nineteenth-century opera studies.

ABSTRACT - In the early twentieth century, Stravinsky offered a well-known assessment of Bellini, saying that «Bellini received the melody without even bothering to ask for it as if heaven had told him “I'll give you just what Beethoven lacks”». This quote highlights a prominent aspect of the praise afforded Bellini's musical language even today; namely, a focus upon ease and inspiration (especially in composing melodies), born from his creative genius. It also reflects a frequent mistaken conviction that Bellini's musical language relies on long, simple melodies, a conviction that pays inadequate attention to the significance of Bellini's training, as reflected in his compositional praxis. However, the overlooked compositional aspects of these so-called 'simple melodies' shine through under a recently rediscovered critical lens: the ongoing reevaluation of past pedagogic traditions, such as the *partimento* method and other rules of the Neapolitan school. The present article demonstrates not only the constant presence and re-use of compositional patterns from the legacy of the composer's studies, but also why and how the composer elaborated and quoted these formulas to express dramaturgical content. The article explores how reuse of such musical patterns can be read as a constitutive aspect of Bellini's melodies as musical *topoi*, to recall a specific dramaturgical atmosphere, a *tinta* or a musical colour.

⁶³ Significant critics of Bellini's harmonic progressions include Pietro Raimondi (1786-1853), who did not understand contrapuntal passages in *Bianca e Fernando* and *Pirata*. Bellini himself answered this prejudice in the letter to Florimo on 21 June 1828 to the Neapolitan editor Guglielmo Cottrau. This aspect has been discussed in JESSE ROSENBERG, *Il 'leista' Raimondi contro il 'durantista' Bellini*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, ed. by Rosa Cafiero and Marina Marino, Reggio Calabria, Jason, 1999, pp. 75-97. The quote from this letter can be found in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, ed. by Graziella Seminara, Firenze, Olschki, pp. 139-140: «perciò chi ha voglia di giudicare senza malignità potrà osservare i bassi di tutte le opere». (English translation by the author).

Prima di *Norma*. Itinerari della classicità romana in Italia tra Impero napoleonico e prima Restaurazione*

Eleonora Di Cintio

Presente nell'immaginario operistico fin dal XVII secolo, la Roma antica dominò più o meno direttamente il teatro serio del Settecento europeo. Metastasio e seguaci elessero alcuni dei personaggi latini protagonisti dei propri drammi per musica a *exempla virtutis*, nei quali potevano riconoscersi gli uomini di potere cui sovente le opere a loro firma venivano dedicate.¹ Durante e dopo la stagione rivoluzionaria l'interesse per quel bacino di soggetti, che all'epoca di Metastasio non si era limitato a un'epoca in particolare, si concentrò sulla storia della Roma repubblicana. In molti hanno evidenziato l'opportunità per i sostenitori delle nascenti repubbliche di Francia e del nord Italia di portare alla ribalta gli afflitti anti-tirannici rintracciabili in alcuni degli episodi più significativi di quel periodo – l'uccisione di Caio Giulio Cesare su tutti.² Ma all'indomani dell'autoincoronazione di Napoleone Bonaparte (1804), tali storie cominciarono a risultare non allineate con gli intenti pacificatori (e dispotici) del neoimperatore. Roma antica tuttavia non sparì dagli orizzonti culturali europei. Intenzionato ad autolegittimarsi dal punto di vista simbolico agli occhi dei monarchi che aveva sottomesso e con cui aveva tutto l'interesse a instaurare relazioni diplomatiche, Napoleone avviò un lucido programma di costruzione della propria immagine e dell'impero che governava. Bonaparte si sforzò cioè di inserirsi idealmente nel solco dei Cesari e sfruttò pertanto a fini propagandistici la mitica civiltà latina che aveva ancorato la propria grandezza a valori quali il coraggio, la forza, l'abnegazione, la fedeltà allo Stato. Il culto di Roma, e soprattutto quello della Roma di età imperiale, divenne così dominante nei primi decenni dell'Ottocento a Parigi, informando di sé tutte le arti, nonché gli aspetti più minuti del vivere quotidiano, non ultimo l'abbigliamento.³

Com'è noto, l'onda lunga di tale *vague* non si esaurì con il crollo dell'impero: per circoscrivere il discorso al genere dell'opera lirica, drammi musicali variamente incentrati sull'antichità latina continuarono a popolare i palcoscenici lirici europei con una certa continuità fino

* Desidero ringraziare Daniele Carnini, Andrea Chegai, Fabrizio Della Seta, Roger Parker, Franco Piperno, Emanuele Senici, che con le loro osservazioni mi hanno variamente aiutata a migliorare il testo.

¹ Cfr. tra gli altri PIERO WEISS, *L'opera italiana nel Settecento*, a cura di Raffaele Mellace, Roma, Astrolabio, 2013.

² Cfr. GIOVANNI AZZARONI, *La rivoluzione a teatro. Antinomie del teatro Giacobino in Italia (1796-1805)*, Bologna, Clueb, 1985; ROBERT C. KETTERER, *Roman Republicanism and Operatic Heroines in Napoleonic Italy: Tarchi's La congiura pisoniana and Cimarosa's Gli Orazi e i Curiazi*, in *Operatic migrations. Transforming Works and Crossing Boundaries*, ed. by Roberta Montemorra Marvin and Downing A. Thomas, Burlington, Ashgate, 2006, pp. 99-124; MONICA NOCCIOLINI, *Il melodramma nella Milano napoleonica: teatro musicale e ideologia politica*, «Nuova Rivista musicale italiana», I, 1995, pp. 5-30.

³ Sull'argomento cfr. almeno DAVID CHAILLOU, *Napoléon e l'Opéra. La politique sur la scène 1810-1815*, Paris, Fayard, 2004; *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin, 2004.

agli anni Trenta dell'Ottocento, diventando in alcuni casi iconici. A oggi, il più noto di essi è senz'altro *Norma* di Felice Romani e Vincenzo Bellini (Milano, Scala, 1831), che, sebbene non sia ambientato nella Roma dell'antichità, conserva «il tema 'antico romano' della sacerdotessa che viòla per amore i sacri voti della propria religione, derivato dal *topos* letterario e operistico della Vestale e caratterizzato da una costante sovrapposizione di conflitti privati e di situazioni pubbliche a carattere ritual-monumentale».⁴

Considerando dunque *Norma* quale punto di arrivo di una tradizione stratificata, vorrei ricostruire nelle pagine che seguono alcuni degli itinerari che l'antichità romana compì in Italia durante l'Impero napoleonico e nella prima Restaurazione, per comprendere quale fosse il sostrato culturale in cui l'opera 'romana' di Bellini si collocò. Lo scopo della ricerca giustifica l'inclusione nelle riflessioni che propongo di una serie di oggetti artistici non necessariamente musicali, ma pure informati dal principio della romanità, nonché di comportamenti e pratiche culturali che essi attivarono presso alcune delle comunità peninsulari e che sono documentabili prevalentemente sulla base di articoli di giornali.

Sebbene in via non esclusiva, i ragionamenti che formulerò riguarderanno soprattutto un soggetto, quello della Vestale, preso nel contesto napoletano e solo secondariamente in quello milanese di primo Ottocento. La scena teatrale della Milano post 1815, dominata dalle figure di Salvatore Viganò prima e di Vincenzo Bellini poi, occupa due trattazioni separate a firma di chi scrive.⁵ Tuttavia, ai fini del discorso che mi appresto ad avviare, ho ritenuto necessario proporre in questa sede alcune riflessioni in merito alla presenza dell'antichità romana nel *milieu* culturale milanese, oltre che in quello napoletano, per una serie di ragioni che forse non sarà superfluo ricordare.

Durante l'Impero bonapartista Napoli e Milano furono le capitali dei più vasti tra gli stati italiani e pertanto dotate di un'importanza strategica nel più ampio panorama dei domini napoleonici. Per storia, natura delle comunità residenti, finanche articolazione urbanistica e del paesaggio, esse furono tuttavia irriducibilmente diverse, cosa che induce a ritenere che un medesimo principio estetico – nel caso specifico quello neoclassico derivato dalla continuata riflessione sulla Roma antica – abbia agito in esse secondo dinamiche tra loro non sovrapponibili e abbia dunque avuto esiti eterogenei. Ciononostante, lungo tutto l'arco di tempo considerato, Napoli e, in misura minore, Milano continuarono a essere i principali centri propulsivi del melodramma italiano, nonché i luoghi in cui si formò o lavorò lungamente la maggior parte dei musicisti attivi prima e dopo il 1815, Bellini compreso.

⁴ Cfr. PAOLO CECCHI, *Temi letterari e individuazione melodrammatica in «Norma» di Vincenzo Bellini*, «Recercare», IX, 1997, pp. 121-153: 126-127. Sulla componente romana presente in alcuni melodrammi europei dei sec. XVII-XIX, tra cui *Norma*, cfr. CESARE QUESTA, *Roma nell'immaginario operistico*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, a cura di Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli e Andrea Giardina, Roma, Salerno, 1991, vol. IV: *L'attualizzazione del testo*, pp. 307-358. Sulla romanità di *Norma* cfr. inoltre FABRIZIO DELLA SETA, *Bellini*, Milano, Il Saggiatore, 2022, pp. 243-244.

⁵ Cfr. ELEONORA DI CINTIO, *Il principe della Scala. Salvatore Viganò a Milano 1815-1821*, Roma, Neoclassica, in preparazione. EAD., *L'invenzione di Vincenzo Bellini musicista italiano 1827-1870*, Pisa, ETS, in preparazione.

1. Romanità napoletana durante il Decennio

A Napoli come altrove l'antichità greco-romana era presente nell'orizzonte di chi a vario titolo si occupava di arte, nonché di coloro che furono a capo del Regno almeno fin dalla prima metà del XVIII secolo anche per via della presenza, nelle vicinanze della capitale, dei siti di Pompei e di Ercolano. I lavori di scavo in quest'ultimo vennero disposti da Carlo III di Borbone nel 1738, molti anni prima rispetto a quelli che interessarono Pompei, avviati solo verso il 1755. A onta della creazione, sempre su disposizione regia, dell'Accademia Ercolanese (1755), incaricata di pubblicare studi su quanto veniva via via disseppellito, le operazioni archeologiche a Ercolano e a Pompei procedettero lentamente e senza sistematicità sotto i Borbone.⁶ Oltre che da vari viaggiatori stranieri, tale approccio è testimoniato dall'architetto Michele Arditi, che era stato direttore degli scavi durante il Decennio francese (e avrebbe continuato a esserlo anche dopo). Interpellato dai Borbone a riferire sullo stato di Pompei nell'ottobre 1815, Arditi dichiarava apertamente che

ne' primi tempi che avvenne l'occupazione militare del Regno gli scavi di Pompei si eseguivano a solo fine di rinvenire degli oggetti antichi, e non colla idea di dissotterrare e conservare le antiche fabbriche. In conseguenza gli scavi si facevano di fatto ora in un sito ed ora in un altro. Un sito scavato veniva di nuovo riempito dalle terre che si estraevano da altro contiguo sito scavato posteriormente e così, non curandosi che i soli oggetti antichi di oro, d'argento, di bronzo, di vetro, di creta et cetera, gli edifici antichi restavano sempre sepolti. [...]. Riconosciuto questo grave inconveniente fu determinato da' generali Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat di doversi fare gli scavi col disegno di scavare regolarmente l'intera città, affine di cacciar fuori alla luce tutti gli edifici pubblici e privati, conservandoli e riattandoli convenevolmente, senza che gli edifici una volta scoperti potessero più essere ricoperti cogli scavi successivi.⁷

Data la breve permanenza a Napoli di Giuseppe Bonaparte l'impresa Pompei divenne appannaggio dei coniugi Murat, che destinarono agli scavi cospicue risorse fin dal loro insediamento (1808). A detta del «Monitore napoletano» del 7 ottobre 1809 la scintilla dell'interesse di Gioacchino e Carolina nei confronti di Pompei scoccò quando la scoperta di un'abitazione riccamente ornata di pitture murarie condusse i nuovi sovrani di Napoli a disporre che fosse «sollecitamente dissotterrata l'intera città».⁸ Il medesimo intento venne reso manifesto in varie successive occasioni sempre dal giornale di Stato, nel frattempo rinominato «Monitore delle Due Sicilie». Per esempio, nel novembre 1811 il «Monitore» riferiva che Gioacchino Mu-

⁶ Cfr. LAURA MASCOLI, PIERRE PINON, GEORGES VALLET, FAUSTO ZEVI, *Architetti, «antiquari» e viaggiatori francesi a Pompei dalla metà del Settecento alla fine dell'Ottocento*, in *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, Napoli, Macchiaroli, 1981, pp. 3-53: 9-24.

⁷ Cfr. Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Interni, I inventario, b. 1007, fasc. 4, cc. 115-126. Il documento è citato, tra gli altri, da ALBA IROLLO, *Carolina Murat, François Mazois e l'antico*, in *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio*, a cura di Alfredo Buccaro, Cettina Lenza, Paolo Mascilli Migliorini, Napoli, Giannini, 2012, pp. 253-273: 270.

⁸ Cfr. «Monitore napoletano», 7 ottobre 1809, in MASCOLI ET AL., *Architetti, «antiquari» e viaggiatori francesi a Pompei* cit., pp. 27-28.

rat si era recato personalmente a Pompei per «visitare i vari punti nei quali si sono intrapresi nuovi scavi, dopo l'accrescimento dei fondi destinati alla continuazione di questa impresa unica nel suo genere e veramente regia». In quell'occasione, il Re aveva ribadito l'intento di «continuare, con ordine e senza interruzione, lo sterramento degli edifici che sono nell'interno della città, abbandonando il sistema che sconsigliatamente si tenne, quando piacque scavare per salti e senza alcuna direzione regolare». ⁹ Insomma, grazie al nuovo corso intrapreso per volere dei Murat, lo Stato napoletano presiedeva un'impresa conoscitiva senza pari dell'architettura pubblica e privata, dell'assetto urbanistico, delle decorazioni degli edifici di Pompei e dunque, più in generale, della vita della sua scomparsa popolazione. Dalle righe del «Monitore delle Due Sicilie» trapela la volontà del nuovo governo di differenziarsi rispetto al passato, «abbandonando il sistema che *sconsigliatamente* si tenne, quando piacque scavare per salti e senza alcuna direzione regolare»: i Murat vollero cioè scrivere una nuova Storia che, col suo essere *regolare*, rinverdiva i migliori approcci di certo illuminismo razionalista che aveva avuto e aveva ancora a Napoli numerosi accoliti.

Oltre ai cospicui stanziamenti di risorse a favore degli scavi, Gioacchino e soprattutto Carolina presero a visitare Pompei con una certa assiduità. Le loro escursioni venivano puntualmente raccontate dal giornale di Stato e divenivano così conoscibili da un pubblico virtualmente vasto. Nondimeno, esse attivarono una serie di altre imprese rivolte a un bacino di fruitori che trascendeva quello dei lettori della stampa locale. A esempio, il 18 marzo 1813 Carolina Murat si recò a Pompei in compagnia di Antonio Canova e di Charles de Clarac, lo studioso esperto di antichità greco-romane che dal 1808 era istitutore dei figli dei sovrani. ¹⁰ Come da copione ormai ben rodato, durante quella visita vennero “casualmente” alla luce dei magnifici edifici: le scoperte furono raccontate dal «Monitore delle Due Sicilie», ma anche dallo stesso Clarac, che redasse per l'occasione una serie di articoli destinati al «Journal français» stampato a Napoli. Quegli scritti vennero successivamente riuniti e riediti in un unico fascicolo corredato dalle incisioni di Ferdinando Mori e aperto da una ossequiosa menzione ai sovrani e in particolare a Carolina, il cui nome campeggiava a chiare lettere in prima pagina (figg. 1 e 2). ¹¹

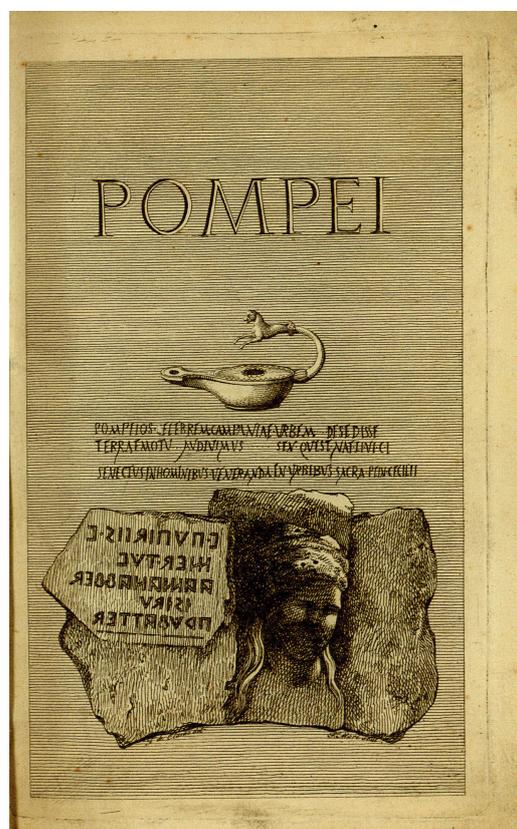


Fig. 1. CHARLES DE CLARAC, *Fouille faite a Pompei*, Napoli, [Journal de Naples], 1813, copertina.

⁹ Cfr. «Monitore delle Due Sicilie» (d'ora in poi MDS), n. 251, 20 novembre 1811, p. 1.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 32.

¹¹ Cfr. CHARLES DE CLARAC, *Fouille faite a Pompei en présence de S. M. La Reine des Deux Siciles, le 18 mars 1813*, s. l. [1813]. Sul Conte di Clarac, cfr. PAOLA ZANCANI MONTUORO, *Clarac, Charles-Othon-Frédéric-Jean-Baptiste, conte di*, *sub vocem* in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Milano, Treccani, 1931-1939, vol. x, 1931, p. 525.

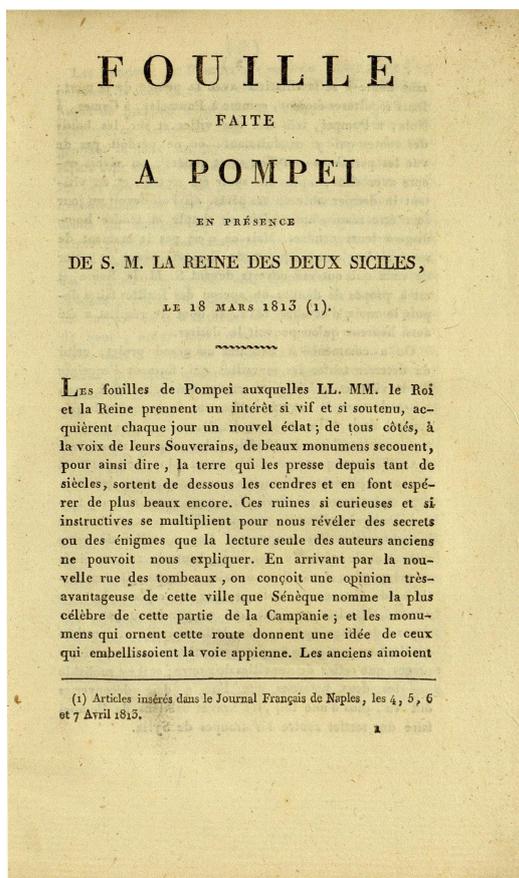


Fig. 2. CHARLES DE CLARAC, *Fouille faite à Pompei*, Napoli, [Journal de Naples], 1813, p. 1.

La pubblicazione di Clarac era l'ultima di una nutrita serie di testi simili e si inseriva in una *va-gue* pompeiana che Carolina in persona contribuì ad alimentare.¹² Nei suoi appartamenti privati la regina fece allestire un piccolo museo contenente oggetti o opere rinvenute nel sito di scavo: una collezione che in breve tempo divenne famosa presso i diplomatici e, più in generale, presso coloro che frequentavano la corte, artisti compresi. Nel 1814 tra di essi ci fu anche il pittore francese Jean-Auguste Dominique Ingres, che ritrasse Carolina in una delle sue stanze (fig. 3). Alba Irollo ha notato che il motivo che decora la parete a destra della figura femminile coincide con quello che incornicia il frontespizio del primo volume delle *Ruines de Pompéi* dell'architetto francese Charles-François Mazois, i cui due primi volumi videro la luce a Parigi nel 1813.¹³ Giunto a Napoli nell'autunno 1808, Mazois vi rimase fino al 1811, attuando il primo studio sistematico dei siti greco-romani del territorio del regno: Pozzuoli, Paestum e appunto Pompei, i cui edifici egli poté misurare e riprodurre grazie a una speciale autorizzazione ricevuta da Carolina in persona.¹⁴ Molta parte dei disegni ad acquerello che Mazois realizzò confluì nelle sue *Ruines*, che fu dunque

la prima ampia riproduzione grafica del sito romano disponibile ai lettori del Continente, dedicata «A sa majesté la reine des Deux-Sicules».¹⁵

¹² Cfr. ad esempio ROBERTO PAOLINI, *Memorie sui monumenti d'antichità e di belle arti ch'esistono in Miseno, in Baoli, in Baia, in Cuma, in Pozzuoli, in Napoli, in Capua antica, in Ercolano, in Pompei ed in Pesto*, Napoli, Monitore delle Due Sicilie, 1812. L'opera venne dedicata a Carolina Murat dall'erudito Felice Nicola.

¹³ Cfr. IROLLO, *Carolina Murat, François Mazois e l'antico* cit., p. 258.

¹⁴ Cfr. JOCELYN BOUQUILLARD, *Les Ruines de Pompéi de Mazois, genèse d'une publication archéologique au début du XIX^e siècle*, «Nouvelles de l'estampe», 181, mars-avril 2002, pp. 17-29; LUIGI GALLO, *Metodo e Scienza. François Mazois (1783-1826), ingegnere, architetto e restauratore*, in *Pompei nella cultura europea contemporanea*, a cura di Luigi Gallo e Andrea Maglio, Napoli, ArtStudioPaparo, 2018, pp. 103-115.

¹⁵ Cfr. CHARLES FRANÇOIS MAZOIS, *Les ruines de Pompéi* [...], voll. I e II, Paris, Didot, 1812 [ma 1813]. Sui rapporti tra Carolina Murat e Charles Mazois cfr. IROLLO, *Carolina Murat* cit. Tutti gli storici dell'arte che si sono occupati delle *Ruines* sono concordi nel ritenere che l'opera fosse dedicata a Carolina già dalla sua prima impressione. Segnalo tuttavia che dei sei esemplari che ho potuto consultare delle *Ruines* del 1813 solo quello in GB-En presenta la dedica in questione. Gli altri si trovano in F-Pn, US-AUS, US-BEm, US-I, US-LAgri. La dedica recita: «A SA MAJESTÉ LA REINE DES DEUX-SICILES. MADAME, le soin que vous apportez à la découverte des antiquités de votre royaume, la sollicitude bienveillante que vous témoignez pour les progrès des beaux-arts, la protection pleine de grace que vous accordez à ceux qui les cultivent, et la bonté avec laquelle

Insomma, l'affezione dei nuovi regnanti a Pompei e più in generale all'antichità romana di marca napoletana era resa nota sui mezzi di stampa attraverso le pubblicazioni di carattere archeologico, nonché tramite l'associazione visiva delle persone regie ai siti e agli oggetti provenienti dal sito.

Non credo sia eccessivo affermare che la città vesuviana che riemergeva progressivamente dalle zolle del tempo fu il mezzo principale attraverso cui il Regno di Napoli declinò il culto dell'antichità romana propugnato da Napoleone. Nonostante il progetto di riportare alla luce Pompei nella sua interezza fosse affine negli intenti a quelli condotti dall'amministrazione francese a Roma negli stessi anni, credo sia lecito leggere quell'impresa anche in virtù delle note velleità autonomiste di Gioacchino Murat.¹⁶ La natura insieme antico-romana e napoletana della città poté cioè essere funzionale a differenziare il Regno di Napoli nel panorama dell'impero napoleonico e dunque ad affermare la sua autonomia da quello, almeno sul fronte artistico.

In questo senso, nell'orizzonte dei Murat, l'impresa Pompei avrebbe potuto essere «unica nel suo genere e veramente regia»: facendo leva su una risorsa locale conosciuta già prima del 1808 ma non eccessivamente sfruttata, né materialmente, né simbolicamente dai Borbone, la Napoli murattiana si dimostrò capace di attenuare, fino ad arrivare a oscurarla, la marca parigina dell'estetica neoclassica, in maniera tale che essa divenne uno dei caratteri più iconici dello Stato napoletano stesso.

2. *Antichità a teatro*

L'appropriazione in senso napoletano dei moniti provenienti da Parigi si osserva anche in relazione all'offerta spettacolare locale, specie quella melodrammatica, dei teatri di Stato e del San Carlo in particolare durante il Decennio. Mi pare che la letteratura musicologica dedicata al periodo murattiano abbia osservato la storia dello spettacolo a Napoli in quel periodo adottando a sua volta la prospettiva francese, quella che rispondeva cioè all'imperativo di



Fig. 3. JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *Ritratto di Carolina Murat*, 1814, collezione privata.

vous daignez accueillir leurs productions, ont mérité à VOTRE MAJESTÉ la reconnaissance de l'Europe savante. Déjà de toutes parts les sciences, les arts et les lettres s'empressant à vous faire hommage de leurs travaux. Permettez-moi, MADAME, de payer à mon tour ce juste tribute, en déposant cet ouvrage à vos pieds. Le desir de vous l'offrir me le fit entreprendre, l'espoir de vous voir l'agréer m'a soutenu jusq'à ce moment; et si VOTRE MAJESTÉ trouve quelque plaisir à le parcourir, j'aurai obtenu ma plus précieuse recompense. Je suis avec le plus profonde respect, Madame, DE VOTRE MAJESTÉ le très humble, très obeisant, et très fidèle serviteur, F. MAZOIS». Cfr. CHARLES FRANÇOIS MAZOIS, *Les ruines de Pompéi* [...], 2 voll., Paris, Didot, 1824, p. [2].

¹⁶ Cfr. MASCOLI ET AL., *Architetti, «antiquari» e viaggiatori francesi a Pompei* cit., p. 31.

franciser l'Italie, conferendo particolare se non esclusiva attenzione agli allestimenti napoletani di *tragédies lyriques* e a quelli delle poche opere a firma di autori italiani dichiaratamente ispirati a modelli d'oltralpe.¹⁷ Tuttavia, tra il 1806 e il 1815 al San Carlo comparvero due sole *tragédies lyriques*, all'epoca molto popolari in Francia: *Œdipe à Colone* di Nicholas-François Guillard e Antonio Sacchini (Versailles, 1786), rappresentata nel 1808 sotto Giuseppe Napoleone, e *La vestale* di De Jouy e Spontini (Parigi 1807), che fece la sua prima comparsa al San Carlo nel 1811. Per il resto l'offerta melodrammatica sancarlina continuò a essere dominata durante tutta la permanenza dei Murat a Napoli da opere italiane, cioè aderenti alle convenzioni allora in voga nella penisola, con una prevalenza di lavori di Mayr, Pavesi e Niccolini. La francesizzazione dello spettacolo musicale napoletano si attuò piuttosto nell'ambito della danza, con l'arrivo a Napoli di coreografi francesi, tra cui Luis Henry, che conquistarono progressivamente il favore del pubblico, affascinato dal balletto acrobatico, 'di gambe', costitutivamente lontano dal modello pantomimico di ascendenza tardo settecentesca che andava a poco a poco perdendo seguito.¹⁸

Entrambe le *tragédies* furono tradotte in lingua italiana da Giovanni Schmidt e sempre in lingua italiana vennero eseguite fin dalle prime recite da cantanti per la maggior parte italiani. Tanto l'*Œdipe* quanto *La vestale* erano inoltre lavori di autori che a Napoli si erano formati e che, a giudicare dai discorsi fioriti sul loro conto a ridosso delle prime rappresentazioni delle loro opere, vennero immediatamente ricondotti nel circolo della cosiddetta 'scuola napoletana'. Ciò detto, mi pare dunque che il principio della francesizzazione non sia in sé sufficiente a orientare la narrazione della storia dell'opera di questi anni. Che vi sia stato un tentativo da parte dei governanti d'oltralpe di introdurre a Napoli il proprio teatro musicale è innegabile. Tuttavia, credo che la proposizione delle due *tragédies lyriques*, e della *Vestale* in particolare, vada letta anche alla luce della capacità da parte dello stato napoletano di mediare l'impatto dell'imperialismo, in maniera tale che quanto veniva proposto come emblema del potere francese potesse diventare al contrario espressione del regno partenopeo e della sua comunità residente.

L'*Œdipe à Colone* e *La vestale* apparvero in due diversi momenti del Decennio e diverse furono pure le rispettive accoglienze. La prima, allestita sotto gli auspici di Giuseppe Bonaparte, resistette per un unico ciclo di recite per poi cadere in un oblio relativamente lungo. La 'romana' *Vestale* invece approdò nella Napoli murattiana in concomitanza con i provvedimenti governativi di incentivo agli scavi pompeiani e nel pieno di ricerche archeologiche che

¹⁷ Cfr. SABINE HENZE-DÖRING, *Das Melodramma serio am Teatro San Carlo unter napoleonischer Herrschaft (1808-1815)*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, «Quaderni della rivista italiana di musicologia», xxviii, 1993, pp. 247-266: 248; TOBIA R. TOSCANO, *Il rimpianto del primato perduto. Dalla Rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat*, in *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, vol. II: *L'opera, il ballo*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, Napoli, Electa, 1987, pp. 77-118; MÉLANIE TRAVERSIER, *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples 1767-1815*, Rome, École Française de Rome, 2009, in particolare le pp. 536-582.

¹⁸ Cfr. ROBERTA ALBANO, *Salvatore Viganò e l'attività al Teatro del Fondo di Napoli*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», x/10, 2018, pp. 11-36. ROSA CAFIERO, *Aspetti della musica coreutica fra Settecento e Ottocento*, in *Il Teatro San Carlo 1737-1987*, vol. II, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, Napoli, Electa, 1987, pp. 309-33; ANNAMARIA COREA, *Luis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, Lucca, LIM, 2021.

riportarono alla luce una serie di edifici di notevole interesse.¹⁹ Prevista inizialmente per il giorno onomastico di Gioacchino (16 agosto) e poi rimandata all'8 settembre, l'opera cadeva inoltre a ridosso della fine dei lavori di ammodernamento della facciata e di costruzione del portico del Teatro di San Carlo che l'allora impresario Domenico Barbaja aveva commissionato all'architetto nonché scenografo dei Reali Teatri Antonio Niccolini.²⁰ Per una pura casualità, infine, *La vestale* segnò il ritorno in pubblico di Gioacchino, colpito nelle settimane precedenti da indisposizione e la cui presenza alla prima venne ampiamente annunciata dal «Monitore delle Due Sicilie» dei primi giorni di settembre.²¹ Il soprintendente dei Reali Teatri Charles de Longchamps doveva essere ben consapevole dell'importanza dell'occasione. Egli infatti impose a Barbaja di rimpinguare di qualche elemento l'orchestra del teatro, la quale era peraltro già stata riorganizzata e ingrandita su disposizione di Giuseppe Napoleone qualche anno prima.²²

Una vera e propria recensione dello spettacolo comparve solo a un paio di settimane di distanza dalla prima recita, dopo che il «Monitore delle Due Sicilie» del 9 settembre aveva pubblicato una tanto rapida quanto vaga nota riguardante il successo della serata che si era finalmente celebrata dopo «lunga aspettazione».²³ Pare che l'anonimo estensore fosse consapevole di aver a sua volta creato «lunga aspettazione» col procrastinare un giudizio su quanto visto e ascoltato. Almeno questo è quanto lascia intendere l'*excusatio non petita* in testa al suo articolo: «noi abbiamo tardato a parlar finora [della *Vestale*] perché abbiam voluto aspettare che il giudizio del pubblico sulla medesima divenisse più costante». Non è difficile cogliere nel prosieguo dello scritto l'iniziale delusione delle aspettative nutrite nei confronti della «bella composizione del Sig. Spontini» ed è altrettanto facile rintracciare una sorta di imbarazzo nel pronunciarsi in toni diversi rispetto a quelli che, presumibilmente, gli stessi commentatori immaginavano sarebbero stati entusiastici:

La *Vestale* era un'opera nuova solo per Napoli; prima che venisse fra noi era stata applaudita su i teatri di Parigi, di Vienna, di Londra. Il suo autore, illustre per altre sue produzioni, figlio della nostra scola, reclamava con giudizio da' suoi concittadini quegli

¹⁹ Tra di essi, le case delle danzatrici e di Sallustio e la via delle tombe. Cfr. MASCOLI ET AL., *Architetti, «antiquari» e viaggiatori francesi a Pompei* cit., p. 36.

²⁰ Nella vasta letteratura dedicata ad Antonio Niccolini cfr. i recenti SIMONA ROSSI, *Interpretare l'antico. Architettura, archeologia e teatro nell'opera di Antonio Niccolini*, Napoli, Arte'm, 2022 e *Antonio Niccolini scenografo dei Reali Teatri di Napoli*, a cura di Pier Luigi Ciapparelli, Napoli, Arte'm, 2023. Sugli interventi di ristrutturazione del Teatro di San Carlo operati da Niccolini cfr. ID., *Il San Carlo del Medrano 4 novembre 1737 - 13 febbraio 1816 e Il San Carlo del Niccolini dal 12 gennaio 1817 ad oggi*, in *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, vol. I a cura di Franco Mancini, Napoli, Electa, 1987, pp. 25-87 e 89-168 rispettivamente; FRANCESCO DIVENUTO, *Il teatro solido e bello: Leconte e Niccolini*, in *Il Teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, pp. 113-150.

²¹ Cfr. ad esempio MDS, n. 181, 30 agosto 1811, p. 1.

²² Cfr. TOSCANO, *Il rimpianto del primato perduto* cit., pp. 81-82. ARNOLD JACOBSHAGEN, *Spontini, La vestale und das napoleonische Königreich in Neapel*, in *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*, a cura di Detlef Altenburg, Arnold Jacobshagen, Arne Langer, Jürgen Maehder, Saskia Woyke, Sinzig, Studio Verlag, 2015, pp. 85-100: 86 e segg.

²³ Cfr. MDS, n. 189, 9 settembre 1811, p. 1.

applausi che avea ottenuti dagli stranieri. Come si potea colpire d'ostracismo un autore, che sostiene con tanto decoro la gloria della patria di Pergolesi, di Jommelli, di Piccinni? Ma dall'altra parte come lodare un'opera che ad onta di tanti titoli di favorevoli prevenzioni non fosse stata favorevolmente accolta dalla generalità degli uditori?²⁴

Ecco la causa dell'imbarazzo: sebbene Spontini rientrasse nella stirpe illustre dei musicisti napoletani, che alla soglia del XIX secolo godeva già di alcune blasonate teorizzazioni, e benché egli avesse riscosso successo ovunque in Europa, la sua opera più applaudita non aveva pienamente soddisfatto i «suoi concittadini», quelli da cui egli reclamava «quegli applausi che avea ottenuti dagli *stranieri*». ²⁵ Le ragioni dell'iniziale insuccesso vennero individuate nel fatto che nell'opera «l'armonia fiacca la melodia e l'inceppi»: cioè che Spontini avesse «seguito piuttosto le tracce di Gluck che quelle di Sacchini o Piccinni», trattando insomma la materia melodrammatica in un modo che «forse, e non senza ragione, agl'Italiani non piace». ²⁶ A latere della mancata osservanza del principio melodico, cioè di quello ritenuto fondativo della 'scuola napoletana', il recensore dell'articolo individuava poi un altro motivo di insuccesso nell'inadeguatezza degli interpreti, in particolare di Isabella Colbran, e dell'orchestra del San Carlo alle prese con la complessa partitura spontiniana: «non si deve attribuire a Spontini ciò che è colpa degli esecutori». ²⁷

Dopo le prime recite, tuttavia, lo stesso «Monitore» prese a rilevare un certo miglioramento nelle performance dell'opera e, con esso, un progressivo innalzamento del gradimento da parte del pubblico: a onta del persistere di un certo scetticismo, *La vestale* cominciò dunque «ad essere ascoltata con piacere da quelli stessi che ne giudicarono più rigorosamente nelle prime sere». ²⁸ Bisogna ritenere che il pubblico napoletano si sia effettivamente affezionato all'opera se essa venne ripresa meno di due mesi dopo il primo allestimento, destando, sempre a detta dello stesso giornale, apprezzamento crescente, anche grazie alla sostituzione di Isabella Colbran con Margherita Chabran, una cantante solitamente impegnata nel genere comico ma ritenuta più convincente della collega nel ruolo di Giulia. ²⁹

Assolto l'obbligo di dar conto dell'esecuzione, il giornale dichiarava poi di non voler «abbandonare ancora la *Vestale*», non tanto per indugiare sull'opera di Spontini, quanto più per discutere di

una scoperta letteraria: della quale è vero che più che alla nostra erudizione noi dobbiamo confessarci debitori al caso [...].

Mentre ricompariva sulle scene di S. Carlo il dramma la *Vestale*, si annunciava vicina a comparire in uno de' teatri minori una tragedia col medesimo titolo.

²⁴ Cfr. MDS, n. 202, 24 settembre 1811, p. 3.

²⁵ Sulla cosiddetta 'scuola napoletana' cfr. FRANCESCO DEGRADA, «*Scuola napoletana*» e «*Opera napoletana*»: nascita, sviluppo e prospettive di un concetto storiografico, in *Il Teatro San Carlo, 1737-1987*, 3 voll., Napoli, Electa, 1987, vol. II, *L'opera e il ballo*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, pp. 9-20.

²⁶ Cfr. MDS, n. 202, 24 settembre 1811, p. 3.

²⁷ Cfr. *ibidem*.

²⁸ Cfr. *ibidem*.

²⁹ Cfr. MDS, n. 285, 31 dicembre 1811, pp. 3-4: 3.

Sulle prime ci venne in mente che il successo dell'opera fra noi avesse potuto consigliare a qualche nostro scrittore di tentare lo stesso argomento e che una tale tragedia non fosse che una imitazione più o meno felice del dramma.

Ma non senza sorpresa sentimmo che la tragedia era già anticamente e conosciuta e stampata in Italia: crebbe la nostra sorpresa quando osservammo che sebbene in origine con titolo diverso, non solo l'argomento della tragedia e del dramma erano gli stessi, ma che gli stessi erano anche in gran parte l'andamento, il progresso e lo sviluppo dell'azione.³⁰

La *pièce* teatrale oggetto del contendere era detta chiamarsi *La vergine del fuoco*. Dalle indicazioni fornite dal giornale sarei propensa a credere che il dramma in questione corrisponda in realtà alla *Vergine del sole* dell'abate Andrea Willi (1733-1793), stampato a Venezia nel 1801 nella collana del *Teatro moderno applaudito* di Antonio Fortunato Stella ma, come rilevava lo stesso recensore, rappresentato «anche prima di quell'epoca in varie altre città d'Italia».³¹

Andrea Chegai ha dimostrato essere *La vestale* di De Jouy e Spontini una delle declinazioni di un *topos* letterario e drammatico largamente diffuso nella vita spettacolare dell'Europa occidentale e orientale almeno fin dalla metà del Settecento.³² Tuttavia, Napoli sembra essere stata refrattaria ad accogliere opere su soggetto affine prima di conoscere *La vestale* spontiniana: un'isolata *Vergine del sole* di Carlo Giuseppe Lanfranchi Rossi e Giacomo Tritto fece una fugace apparizione al San Carlo nel 1786 senza lasciare di sé lunga memoria.³³ A maggior ragione risulta a mio avviso significativo il fatto che l'allestimento dell'opera di Spontini nel 1811 innescò una piccola “*vague Vestale*”, all'interno della quale lo stesso melodramma, oltre a fungere da fattore scatenante, fu anche la versione preferita: quella cioè che godette del maggior numero di repliche, una cinquantina in tutto, distribuite in almeno quattro allestimenti avvicendatisi al San Carlo tra il 1811 e il 1815.³⁴ Il dato basterebbe da sé a ipotizzare che l'opera, percepita *ab origine* a livello continentale come una delle più fulgide emanazioni della Francia napoleonica, fosse diventata nella sua riformulazione sancarlina una sorta di simbolo del nuovo corso della politica napoletana, perfettamente inserito nella *vague* antico-romana che lo stesso governo andava fortemente incentivando. Che essa dovette essere considerata come tale non solo da parte della comunità che a Napoli risiedeva sembra peraltro risultare da un'ulteriore serie di elementi.

³⁰ Cfr. *ibidem*.

³¹ Cfr. «LA VERGINE | DEL SOLE | DRAMMA | DELL'ABATE | ANDREA WILLI | IN VENEZIA | MDCCCI | CON APPROVAZIONE».

³² Cfr. ANDREA CHEGAI, *Vergini e vestali. Poligenesi e intersezioni di un soggetto operistico franco-latino (Spontini, La Vestale, Parigi 1807)*, «Atti e memorie dell'Arcadia», v, 2016, pp. 327-357. Sull'argomento cfr. anche MAURIZIO HARARI, *I 'voiles imposteurs' della Vestale*, in *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia*, a cura di Elena Agazzi e Fabrizio Slavazzi, Roma, Artemide, 2019, pp. 307-319.

³³ Cfr. «LA VERGINE | DEL SOLE | DRAMMA PER MUSICA | DI CARLO LANFRANCHI ROSSI | GENTILUOMO TOSCANO | TRA GLI ARCAIDI EGESIPPO ARGOLIDE | DA RAPPRESENTARSI | NEL REAL TEATRO DEL FONDO | DI SEPARAZIONE | PER QUART'OPERA DI QUEST'ANNO | 1786 | UMILIATO | ALLA S. R. M. | FERDINANDO IV | NOSTRO AMATISSIMO SOVRANO. | IN NAPOLI MDCCCLXXXVI | CON LICENZA DE' SUPERIORI».

³⁴ Qui e altrove i dati riguardanti gli allestimenti operistici sancarlina sono tratti da *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737-1987*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni, Napoli, Guida, 1987.

Uno di essi consiste nella fortuna di cui godette un'altra *Vestale*, quella di Vincenzo Pucitta, allestita per la prima volta al King's Theatre di Londra il 3 maggio 1810.³⁵ Pucitta era arrivato nella capitale britannica nel 1809 e, come ha rilevato Daniele Carnini, si trovò in più occasioni a comporre «opere e musica d'occasione intimamente legate alla guerra tra Francia e Inghilterra». Interprete d'elezione di quelle composizioni fu Angelica Catalani, forse la più famosa cantante lirica dell'epoca notoriamente schierata contro Napoleone.³⁶ *La vestale* di Pucitta, il cui libretto in lingua italiana era un adattamento del testo di De Jouy, venne allestita al Teatro Carolino di Palermo nel 1814, quando in città risiedevano ancora i Borbone fuggiti da Napoli nel 1806.³⁷ Non è stato possibile consultare quella che sembra essere l'unica partitura superstite dell'opera.³⁸ A ogni modo, basandosi da un lato su altri lavori di Pucitta, dall'altro sui frammenti della *Vestale* in riduzione per voci e pianoforte, si può ragionevolmente ipotizzare che l'orchestrazione non dovesse essere eccessivamente complicata, risultando piuttosto subordinata alle parti vocali, tanto più che l'opera nasceva per una beneficiata della Catalani. Tale caratteristica poté agevolarne la diffusione presso teatri meno vasti del San Carlo, come il Carolino.³⁹ Secondo Giorgio Appolonia *La vestale* di Pucitta arrivò a Palermo probabilmente per il tramite del tenore Pietro Bolognesi, particolarmente affezionato al ruolo di Licinio. Tuttavia, al di là di questo e degli altri fattori di ordine concreto che ho richiamato, non escluderei che proprio il fatto che l'opera fosse nata in Inghilterra, come alternativa alla *Vestale* francese, possa avere a sua volta influito sulla decisione delle maestranze sicule di rivolgersi a essa anziché a quella *Vestale* che nel 1814 era il titolo di punta della Francia napoleonica in generale, e della Napoli murattiana in particolare.⁴⁰

³⁵ «LA VESTALE | THE VESTAL | A SERIOUS OPERA, | IN | TWO ACTS: | AS REPRESENTED AT | THE KING'S THEATRE, | IN THE | HAY-MARKET | FOR THE BENEFIT OF | MADAME CATALANI, | MAY 3, 1810. | THE MUSIC | ENTIRELY NEW, AND COMPOSED HERE | By V. PUCITTA. | [...] | LONDON: | PRINTED BY BRETTELL AND CO. MARSHALL-STREET, | GOLDEN SQUARE; | AND SOLD AT THE OPERA-HOUSE, | AND NO WHERE ELSE | 1810 | [...]».

³⁶ Cfr. DANIELE CARNINI, *Pucitta e il Regno Unito*, in *Vincenzo Pucitta. Il tumulto del gran mondo*, a cura di Annamaria Bonsante, Barletta, Cafagna, 2014, pp. 77-107; Id., *Pucitta, Vincenzo, sub vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXV, 2016, pp. 620-623.

³⁷ Sui problemi di attribuzione del libretto di questa *Vestale*, cfr. CARNINI, *Pucitta e il Regno Unito* cit., p. 85; GABRIELE CESARETTI, «*La Vestale infida mora*»: declinazioni di un mito nel primo Ottocento, in *Vincenzo Pucitta. Il tumulto del gran mondo* cit., pp. 231-263: 244.

³⁸ Cfr. VINCENZO PUCITTA, *La vestale. Partitura manoscritta in un vol. in mano di Johann Simon Mayr*, Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici comunali, Bergamo (I-BGc, segnatura Mayr C. 4. 5). Non trovo riscontro all'informazione fornita da Andrea Lanza, secondo cui una partitura manoscritta della *Vestale* di Pucitta si trovi presso l'Archivio Storico Ricordi di Milano (I-Mr). Cfr. ANDREA LANZA, *Pucitta, Vincenzo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Oxford University Press, 2001, vol. xx, p. 581. Desidero ringraziare il dott. Dario Lo Cicero della biblioteca del Conservatorio "Alessandro Scarlatti" di Palermo per avere confermato l'assenza in loco di un testimone dell'opera in oggetto.

³⁹ Cfr. CARNINI, *Pucitta e il Regno Unito* cit., p. 85 e n. 25. Sul Teatro Carolino cfr. OTTAVIO TIBY, *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*, Firenze, Olschki, 1957, p. 89. I frammenti della *Vestale* di Pucitta che ho potuto consultare sono due riduzioni per canto e pianoforte, entrambe custodite nella Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli: la cavatina di Licinio «Asilo fortunato» (I-Nc, segnatura Arie 103.(4)) e la cavatina di Giulia «Vittima sventurata» (I-Nc, segnatura Arie 103(2)). Alcune osservazioni in merito al modo di comporre di Pucitta si trovano in EMILIO SALA, I due prigionieri ossia una burla fortunata del genere «à sauvetage», in *Vincenzo Pucitta. Il tumulto del gran mondo* cit., pp. 59-75.

⁴⁰ Cfr. GIORGIO APPOLONIA, *Pietro Bolognesi*, in «*Il dolce suono mi colpì di sua voce*». *Giuseppe Viganoni da Almenno e i tenori bergamaschi del primo Ottocento*, Centro Studi Valle Imagna, S. Omobono Terme, 2010, pp. 285-295.

Del resto, trascendendo per un momento i limiti temporali del Decennio e spaziali del Regno delle Due Sicilie, rilevo che la *Vestale* di Pucitta fece la sua fortuna a ridosso del Congresso di Vienna in città che erano state importanti centri dell'ex Regno d'Italia (si veda la tabella 1): a Milano, che di quella realtà politica era stata capitale e dove l'opera andò in scena al piccolo Teatro Re nel 1816, e a Bologna, che la ospitò nel 1817. Nel 1818 Milano accolse trionfalmente un'altra *Vestale*, il ballo di Salvatore Viganò, che conteneva molta musica derivata dalla partitura di Spontini. Come ho sostenuto in altra sede, questa ulteriore declinazione del *topos* della Vestale venne ritenuta fin dai suoi esordi una chiara proiezione della comunità milanese. Anche per questo motivo il ballo di Viganò poté verosimilmente ostacolare l'attecchimento in loco di qualunque altra opera sullo stesso soggetto, almeno fintanto il coreografo rimase in vita (1821). A ogni modo, Milano dovette attendere la fine del 1824 affinché il suo principale teatro ponesse in scena *La vestale* di Spontini, dopo che un'altra *Vestale*, di Luigi Romanelli e Giovanni Pacini, 'metastasianamente' modificata rispetto al modello francese, era stata allestita, con poco seguito, alla Scala nella stagione di Carnevale dell'anno precedente.⁴¹ Fatta eccezione per la produzione fiorentina del 1817, quello della Scala del 1824 fu il primo caso in cui l'opera di Spontini si diede a vedere in un teatro italiano diverso dal San Carlo. Ciò significa che dal 1811 fino alla fine degli anni Venti e oltre, Napoli fu pressoché l'unica città in Italia in cui fosse possibile assistere all'opera, peraltro in una versione molto vicina a quella francese.⁴² Alla luce di quanto ho fin qui rilevato in merito alle imprese di area napoletana collegate alla ri-scoperta di Pompei, sarei insomma portata a credere che anche l'insistita proposizione al San Carlo del melodramma antico-romano *par excellence* abbia potuto rientrare nel medesimo disegno di declinazione della classicità di marca murattiana.

La questione trascende l'ambito estetico. Essa interessa invece la complessa rimodulazione dell'identità partenopea nel tumultuoso periodo compreso tra il 1799 e il 1815. Rimodulazione, non costruzione: com'è stato rilevato infatti, Napoli arrivò alla soglia del secolo dei nazionalismi dotata della sua propria identità comunitaria, che aveva cominciato a costruire almeno a partire dall'età aragonese, cioè dall'epoca in cui i confini continentali del regno di cui era divenuta capitale vennero definiti nella maniera in cui si sarebbero mantenuti fino alla vigilia dell'Unità d'Italia.⁴³ Sul finire del Settecento quell'identità andò corroborandosi, tra l'altro, attraverso alcune imprese culturali: la già citata fondazione dell'Accademia Ercolanese, le pubblicazioni del primo vocabolario di lingua napoletana dell'abate Galiani e degli scritti di Saverio Mattei sulla 'scuola' musicale napoletana. Opere, tuttavia, che si rivolgevano a una ristretta cerchia di persone vicine alla corte e che pertanto possono essere lette, con

⁴¹ «LA VESTALE | MELODRAMMA SERIO IN DUE ATTI | DI LUIGI ROMANELLI | DA RAPPRESENTARSI | NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA | IL CARNEVALE DELL'ANNO 1823. | MILANO | DALLE STAMPE DI GIACOMO PIROLA | DI CONTRO AL DETTO I. R. TEATRO». Su questa *Vestale*, cfr. *infra*.

⁴² Per un confronto ragionato tra le due versioni, cfr. JACOBSHAGEN, *Spontini, La vestale und das napoleonische Königreich in Neapel* cit. Un mezzo di diffusione di stralci della musica spontiniana fu il ballo *La vestale* di Salvatore Viganò (Milano, 1818), su cui mi permetto di rimandare ancora a DI CINTIO, *Il principe della Scala* cit.

⁴³ Sulla questione dell'identità comunitaria partenopea cfr. JOHN ROBERTSON, *The Case for the Enlightenment. Scotland and Naples 1680-1760*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, *passim*.

Marino Berengo, quali «sporadici splendori mecenateschi [volti a cementare] l'alleanza tra governo e uomini di cultura», spuntati agli sgoccioli dell'*ancien régime*.⁴⁴ Attraverso l'abolizione del sistema feudale e attraverso le gigantesche imprese pubbliche che avviò – tra cui la riorganizzazione urbanistica di Napoli e di altre città del regno, la ristrutturazione dell'esercito e, appunto, gli scavi pompeiani – il governo murattiano infranse quel mondo e quella mentalità. Per realizzare i propri progetti infatti, esso coinvolse in maniera decisamente più cospicua rispetto al passato una serie di soggetti, aristocratici e non, che divennero in breve tempo, nelle parole di Rosario Romeo, «il nucleo della vita napoletana, nella politica e nell'amministrazione, nell'attività economica e nella cultura». ⁴⁵ Al di là dell'associazione diretta tra le imprese statali e le persone di Gioacchino e Carolina Murat, fu innanzi tutto quella nuova comunità di napoletani a essere protagonista del riformismo del Decennio. Questo ruolo le permise di risemantizzare un sistema simbolico che, pur continuando a comprendere in larga parte gli stessi oggetti materiali e immateriali che lo caratterizzavano già prima dell'arrivo dei francesi – l'antichità pompeiana su tutti – essa poté percepire più che mai come proprio.

TAB. 1
La vestale. Fortuna italiana del soggetto (1811-1831).⁴⁶

ANNO	LUOGO	VERSIONE
1811 8 settembre	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1811 dicembre	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1813 21 ottobre	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1814 giugno	PALERMO Carolino	[da DE JOUY] PUCITTA
1814 27 novembre	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1815 Estate	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1816 1° agosto	MILANO Re	[da DE JOUY] PUCITTA
1816 15 agosto	VERCELLI Civico	[da DE JOUY] PUCITTA

⁴⁴ Cfr. MARINO BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 26; [FERDINANDO GALIANI], *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano, che più si scostano dal dialetto toscano*, Napoli, Porcelli, 1789; SAVERIO MATTEI, *Elogio del Jommelli*, Colle, Martini, 1785.

⁴⁵ Cfr. ROSARIO ROMEO, *Momenti e problemi della Restaurazione nel Regno delle Due Sicilie (1815-1820)*, in *Mezzogiorno e Sicilia nel Risorgimento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1963, pp. 51-114: 111.

⁴⁶ Riunisco nella tabella le sole opere melodrammatiche a soggetto *Vestale*. Gli allestimenti delle diverse *Vestali* nei teatri del Regno di Napoli, poi delle Due Sicilie sono in grigio scuro (Napoli) e chiaro (Palermo). I dati relativi al San Carlo sono tratti da *Il Teatro di San Carlo 1737-1987. Cronologia* cit., quelli relativi alla *Vestale* di Pucitta da *Cronologia teatrale (1800-1833)*, a cura di Giorgio Appolonia in *Vincenzo Pucitta. Il tumulto del gran mondo* cit., pp. 295-300, quelli relativi agli altri allestimenti da “Corago” (corago.unibo.it).

1817 Quaresima	FIRENZE Pergola	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1817 29 maggio	BOLOGNA Comunitativo	[da DE JOUY] PUCITTA
1818 14 maggio	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1823 6 febbraio	MILANO Scala	ROMANELLI PACINI
1823 7 giugno	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1824 15 giugno	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1824 26 dicembre	MILANO Scala	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1825 19 novembre	PALERMO Carolino	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1829 30 maggio	NAPOLI San Carlo	DE JOUY (SCHMIDT) SPONTINI
1830 Carnevale	PIACENZA Municipale	ROMANELLI PACINI
1831 Primavera	FIRENZE Pergola	ROMANELLI PACINI

3. *Classicità come logo*

Come ha rilevato tra gli altri Giuseppe Talamo, «le trasformazioni che il regno [di Napoli] aveva avuto sul piano economico [...], sociale [...], finanziario» e, aggiungo, culturale durante il Decennio «erano state tali che un ritorno al passato appariva impossibile». ⁴⁷ La politica dell'«amalgama» intrapresa dai Borbone al loro rientro, informata dal principio di conciliazione nei confronti di chi aveva sostenuto il regime murattiano, fu in sé stessa la prova tangibile del riconoscimento dell'importanza di quelle trasformazioni e insieme della nuova comunità napoletana che si era formata con esse. Non si poteva né punirla, né avvilarla, pena il rischio di sprofondare in una crisi ancora peggiore rispetto a quella che aveva segnato la prima Restaurazione borbonica a inizio secolo. Così, oltre a mantenere sostanzialmente invariata la maggioranza dei provvedimenti legislativi promulgati dai francesi, il reinsediato governo fu attento a salvaguardare il sistema simbolico che era andato costituendosi in quegli anni e nel quale i 'nuovi napoletani' si riconoscevano con orgoglio.

È ovvio però che esso non potesse essere mantenuto *tout court*. Pochi mesi dopo il suo reinsediamento, Ferdinando I si preoccupò, tra le altre cose, di ricondurre sotto l'egida della corona il patrimonio artistico, specie quello librario e archeologico valorizzato durante il Decennio. Così, nel febbraio 1816 egli dispose la costituzione del Museo Borbonico, già Real Museo di Napoli, che riuniva il patrimonio dell'antica Biblioteca Farnesiana, la collezione

⁴⁷ Cfr. GIUSEPPE TALAMO, *Napoli da Giuseppe Bonaparte a Ferdinando II*, in *Storia di Napoli*, 10 voll., Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1972, vol. IX, pp. 31-130: 68.

di quadri di proprietà della famiglia reale e ovviamente tutto quanto provenisse da Pompei. Come ebbe a dire il «Giornale del Regno delle Due Sicilie», attraverso il nuovo Museo i «principi» borbonici – l'«immortale» Carlo III e suo figlio Ferdinando – si proponevano quali «eredi non solo del trono ma della gloria altresì dei loro avi». ⁴⁸ Anche il «Giornale» sposava dunque l'intento della reinsediata monarchia di costruire un «nuovo Stato [che avrebbe dovuto] essere l'erede, e della cultura illuministica del Settecento, e delle riforme murattiane, pur nel quadro del legittimismo borbonico». ⁴⁹

«Il suolo di questa terra classica, ogni angolo della quale racchiude nel suo seno preziosi avanzi, *prosequirà* ad essere svolto, ed i tesori che ne saranno cavati serviranno ad accrescere questo nuovo magnifico stabilimento», assicurava il «Giornale del Regno delle Due Sicilie». ⁵⁰ I Borbone riconobbero dunque la possibilità agli studiosi, napoletani e non, di continuare a svolgere le proprie ricerche nel territorio da loro governato. Tra coloro che poterono beneficiare di tale permesso ci fu anche il succitato Charles François Mazois, che poté tornare a Pompei nel 1816 e nel 1819, ottenendo nuovamente il permesso di effettuare rilievi e riprodurre le rovine. ⁵¹

Grazie a questi ultimi due periodi di studio in loco, Mazois poté completare le sue ricerche sulla città vesuviana e tornare in Francia nel 1820 per attendere alla compilazione degli altri volumi delle sue *Ruines*, che però non riuscì a vedere pubblicati a causa della morte improvvisa, occorsa nel 1826. Tuttavia, nel 1824 egli poté curare la seconda impressione dei primi due volumi dell'opera, che riproponevano la dedica alla «Reine des Deux-Siciles» e includevano, nel secondo volume, un disegno assente dalla prima edizione che ritrae Carolina Murat in visita nel sito (cfr. fig. 4). Nel 1824 tuttavia la sorella di Napoleone non era più sovrana di Napoli, potendosi fregiare del ben più modesto titolo di contessa di Lipona, che si era conferita da sé. ⁵² Il fatto che nella dedica non sia specificato il nome del soggetto interessato potrebbe aver condotto Mercedes Viale Ferrero a intendere che la destinataria della seconda edizione delle *Ruines* fosse Maria Isabella di Borbone, consorte di Francesco I. Ma Maria Isabella sarebbe diventata regina delle Due Sicilie solo nel 1825, in seguito all'incoronazione del marito. ⁵³ Sebbene erranea, l'interpretazione di Viale Ferrero non è però del tutto peregrina: Francesco I, con il quale Isabella era sposata già da diciotto anni, era stato nominato sovrano vicario dall'anziano Ferdinando dal 1820, in seguito ai moti rivoluzionari. In assenza di una vera e propria regina consorte (Maria Carolina d'Austria era morta nel 1814) l'allora principessa Maria Isabella era dunque l'unica figura femminile assimilabile di

⁴⁸ Cfr. «Giornale del Regno delle Due Sicilie», d'ora in poi GRDS, n. 50, 28 febbraio 1816, p. 3.

⁴⁹ Cfr. ROMEO, *Momenti e problemi* cit., p. 69.

⁵⁰ Cfr. GRDS, n. 50, 28 febbraio 1816, p. 3, corsivo mio.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 27.

⁵² Cfr. IROLLO, *Carolina Murat* cit.; GALLO, *Metodo e scienza* cit. Sulle vicende biografiche di Carolina Murat cfr. FIORELLA BARTOCCINI, *Carolina, (Maria Annunziata) Bonaparte Murat, sub vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XX, 1977, pp. 527-533.

⁵³ Cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *L'ultimo giorno di Pompei nell'immaginazione di Alessandro Sanquirico (ovvero: come ricostruire una città per poterla distruggere)*, «Music in Art», XL/1-2: *Neoclassical Reverberations of Discovering Antiquity*, Spring-Fall 2015, pp. 79-97: (n. 1 e 3).

fatto a quella di una sovrana e tale essa sarebbe formalmente diventata a pochi mesi dalla stampa della seconda edizione dei primi due volumi delle *Ruines*. Stando così le cose, l'opera sulle antichità di Pompei più conosciuta nell'Europa occidentale, cioè presso gli ex-domini napoleonici, cominciò a circolare nella sua più recente edizione in un'epoca in cui la «reine des Deux-Sicules» cui Mazois l'aveva indirizzata era stata detronizzata e sostituita da un'altra sovrana, il cui titolo di Regina delle Due Sicilie era peraltro formalmente determinato.⁵⁴

La questione della dedica alla «reine des Deux Siciles» delle *Ruines de Pompéi* risulta tanto più indicativa della complessità della transizione dal regime murattiano a quello borbonico se si considera che il sito archeologico divenne uno degli oggetti più intensamente sfruttati a fini propagandistici dalla reinsediata famiglia reale dopo il 1815. Così come aveva fatto il «Monitore delle Due Sicilie» tempo addietro, anche il «Giornale delle Due Sicilie» prese infatti a registrare le escursioni di vari membri della famiglia Borbone nel medesimo sito, dove erano solitamente accompagnati, *more solito*, dall'architetto Michele Arditi.⁵⁵

NAPOLI, 19 maggio [1817].

S. M. [...] si recò sabato ad osservare [i superbi avanzi] della risorta Pompei. Il Re era in compagnia delle LL. AA. RR. Il Principe e la Principessa di Salerno e di parecchi ragguardevoli personaggi. Il Signor cavaliere Arditi, direttore generale de' Reali Musei e degli scavi di antichità ebbe l'onore di ricevere l'augusto monarca e di servirgli da guida nel visitar quell'archivio di antichi monumenti. Il Re percorse nella mattina la casa di campagna, il cripto portico annesso, la strada de' sepolcri ed una gran parte della linea che segna il giro della città. In quel cammino osservò in particolare la casa di Atteone, una delle più belle e meglio conservate, e parecchi oggetti scavati alcuni giorni innanzi [...].

Circa le due pomeridiane, S. M. si recò a desinare [...] dopo di che volle soddisfare la sua erudita curiosità visitando [...] la basilica, il foro, i due templi ultimamente scoperti, quello d'Iside, i due teatri ed il vastissimo anfiteatro». ⁵⁶

Al di là del mutamento dei soggetti interessati, dopo il 1815 la discorsività di marca murattiana continuò dunque a dipanarsi dalle colonne del giornale di stato. Anche un simile atteggiamento potrebbe leggersi nell'ottica della politica dell'amalgama, che, interessò pressoché tutti gli aspetti della vita culturale napoletana all'indomani del reinsediamento di Ferdinando sul trono.

“Amalgamata” fu anche l'offerta dei teatri di Stato e del San Carlo in particolare. In questo senso non stupisce che una delle prime opere ad andare in scena nel principale teatro napoletano a ridosso del rientro dei Borbone a Napoli fu di nuovo *La vestale* che, peraltro, venne eseguita dallo stesso cast che l'aveva portata in scena appena due anni prima. Poco dopo quell'allestimento il San Carlo accolse anche altri melodrammi caratterizzati in senso antico e, più precisamente 'antico-romano'. Il più appariscente di essi fu forse *Gli Orazi e i*

⁵⁴ Ringrazio Roger Parker per i suggerimenti sull'interpretazione della dedica in *Ruines de Pompéi*.

⁵⁵ Cfr., per esempio, GRDS, n. 97, 23 aprile 1816, p. 3; n. 118, 19 maggio 1817, p. 497; n. 133, 5 giugno 1817, p. 558.

⁵⁶ Cfr. GRDS, n. 118, 19 maggio 1817, p. 497.

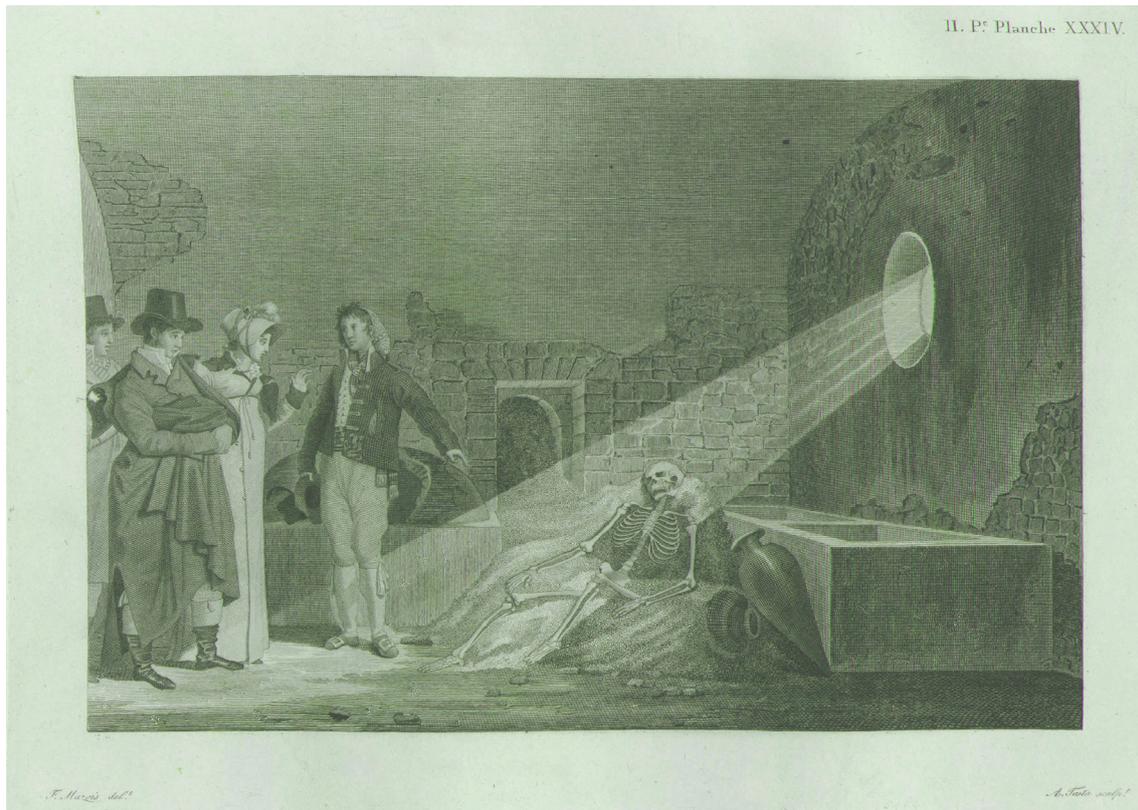


Fig. 4. CHARLES FRANÇOIS MAZOIS, [*Caroline Murat visitant les ruines de Pompéi* | *Découverte d'un squelette dans l'officine des bains*], in *Le Ruines de Pompéi*, Seconde partie, Paris, Didot, [seconda impressione] 1824, Planche xxxiv.⁵⁷

Curiazzi di Sografi e Cimarosa: il titolo aveva dovuto attendere l'arrivo di Giuseppe Napoleone per essere rappresentato a Napoli (1808), dacché la sua elezione a emblema della stagione rivoluzionaria gli aveva precluso qualsiasi possibilità di vita nel regno fintanto che i Borbone rimasero sul trono.⁵⁸

Tuttavia, con il progressivo assestamento della reinsediata monarchia, il ritorno in auge del teatro metastasiano a essa gradito e il trasferimento a Napoli di Rossini, le cui opere sancarliane si rivolgevano a soggetti lontani dalla storia di Roma antica, la presenza di melodrammi classici nell'offerta spettacolare cittadina si fece a poco a poco più rarefatta.⁵⁹

⁵⁷ Il titolo del disegno si legge nella scheda catalografica relativa della Bibliothèque nationale de France, dove l'opera è conservata con collocazione "Recueil. Dessins de Mazois pour *Les ruines de Pompéi*, 2.69".

⁵⁸ Cfr. GIOVANNI MORELLI, «*E voi pupille tenere*». *Uno sguardo furtivo, errante, agli Orazi di Domenico Cimarosa e altri*, in DOMENICO CIMAROSA, *Gli Orazi e i Curiazzi*, Roma, Teatro dell'Opera, Stagione 1989, programma di sala, pp. 18-39. ELEONORA DI CINTIO, *Domenico Cimarosa 1799-1801. Le origini del mito*, in «*Tu duca, tu signore e tu maestro*». *Studi in onore di Franco Piperno*, a cura di Andrea Chegai e Simone Caputo, Roma, Neoclassica, 2023, pp. 185-214.

⁵⁹ Sui rigurgiti metastasiani post 1815 cfr. inoltre EMANUELE SENICI, *Mayr e Metastasio. Un contesto per Demetrio*, in *Giovanni Simone Mayr. L'opera teatrale e la musica sacra*, a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, Assessorato allo spettacolo, 1997, pp. 285-307.

Una ripresa della *vague* classicista si registra però tra il 1823 e il 1824, anni in cui il principale teatro partenopeo ospitò altri due allestimenti della *Vestale*.⁶⁰ Non è forse un caso che quelle produzioni avvenissero a ridosso dei moti rivoluzionari che avevano scosso Napoli e altre città d'Italia tra il 1820 e il 1821 e che inaugurarono una seconda e più cruda fase della Restaurazione borbonica, finalizzata a rimuovere del tutto dalla memoria collettiva quello che Mary Ann Smart ha definito il “singhiozzo” murattiano.⁶¹

Le *Vestali* napoletane degli anni Venti si diedero a vedere immediatamente prima e immediatamente dopo la pubblicazione a opera della Stamperia Reale del primo volume del *Real Museo Borbonico*, impresa monumentale ascrivibile alla volontà di Antonio Niccolini. Il *Real Museo* nasceva con l'intento di descrivere tramite testi verbali e disegni le collezioni conservate nel Museo che Ferdinando I aveva riorganizzato e ricondotto sotto l'egida monarchica immediatamente dopo il suo rientro a Napoli.⁶² Non stupisce che tanto nel Manifesto per la pubblicazione che anticipava l'opera (fig. 5), quanto nella premessa del primo volume (fig. 6) Niccolini menzionasse la cospicua serie di oggetti provenienti da Pompei, non solo poiché componente quantitativamente maggioritaria del Museo, ma, soprattutto, in quanto elemento distintivo dello stesso, in ragione del quale esso poteva decretare la propria unicità rispetto agli altri siti simili e, allo stesso tempo, assurgere a modello delle arti contemporanee, dalle maggiori alle minori.

Enfatizzando dunque l'importanza di Pompei nel passato e nel presente dell'arte nazionale e continentale, e riconducendo *more solito* l'impresa degli scavi alle persone reali di Carlo III e Ferdinando I, Niccolini dichiarava altresì il *Real Museo Borbonico* opera definitiva, in quanto sistematica e aggiornata, per tutto quanto riguardasse Pompei:

Fra le opere che già si trovano pubblicate contenenti monumenti Ercolanesi e Pompeiani disegnati con autorizzazione, alcune ve ne sono pregevolissime, ma ristrette a piccolo numero di oggetti, o limitate agli edifici soltanto, ovvero ai dipinti, alle statue, o agli utensili: nessuna ve ne ha, che abbracci tutte le diverse materie, delle quali a dovizia son ricchi gli scavi, ed il Museo; ond'è che tali opere viemaggiormente fanno desiderarne una che riunisca in un corpo tutte le classi, le quali separate e incomplete in esse sparse si trovano.⁶³

Non è difficile intravedere in queste righe il profilo in filigrana delle famose *Ruines de Pompéi*, i cui primi due volumi, come ricordato in precedenza, beneficiavano a Parigi della prima ristampa nello stesso 1824, corredati dalla problematica dedica alla «Reine des Deux Siciles»: un epiteto che, per quanto associabile a Maria Isabella, rinverdiva pericolosamente la memoria di Carolina Bonaparte Murat.

⁶⁰ Rilevo che, com'era accaduto anni addietro, anche queste riprese stimolarono qualche ingegno locale a cimentarsi variamente con il *topos* 'antico-romano'. Cfr. FRANCESCO SAVERIO DELLA VALLE, *La vestale*, Napoli, Stamperia del Giornale delle Due Sicilie, 1824.

⁶¹ Cfr. MARY ANN SMART, *Waiting for Verdi. Italian Opera and political Opinion, 1815-1848*, Berkeley, University of California Press, 2018, p. 68.

⁶² Cfr. MARCO IULIANO, *Architettura e trasformazioni urbane nella capitale: gli sviluppi delle iniziative francesi nel periodo austriaco (1821-1827)*, in *Il mezzogiorno e il Decennio* cit., pp. 275-297: 288.

⁶³ Cfr. NICCOLINI, *Real Museo Borbonico* cit., p. 13.

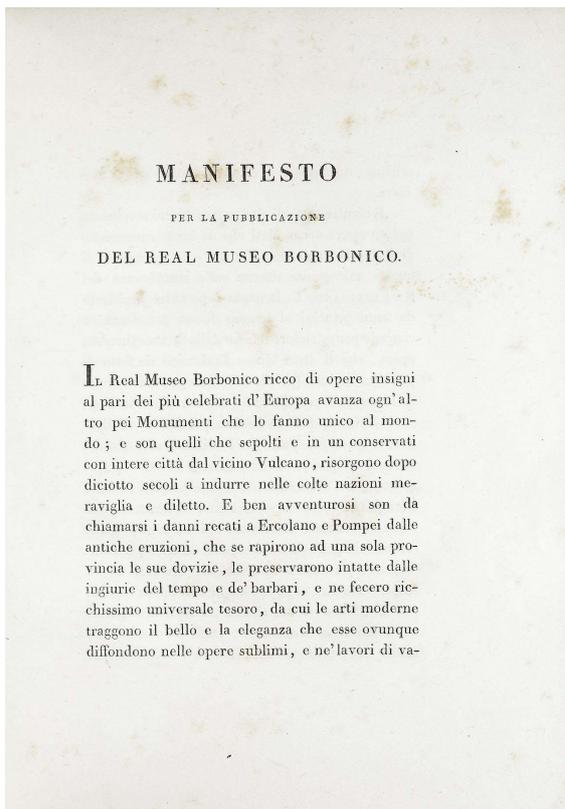


Fig. 5. ANTONIO NICCOLINI, *Manifesto per la pubblicazione del Real Museo Borbonico*, Napoli, Reale Stamperia, 1824.

beneficiare delle scenografie e della complessa macchina che riproduceva la catastrofe finale inventate da Alessandro Sanquirico.⁶⁶ Tuttavia, nella Napoli in cui nacque, *L'ultimo giorno di Pompei* si impose innanzi tutto per la sua ambientazione presso l'antica città romana richiamata nel titolo, dettagliatamente descritta, forse da Niccolini stesso, nel libretto stampato per l'occasione (si vedano le figg. 7 e 8).

Poco tempo dopo la pubblicazione dei primi volumi del *Real Museo* Antonio Niccolini tornò a imporsi all'attenzione del pubblico napoletano per via di una sontuosa produzione sancarlina, *L'ultimo giorno di Pompei*, un dramma per musica in due atti di Andrea Leone Tottola intonato da Giovanni Pacini e andato in scena per la prima volta il 19 novembre 1825, in occasione dell'onomastico della neo-proclamata regina Maria Isabella.⁶⁴ Stando a quanto dichiarato nelle sue *Memorie* da Giovanni Pacini, oltre a realizzare gli scenari dell'opera insieme ai suoi collaboratori, Niccolini aveva immaginato l'argomento del dramma.⁶⁵

Nella letteratura musicologica il maggior interesse dell'*Ultimo giorno di Pompei* è stato individuato nell'eruzione vulcanica che, come il titolo lascia presagire, la conclude: un evento la cui resa spettacolare destò scalpore sia presso il pubblico che assistette al primo ciclo di recite dell'opera al San Carlo, sia presso quello del Teatro alla Scala, dove il melodramma approdò nel 1827 e dove poté

⁶⁴ Cfr. L'ULTIMO GIORNO DI POMPEI | DRAMMA PER MUSICA | DA RAPPRESENTARSI | NEL REAL TEATRO DI S. CARLO | LA SERA DE' 19 NOVEMBRE 1825 | PER FESTEggiARE IL FAUSTO GIORNO ONOMASTICO | di | SUA MAESTA' | MARIA ISABELLA | REGINA DEL REGNO DELLE DUE SICILIE | NAPOLI | DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA | 1825, d'ora in poi abbreviato con Pompei1825.

⁶⁵ Cfr. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865, p. 51: «Il cav. Niccolini immaginò l'argomento, ed il poeta Tottola compose i versi». Purtroppo non sono noti bozzetti o altro materiale iconografico relativo alla produzione a eccezione delle due tarde *gouaches* attribuibili a Ferdinando Roberto e conservate rispettivamente a Chantilly (Musée Condé) e a Napoli (collezione privata), per una descrizione delle quali cfr. PIER LUIGI CIAPPARELLI, *Catalogo*, in *Antonio Niccolini. Scenografo dei Reali Teatri di Napoli* cit., schede nn. 77 e 78, pp. 198-199.

⁶⁶ Cfr. a proposito VIALE FERRERO, *L'ultimo giorno di Pompei nell'immaginazione di Alessandro Sanquirico* cit.; MARCO CAPRA, *Il Vesuvio di Sanquirico nell'Ultimo giorno di Pompei di Giovanni Pacini*, in *Intorno a Giovanni Pacini*, a cura di Marco Capra, Pisa, ETS, 2003, pp. 113-130.

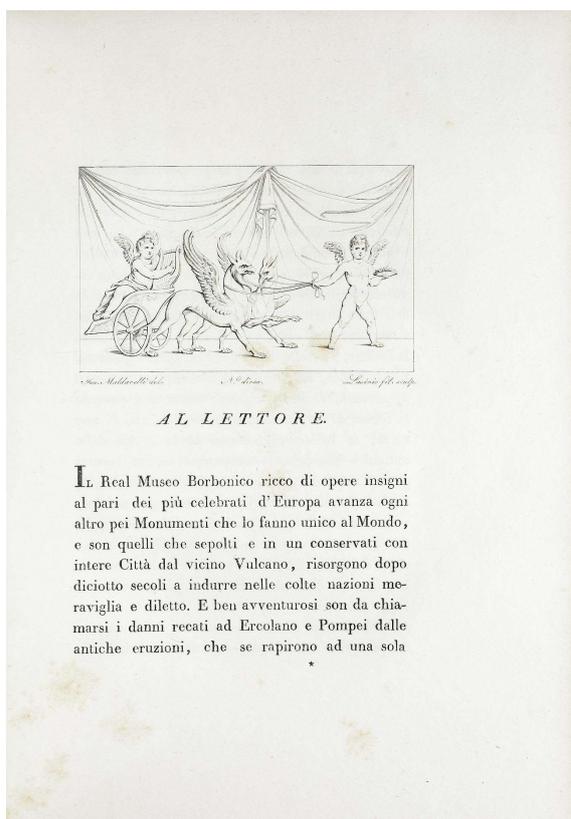


Fig. 6. ANTONIO NICCOLINI, *Real Museo Borbonico*, Napoli, Reale Stamperia, [1825], vol. I, p. 1.

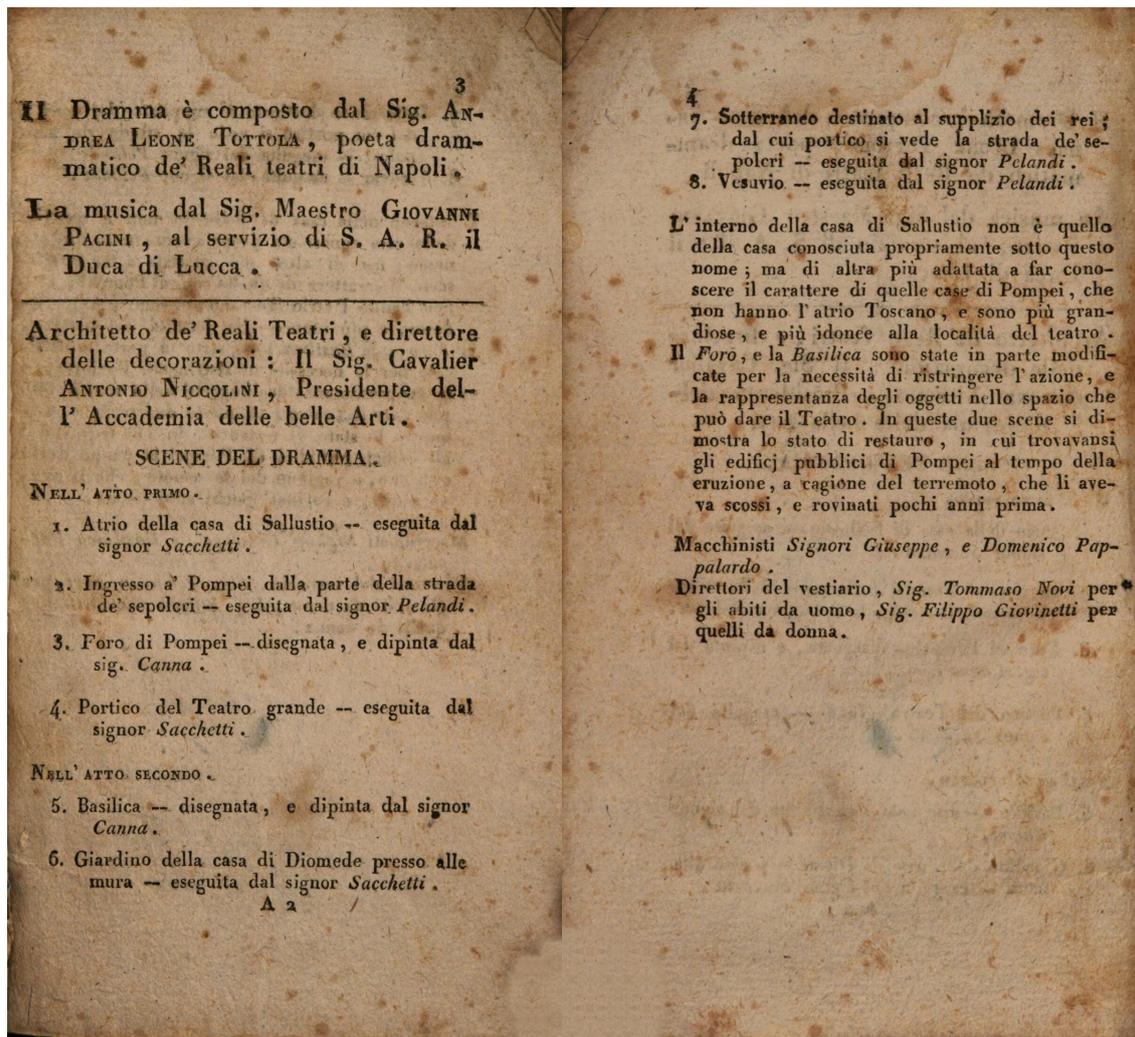
taluni punti della copia coll'originale nella raffigurazione di varie parti della Città di Pompei.⁶⁸ I luoghi rappresentati sul palcoscenico erano, in altre parole, perfettamente riconoscibili agli occhi del pubblico che assistette allo spettacolo. Non solo: essi erano precisamente gli stessi che erano stati dissepolti durante il Decennio e che nella rappresentazione della regalità posteriore al 1815 erano diventati appannaggio della monarchia borbonica.⁶⁹

La riconoscibilità dei siti rappresentati e, più in generale, il protagonismo innanzi tutto di Pompei nell'opera di Pacini vennero peraltro rilevati anche da commentatori non napoletani. Nella seconda delle recensioni dedicate all'*Ultimo giorno di Pompei* dal giornale bolognese «Teatri Arti e Letteratura» di Luigi Prividali l'estensore si dilungò oltremodo nell'elogiare il lavoro di Niccolini. L'artista aveva «saputo così bene rappresentarci Pompei qual era prima della sua catastrofe», che «durante lo spettacolo non ti sembra di essere al s. Carlo, ma di passeggiare in Pompei, non già sepolta, ma allorché le sue gentili costumanze, partendo tut-

⁶⁷ Cfr. a esempio le critiche mosse a Niccolini dall'estensore del MDS (n. 247, 15 novembre 1811, pp. 3-4) e la risposta dell'artista sullo stesso giornale (n. 274, 17 dicembre 1811, pp. 3-4).

⁶⁸ Cfr. GRDS, n. 269, 21 novembre 1825, p. 1075.

⁶⁹ Anche perché la drastica riduzione delle risorse da destinare agli scavi pompeiani dopo il 1815 (da 12.000 a 7600 ducati annui) non aveva consentito di spingersi molto oltre le scoperte effettuate in epoca murattiana. Cfr. ROMEO, *Momenti e problemi cit.*, p. 82.



Figg. 7, 8. [ANTONIO NICCOLINI], *L'ultimo giorno di Pompei*, Napoli, Tipografia Flautina, 1825.

te dallo stesso principio, tendendo al medesimo scopo, tutte si collocavano in vicendevole accordo, come note che emanano da una sola cetra armoniosa.⁷⁰ Il «Censore universale» chiudeva l'elogio dell'architetto identificandolo come un «atleta» che «nell'aringo delle arti [...] prende vigore e non invecchia ne' lunghi cimenti».

Il protagonismo di Niccolini in questa e in altre recensioni sull'*Ultimo giorno di Pompei* potrebbe tuttavia indurre a perdere di vista quella che credo sia la cruciale ragione dell'entusiasmo nutrito dai giornalisti nei confronti dell'opera: lungi dal proporre a teatro una ricostruzione archeologicamente fedele della città vesuviana, Niccolini aveva reso Pompei scenario riconoscibile all'interno del quale collocare una storia di fantasia. Protagonista di quella storia era niente meno che il magistrato Sallustio, uno dei personaggi di spicco della città, poiché associato a una delle più note abitazioni private dell'Urbe, nonché una di quelle che maggiormente fecero vantare della sua scoperta i Murat prima e Francesco I poi. Prima

⁷⁰ Cfr. «Teatri Arti e Letteratura», n. 85, 22 dicembre 1825, pp. 89-90: 89.

ancora di osservare nel dettaglio l'articolazione melodrammatica di quella storia, mi preme sottolineare che nell'idearla Niccolini avesse di fatto e per la prima volta rivitalizzato un luogo che fin dalla scoperta e dai relativi scavi era stato percepito come una *tode Stadt*. È stato rilevato da più parti che Niccolini abbia spesso riprodotto fuori dal palcoscenico del San Carlo edifici ed elementi architettonici inventati per le scenografie. In questo caso, la proposizione a teatro delle costruzioni e, più in generale, dell'ambiente pompeiano potrebbe aver seguito l'itinerario opposto ma col medesimo risultato di rendere quanto rappresentato verosimilmente adatto a essere vissuto, sebbene in una dimensione fittizia. Inserito nel processo di appropriazione simbolica da parte dei Borbone degli oggetti che durante il Decennio erano stati eletti a simboli della monarchia murattiana, *L'ultimo giorno di Pompei* segnò così un avanzamento notevole verso l'oscuramento della memoria del passato recente. Credo si possa convenire sul fatto che di fronte a una sorta di incantesimo come quello che Niccolini riuscì a realizzare nell'opera di Tottola e Pacini la questione della paternità delle scoperte degli edifici rappresentati e dunque la caratterizzazione politica dell'impresa Pompei passasse in secondo piano.

Ovviamente la materia melodrammatica contribuì a sua volta a rigettare quella caratterizzazione sullo sfondo. Forse poiché sprovvisto di modelli letterari diretti da cui trarre l'azione, Andrea Leone Tottola collocò nella Pompei di Niccolini una storia esemplata direttamente su quello che almeno dai primi anni dell'Ottocento era andato cristallizzandosi a Napoli come il modello d'elezione per opere ambientate nella Roma antica e che peraltro si era fatto rivedere al San Carlo nelle produzioni del '23 e del '24. Csicché, non solo per il contenuto drammatico – Sallustio, magistrato di Pompei e marito di Ottavia, è chiamato a giudicare la moglie, che un gruppo di congiurati denuncia essergli infedele – ma più precisamente per l'azione, *L'ultimo giorno di Pompei* ricalca in maniera palese il modello drammatico della *Vestale* spontiniana.

La prossimità tra le due opere si misura variamente, in aspetti sia minuti, sia sostanziali. Entrambe iniziano all'alba, quando in scena si trova il protagonista maschile dell'una e dell'altra, prossimo a essere acclamato dal popolo in ragione del suo valore, fisico (Licinio) o morale (Sallustio). I festeggiamenti in onore di costui avvengono alla presenza dei littori, delle vestali, di magistrati, tribuni e popolo residente, i quali si riuniscono in un foro in entrambi i casi e avviano le parate trionfali. La fulgida proiezione della comunità che i riti di festa alimentano viene tuttavia incupita dalla scoperta che una donna appartenente a quelle comunità e dotata di un ruolo di rilievo all'interno di esse – la custode del sacro fuoco di Vesta nell'opera di Spontini, la moglie del magistrato Sallustio in quella di Pacini – è colpevole di un misfatto orrendo, per il quale viene condannata a morte. Nell'una e nell'altra la condanna si traduce nel seppellimento della malcapitata, da viva, in un sepolcro chiuso da grave pietra. Prima di entrarvi sia Giulia, sia Ottavia vengono ammantate da un velo nero e trattenute per poco prima che le loro tombe vengano serrate. Nel frattempo si susseguono sinistri eventi naturali: il cielo si oscura, si avvertono scosse di terremoto, fintanto che un ultimo, supremo accadimento risolve il dramma in positivo per la coppia di protagonisti Giulia-Licinio/Sallustio-Ottavia: un globo di fuoco da cui scaturisce un fulmine nel caso della *Vestale* e l'eruzione del Vesuvio in quello dell'*Ultimo giorno di Pompei*, interpretati dagli astanti come segni dell'insofferenza del Cielo per le ingiustizie prossime a compiersi.

Nelle sue già ricordate *Memorie* Pacini riconosceva di aver contratto qualche debito artistico nei confronti di Gioachino Rossini nell'intonare il libretto di Tottola.⁷¹ Ma sebbene l'eco della musica rossiniana sia tangibile, *L'ultimo giorno di Pompei* si dimostra anche dal punto di vista compositivo largamente debitore nei confronti della partitura spontiniana. Esula dai fini di questo studio la disamina di tutti i luoghi dell'opera che denunciano una stretta parentela con la *Vestale*. A titolo di esempio credo sia però opportuno soffermarsi almeno su uno di essi, quello che nella partitura autografa dell'*Ultimo giorno di Pompei* è segnato come l'undicesimo numero del secondo atto (II, 6), intitolato «Coro e marcia funebre».⁷² Ottavia, condannata a morte, si avvia verso il suo sepolcro, seguita dalla popolazione cittadina. La situazione in sé richiama direttamente quella in cui, nella *Vestale*, Giulia si avvia verso la sua tomba con seguito di soldati, sacerdotesse e gente comune, i quali si cimentano a loro volta in un «Coro e marcia funebre». Al di là del diverso grado di complessità metrica, i testi intonati dai cori nelle due opere sembrano sovrapponibili, in quanto latori delle medesime, contrastanti posizioni. Da un lato la pietà per la sorte di Giulia/Ottavia, di cui si fanno portavoce le sole donne, dall'altro la condanna senza appello della vittima, affidata agli uomini:

DE JOUY-SCHMIDT, <i>La vestale</i> , III, 5		TOTTOLA, <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> , II, 6	
[Campo d'esecrazione (...)] Si vedono tre tombe in forma piramidale <i>Giulia, condotta da' littori, è circondata da' suoi congiunti, e da un numero di donzelle. Innanzi a lei vien portata un'ara spenta. Le vestali recano gli ornamenti della vestale condannata.</i>		Sotterraneo destinato al supplizio de' rei, dal cui portico si vede la strada de' sepolcri. <i>Si avvanza a lento passo Ottavia, coperta da nero velo, in mezzo a' soldati, e preceduta dalle dolenti ancelle. La segue Sallustio avvolto nel suo pallio, e concentrato: indi Appio, Pubbio e Coro di popolo.</i>	
Popolo	La vestale infida mora, che in orrore è degli dei; e la morte serva a lei il misfatto ad espiar.	Ancelle	O sventurata Ottavia! Specchio d'un cor fedel! Chi può frenar le lagrime al tuo destin crudel?
Donzelle e Vestali	Sul fior degli anni tanta beltade tra crudi affanni perir dovrà! Numi perdono se la pietade Amare lacrime spender ci fa.	Popolo	Di un Dio la mano vindice cessi di fulminar ora che la colpevole va il fallo ad espiar.

L'isolamento nel coro delle sezioni rispettivamente di uomini e di donne, cui sono affidate differenti funzioni espressive, è un retaggio della spettacolarità e più in generale dell'arte di età repubblicana, in Francia così come in Italia. Il finale ultimo degli *Orazi e i Curiazi* di Sografi e Cimarosa (Venezia, 1796), ripropone a livello musicale la scissione tra i guerrieri impavidi (padri e figli) e le loro addolorate parenti (mogli e madri) resa iconica dal dipinto di Jacques-Louis David *Le serment des Horaces*, di poco precedente alla presa della Bastiglia

⁷¹ «Confesso il vero, in qualche parte dello spartito si scorge lo stile Rossiniano». Cfr. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865, p. 42.

⁷² Cfr. GIOVANNI PACINI, *L'ultimo giorno di Pompei*, partitura autografa in due volumi, I-Nc, segnatura 14.1.23-24, cc. 70r e segg.

(1786).⁷³ Nel 1807 De Jouy e Spontini recepirono naturalmente l'attitudine a rendere le grosse compagini umane a blocchi compatti, affini a quelli che sfilavano nelle cerimonie pubbliche realizzate frequentemente a Parigi e altrove prima e durante l'impero napoleonico. Con un apparente anacronismo Tottola e Pacini ricalcarono la stessa organizzazione una ventina d'anni più tardi. Questa non fu peraltro l'unica imitazione del modello spontiniano. Pacini definì significativamente «Marcia» il numero corale qui esaminato, nonostante il metro ternario che lo caratterizza e richiamò il pezzo omonimo della *Vestale* sfruttando una serie di altri elementi di carattere compositivo: su tutti, i ribattuti degli archi e il ricorso di una cellula ritmica puntata, questa sì, tipica in generale delle marce, funebri o meno, che passa dall'orchestra alle voci assumendo pregnanza tematica (sebbene non sfruttata da Pacini anche in senso melodico, come avviene nella *Vestale*). Come Spontini, inoltre, anche Pacini immise in questa sezione un motivo riconoscibile che potesse assumere lo stesso valore patetico di quello che nella versione in lingua italiana della *Vestale*, quella conosciuta dal pubblico napoletano, è associato alle parole «Numi perdonò». Esso fa capolino la prima volta cantato dal violoncello nella breve introduzione strumentale del pezzo, prima di tornare, ovviamente in carico alle donne del coro, nel corso della composizione:

Largo

Vc
legato con espressione

⁷³ Sull'argomento cfr. C. KETTERER, *Roman Republicanism and Operatic Heroines* cit.; NOCCIOLINI, *Il melodramma nella Milano napoleonica* cit.; ALESSANDRA PALIDDA, *Urban Spectacle in Republican Milan. Pubbliche feste at the Turn of the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023.

Es. 1. GIOVANNI PACINI, *L'ultimo giorno di Pompei*, Coro e Aria di Giulia, bb. 1-23
(trascrizione dalla partitura autografa, I-Nc, segnatura 14.1.24, cc. 70r-71r).

Ad accomunare *L'ultimo giorno di Pompei* alla *Vestale* è inoltre la presenza pervasiva dei cori: perfino troppi, a detta di Prividali. Rispetto al melodramma di Spontini però, le compagini dell'*Ultimo giorno di Pompei* acquisiscono un ruolo drammatico inedito. La Marcia funebre appena considerata può risultare eloquente anche da questo punto di vista. Dopo le due strofe qui riproposte e intonate rispettivamente da uomini e donne, Tottola ne prevede un'altra destinata a tutto il coro:

Coro Ah! l'improvviso turbine
in fosco ciel cangiò
quel dì, che nel suo nascere
lieto per noi brillò!

In corrispondenza di questa sezione Pacini ripropose la condotta e la tonalità – rara, di La bemolle minore – che erano state appannaggio della parte femminile del coro all'inizio del numero, affidandole però a tutta la compagine, sul medesimo testo. Ciò che ne risulta è un generale «lamento di popolo» della sorte che lo attende. Il caso di Ottavia appare così superato: anche le donne, che in un primo momento si erano rattristate della sorte della moglie di Sallustio, si volgono insieme alla controparte maschile alla contemplazione del proprio destino, che dai sinistri eventi naturali verificatisi nelle scene precedenti avvertono essere mutato negativamente. Questa sintesi tra posizioni inizialmente contrastanti è assente nella Marcia funebre della *Vestale*, dove la parte vendicativa degli uomini e quella pietosa delle donne rimangono verbalmente e musicalmente distinte.

D'altronde, che il coro onnipresente nel melodramma paciniano fosse stato considerato dagli autori alla stregua di un blocco compatto emerge anche da altri passaggi. Un paio di scene prima rispetto a quella che ospita la marcia funebre (II, 3) «si ascoltano forti detona-

zioni, effetto della prossima prima eruzione del Vesuvio». I sussulti del vulcano seguono la pubblica accusa lanciata contro Ottavia dal fedifrago Appio Diomede alla presenza del marito di lei Sallustio e vengono interpretati variamente dai personaggi in scena:

Tutti	Deh, qual fragore insolito! Eppur sereno è il Cielo!
Ottavia	Voce d'un Dio! tu dissipì di ria calunnia il velo!
Appio	Anzi del cielo irato terribil voce è questa...
Coro	Che chiaro manifesta del fallo tuo l'orror.

Altre detonazioni

Schierato con l'accusatore, e mentre le detonazioni diventano sempre più forti e minacciose, il Coro pungola dunque Sallustio perché mandi a morte la moglie, fintanto il magistrato suo malgrado cede. Immediatamente dopo la pronuncia della condanna tutti gli astanti, Sallustio e Ottavia compresi, si rivolgono dunque al Cielo affinché plachi la sua ira e, soprattutto, non condanni il popolo intero a pagare per la colpa di una sola persona:

Tutti col Coro	Arresta i tuoi fulmini, o Dio di vendetta! o almen sul colpevole li vibra, li affretta! Pietà della patria, che colpa non ha.
----------------	--

La sezione musicalmente più estesa del pezzo è quella costruita sugli ultimi due versi, iterati molte volte ed evidenziati nella parte finale tramite le due appariscenti ripetizioni a cappella di Sallustio (es. 2).

Ma l'invocazione viene solo parzialmente accolta. A differenza della *Vestale*, infatti, *L'ultimo giorno di Pompei* non si conclude positivamente, almeno non per tutti: le «detonazioni del Vesuvio» si fanno sempre più roboanti in prossimità della discesa nella tomba di Ottavia. Come detto gli astanti, similmente a quanto accade nella *Vestale*, non tardano a interpretare gli eventi come segni dell'insofferenza divina per la condanna di un'innocente (così Sallustio in II, 6: «Ah, sì... t'intendo | possente Nume! Una innocente estinta | soffrir non sai...»). Terrorizzato dalle tremende conseguenze che le sue azioni sembrano cagionare, Publio, complice di Appio Diomede nell'incastare Ottavia, si pente pubblicamente dei suoi turpi misfatti, riconosce di essere responsabile dell'ira divina («Io stesso provocai l'ira del fato») e insieme allo stesso Appio viene trascinato dal popolo nel sepolcro inizialmente destinato a Ottavia, che dunque si salva. Ma è tardi per arrestare gli eventi: il Vesuvio comincia a eruttare. Sallustio e la sua famiglia riescono a salvarsi montando rocambolescamente su una biga ma la popolazione è senza scampo, mentre «si slancia dal Vesuvio immensa quantità di cenere, e pomice, che innalzandosi rapidamente, piomba[no] sulla città» (II, ultima scena).

Non è difficile leggere in tutti questi elementi – la preghiera per salvezza della patria, la sommaria condanna dei congiurati da parte del popolo e finanche la catastrofe presentata come punizione divina – gli echi dei recenti moti rivoluzionari. In sostanza, quella inscenata nell'*Ultimo giorno di Pompei* può intendersi come la storia di un governante giusto – Sallustio –

che viene insidiato da soggetti a lui vicini, come poté essere Francesco I tradito, tra gli altri, da Guglielmo Pepe, ma che, nonostante le difficoltà, non lesina coraggio nell'anteporre l'interesse della patria al suo personale, rischiando di sacrificare quanto ha di più caro in nome della conservazione dello stato. Dall'inizio alla fine dell'opera tutte le azioni di Sallustio sono incessantemente sostenute dal coro che non si risparmia nell'acclamarlo, perfino quando lo incita ad agire contro la sua volontà. In un facile gioco di rispecchiamento il popolo di Pompei appare dunque la trasfigurazione di quello napoletano, che applaudi ampiamente l'opera di Pacini nella quale veniva rappresentato come fedele al giusto suo sovrano Francesco I, quest'ultimo terrorizzato dalla Carboneria che aveva molti adepti nel Regno e a cui egli aveva avuto la prova che appartenessero molti dei suoi più prossimi sottoposti – il suddetto Pepe su tutti. Facendo dunque appello a una ricca gamma di stilemi decisamente reazionari, *L'ultimo giorno di Pompei* mostrava altresì in senso figurato la catastrofe cui il popolo napoletano avrebbe potuto andare incontro se non si fosse fieramente opposto con il suo sovrano alla frangia liberale o, ancor peggio, a quella democratica che albergava al suo interno: cioè, se non avesse a sua volta tenuto a bada quella parte di comunità che, formatasi e inorgoglitasi durante il Decennio, reclamava al cospetto della Corona la propria legittimazione civile, politica ed economica, con la richiesta dell'istituzione di un parlamento e dell'adozione di quella costituzione che Francesco fu costretto ad accettare contro voglia e che, una volta repressa l'agitazione, ripudiò come male assoluto.

Evocata nell'*Ultimo giorno di Pompei* e riproposta a teatro poco prima dell'opera di Pacini, *La vestale* che durante il Decennio era stata una delle più fulgide emanazioni della nuova comunità partenopea, veniva così completamente ricondotta sotto l'egida borbonica. Di essa rimaneva solo l'involucro, quella generica antichità romana che, complice l'enfasi della monarchia su Pompei, continuava a essere espressione identitaria della comunità residente. L'antichità che *L'ultimo giorno di Pompei* dichiarava di voler ereditare e che si sforzava di restituire visivamente e musicalmente al pubblico del San Carlo risultava dunque un *logo*, una forma, stilizzata in modo tale che i membri della comunità cui essa si riferiva avrebbero potuto continuare a riconoscerla come una propria espressione, senza però potere rintracciarvi il senso che essa aveva originariamente.⁷⁴

Nello stesso giorno onomastico della regina Maria Isabella di Borbone che accolse la prima dell'*Ultimo giorno di Pompei*, l'altro teatro regio del Regno delle Due Sicilie, il Carolino di Palermo, accolse per la prima volta *La vestale* di Spontini, diretta da Gaetano Donizetti.⁷⁵

⁷⁴ Sui processi di logoizzazione a fini nazionalistici, cfr. BENEDICT ANDERSON, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, 1991, trad. it. di Marco Vignale, Roma-Bari, Laterza, 2018, cap. 10 in particolare.

⁷⁵ «Ho messo la *Vestale* di Spontini in 19 giorni, cioè, per dir meglio in 19 mattine perché alla sera si recitava; io sfido chi può far di più». Cfr. lettera di Gaetano Donizetti a Giovanni Simone Mayr datata Palermo, 21 dicembre 1825, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, lettera n. 26, pp. 243-244: 244.

[Larghetto mosso]

Ottavia
Pie - tà del - la pa - tria che col - pa non ha, pie -

Clodio
pie - tà, pie -

Appio
Pie - tà, pie - - - tà, pie -

Pubblio
Pie - tà, pie - - - tà, pie -

Sallustio
ha pie -

Ottavia
Pie - tà del - la pa - tria che col - pa non ha, pie -

CO RO
pie - tà, pie - - - tà,
Pie - tà, pie -
ha, pie -

[Larghetto mosso]
p

104

Ott. *tà del - la pa - tria che col - pa non*

Clo. *tà, che col - - - - pa non*

App. *tà del - la pa - tria che col - pa non*

Pub. *tà, che col - - - - pa non*

Sall. *tà, che col - - - - pa non*

CORO

tà del - la pa - tria che col - pa non

che col - - - - pa non

tà del - la pa - tria che col - pa non

tà del - la pa - tria che col - pa non

Piano accompaniment

107

Ott. ha, che col - pa non ha,

Clo. ha, che col - pa non ha,

App. ha, che col - pa non ha,

Pub. ha, non ha,

Sall. ha, pie - tà del-la pa - tria che col-pa non ha, che col - pa non ha, pie - tà del-la pa - tria che

CORO

ha,

ha,

ha,

ha,

iii
 Ott. che col - pa non ha.
 Clo. che col - pa non ha, non ha, non ha.
 App. che col - pa non ha, non ha, non ha.
 Pub. non ha, non ha, non ha.
 Sall. col - pa non ha, che col - pa non ha.
 CORO
 che col - pa non ha.
 che col - pa non ha, non ha, non ha.
 non ha.
 non ha.
 pp

Es. 2. GIOVANNI PACINI, *L'ultimo giorno di Pompei*, «Dei! qual fragore insolito!», bb. 100-113
 (trascrizione dalla partitura autografa, I-Nc, 14.1.24, cc. 47v-49r).

Andrea Chegai ha osservato che la sopravvivenza del melodramma nel contesto europeo dopo il crollo dell'impero napoleonico venne assicurata, tra l'altro, dalla sua caratterizzazione derivata da «temi filosofici illuministi di lungo corso». In epoca restaurativa *La vestale* venne peraltro spesso declinata «come opera al femminile sul sentiero già tracciato fra Vienna

e Parigi da [...] tanti altri drammi di antico corso, diversi fra loro ma comunque indirizzati a regine o principesse».⁷⁶ L'allestimento palermitano dell'opera può essere perfettamente ricondotto entro questi termini. Tuttavia, osservando le produzioni del 19 novembre del San Carlo e del Carolino nel più ampio quadro del Regno delle Due Sicilie, tenderei a credere che il primo onomastico di Maria Isabella da regina sia stato l'occasione per celebrare il nuovo corso della politica partenopea a guida di Francesco I, all'insegna di quell'antichità romana che, ridotta a logo, si rendeva espressione tipica del regno politicamente accettabile.

3. Altri sviluppi, a Napoli e fuori

L'itinerario tutto napoletano del *topos* dell'antichità romana che ho fin qui ricostruito fu solo uno di quelli che si dipanarono nell'Italia primo ottocentesca. Un altro si originò sempre nella Napoli della primissima Restaurazione ma imboccò successivamente una via propria, per molti versi svincolata da quella città. Nel pubblico che assistette all'allestimento della *Vestale* al San Carlo nel 1815 dovette essere anche il coreografo Salvatore Viganò (1769-1821), allora sotto contratto con i Reali teatri partenopei.⁷⁷ L'artista, che di lì a poco avrebbe associato indelebilmente il proprio nome al Teatro alla Scala, rimase evidentemente impressionato dal melodramma spontaniano. Rientrato a Milano nel 1817 egli ne realizzò dunque una propria, personalissima versione in forma di ballo pantomimo, la cui *première* scaligera fu il 9 giugno 1818.⁷⁸ Nella trasposizione di Viganò, la vestale Emilia s'innamora a prima vista di Decio, figlio del console Murena, che vede per la prima volta in occasione delle feste cereali a Roma. Anche Decio nota la giovane e a sua volta ne rimane colpito. L'attrazione proibita tra i due genera la catastrofe: Decio s'intrufola notte tempo nel tempio di Vesta dove Emilia veglia il sacro fuoco, la distrae e la fiamma si spegne. Sopravvengono le altre vestali e dunque il sommo sacerdote che condanna a morte la fanciulla. Mentre il corteo funebre accompagna Emilia al sepolcro nel quale, come nei precedenti, dovrà essere sepolta viva, Decio tenta disperatamente di salvarla, ma viene trafitto a morte dai soldati presenti.

In questa *Vestale* le azioni dei protagonisti risultano dunque decisamente meno determinate da contingenze esterne rispetto al dramma di De Jouy: Emilia è sacerdotessa per scelta, non per osservanza a una promessa estortale dal padre morente come nel libretto francese. Decio s'introduce nel tempio in cui ella si trova perché attratto da lei, pur consapevole dei rischi cui espone entrambi. Dopo lo spegnimento della fiamma non sopraggiunge alcun nume tutelare a salvare *in extremis* i due giovani dalla punizione che lo Stato prevede per loro. Pur presentandosi spiccatamente romano nelle scene, nei costumi e dell'organizzazione del *corp*

⁷⁶ Cfr. CHEGAI, *Vergini e vestali* cit., p. 351.

⁷⁷ Cfr. ALBANO, *Salvatore Viganò e l'attività al Teatro del Fondo di Napoli* cit.

⁷⁸ Cfr. «La Vestale | BALLO TRAGICO | DI | SALVATORE VIGANÒ | DA RAPPRESENTARSI | SULLE SCENE | DELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA | NELLA PRIMAVERA DELL'ANNO 1818 | MILANO | DALLA STAMPERIA DI GIACOMO PIROLA | DIRINCONTRO ALL'I. R. TEATRO SUDDETTO». Cfr. inoltre «LA VESTALE | GRAN BALLO TRAGICO | INVENTATO E POSTO SULLE SCENE DEL R. TEATRO ALLA SCALA | DAL SIG.⁸ | SALVATORE VIGANÒ, | RIDOTTO PER CEMBALO SOLO», Milano, Ricordi, [1818].

du ballet specie nelle scene rituali, il ballo di Viganò enfatizzava dunque uno dei tratti presenti nella *Vestale* spontiniana, quella componente drammatica privata, che risulta tanto più tragica proprio perché opposta al suo contrario, cioè alla dimensione pubblica di Roma.⁷⁹

Come già ricordato, all'epoca in cui *La vestale* di Viganò vide la luce, Milano non aveva mai ospitato rappresentazioni della *Vestale* di Spontini e si può ragionevolmente ritenere che il breve corso di quella di Pucitta al teatro Re non avesse lasciato di sé memoria durevole. Soprattutto però, la comunità milanese non condivideva il valore simbolico e identitario di cui l'opera e in generale la romanità erano state investite a Napoli dall'insediamento del governo francese. In quegli anni gli animi dei milanesi erano piuttosto infiammati dall'opposizione tra classicisti e romantici: una disputa attraverso la quale si andava definendo niente meno che l'identità della comunità residente nell'ormai ex capitale del Regno d'Italia.⁸⁰ In un quadro simile *La vestale* di Viganò si pose dunque come opera di conciliazione tra le spinte moderne dell'amore romantico proibito e funesto alla Goethe e più tardi alla Walter Scott e il contesto drammatico classico, quanto di più 'italiano', cioè peculiare della civiltà peninsulare potesse darsi.

La vestale di Viganò fu uno degli spettacoli musicali più applauditi e famosi del primo Ottocento italiano: non tanto in ragione della circolazione al di fuori di Milano (piuttosto esigua, almeno finché Viganò rimase in vita), quanto perché esso ispirò una serie di altre trasposizioni. Una di esse fu la *Vestale* di Luigi Romanelli e Giovanni Pacini cui ho accennato in precedenza. L'opera fece capolino nel carnevale 1823, a poco meno di due anni di distanza dalla morte di Viganò, la cui eredità artistica venne esplicitamente riconosciuta da Romanelli nella prefazione al libretto del melodramma.⁸¹ Tuttavia, almeno di primo acchito, il libretto dell'opera denuncia il proprio maggior debito nei confronti del testo di De Jouy-Schmidt, che poté arrivare a Milano per il tramite di Pacini e del quale incorpora molte delle situazioni drammatiche e delle ambientazioni, ma non la condotta della seconda parte, quella successiva alla celebrazione di Licinio. Complice la presenza nella compagnia scritturata per l'occasione del famoso basso Luigi Lablache nel ruolo del Gran Sacerdote, Romanelli enfatizzò infatti il peso drammatico del personaggio da Lablache interpretato e modificò la vicenda di Giulia, facendo risultare la fanciulla niente meno che la figlia del Sacerdote, avuta prima che egli divenisse tale. Ho precedentemente definito tale versione metastasiana poiché essa ripristina il rapporto tra figlie e padri tipico del teatro serio settecentesco, di fatto snaturando il testo originale, che veniva ricondotto entro le rassicuranti maglie della clemenza del padre/padrone e, per estensione del sovrano, nei confronti delle azioni dei figli/sudditi, tanto cara

⁷⁹ Cfr. CHEGAI, *Vergini e vestali* cit; TOSCANI, *La vestale: una cornice classica per un conflitto borghese*, in *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons* cit., pp. 69-83.

⁸⁰ Per un quadro criticamente avvertito sulla Milano della metà degli anni Dieci e Venti, cfr. GIULIO BOLLATI, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Milano, Einaudi, 1983.

⁸¹ Cfr. «LA VESTALE | MELODRAMMA SERIO IN DUE ATTI | DI LUIGI ROMANELLI | DA RAPPRESENTARSI | NELL' I. R. TEATRO ALLA SCALA | il CARNEVALE DELL'ANNO 1823. | MILANO | DALLE STAMPE DI GIACOMO PIROLA | DI CONTRO AL DETTO I. R. TEATRO». Nella dedicatoria «Al rispettabile Pubblico», Romanelli dichiarava: «Il premettere un argomento alla VESTALE sarebbe cosa superflua perché il fatto, in parte storico, ed in parte immaginato a piacere dei compositori, è nulladimeno abbastanza noto, e molto più dopo l'applauditissimo, e più volte riprodotto ballo del famoso coreografo Salvador [*sic*] Viganò». Cfr. *ivi*, p. 3.

alla mentalità d'*ancien régime*.⁸² Anche nella Milano ex-capitale del Regno d'Italia gli scossoni rivoluzionari degli anni 1820-21 che avevano destabilizzato il Regno delle Due Sicilie e il Piemonte facevano sentire i loro effetti sulla vita teatrale, tanto più che una buona parte della élite intellettuale locale – quella più romanticamente orientata – era stata virtualmente decapitata in seguito a quei moti. Al di là del suo sapore un po' anacronistico, tuttavia, *La vestale* di Romanelli e Pacini sembra avere ereditato per osmosi il modello viganoviano, enfatizzando a sua volta la dimensione privata della vicenda che coinvolge i singoli e, per contro, ridimensionando le scene pubbliche, quelle contrassegnate dagli interventi corali del popolo romano.

La vestale di Viganò non influì soltanto sull'omonima opera di Romanelli e Pacini. Già durante il suo primo ciclo di recite, il ballo aveva infatti ispirato l'attore e drammaturgo Luigi Marchionni, membro dell'omonima compagnia teatrale insieme alle sorelle Carlotta e Giuseppina. Marchionni scrisse a sua volta una tragedia intitolata *La vestale*, direttamente ispirata alla trasposizione del coreografo, dunque priva degli eventi spettacolari previsti nell'originale e caratterizzata dal finale tragico, cioè dalla morte di Emilia e di Decio. Marchionni portò il suo dramma in *tournee* per i teatri del Veneto e lo vide stampato dapprima a Venezia, nel 1820, insieme ad altri lavori di autori diversi, poi a Napoli, dove nel frattempo si era trasferito, nel 1825, dagli editori Marotta e Vaspandoch. L'edizione del dramma di Marchionni giungeva poco dopo le riprese sancarliane della *Vestale* di Spontini del 7 giugno 1823 e del 15 giugno 1824 rispettivamente ed è possibile, sebbene non ne abbia le prove documentarie, che la *pièce* sia stata recitata a Napoli in quello stesso frangente temporale – Marchionni lavorava con la compagnia Fabbrichesi attiva al Teatro del Fondo – costituendo un'alternativa, certamente minore, ma contemporanea rispetto all'opera di Spontini.

Nello stesso 1825 in cui vide la luce la sua *Vestale*, Marchionni diede alle stampe anche un altro dramma di ambientazione affine, *Il proscritto romano* (Napoli, Nobili, 1825), un rifacimento di *Androclès, ou le lion reconnaissant, mélodrame* scritto durante il consolato francese da Louis-Charles Caignez (venne rappresentato nel 1804 al Théâtre de la Gaité di Parigi).⁸³ Qualche anno più tardi, nel 1828, la *pièce* conquistò le attenzioni di Domenico Gilardoni e Gaetano Donizetti, che si resero autori dell'*Esule di Roma*, un melodramma eroico in due atti destinato al Teatro di San Carlo.⁸⁴ Tanto *Androclès* quanto *L'esule* sono incentrati sulla vicenda di Settimio, giovane romano, innamorato corrisposto della figlia del senatore Murena (Leontina o Argelia a seconda dei casi) e allontanato ingiustamente da Roma a causa di una congiura architettata a suo danno da una serie di soggetti vicini all'imperatore Tiberio, tra cui Murena stesso. Tanto il dramma quanto l'opera lirica rivelano più di un legame con il mo-

⁸² Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Preoccupazioni familiari nella drammaturgia (seria) di Rossini*, in *Gioachino Rossini 1868-2018. La musica e il mondo*, a cura di Ilaria Narici, Emilio Sala, Emanuele Senici, Benjamin Walton, Pesaro, Fondazione Rossini, 2018, pp. 93-112.

⁸³ Cfr. LUIGI MARCHIONNI, *Il proscritto romano, dramma storico in tre atti*, Napoli, Nobile e C., 1825.

⁸⁴ Cfr. «L'ESULE DI ROMA | MELODRAMMA EROICO | IN DUE ATTI | DA RAPPRESENTARSI | NEL REAL TEATRO DI S. CARLO | LA SERA DEL 1° GENNAIO 1828. | NAPOLI. | DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA | 1828». Su questo melodramma, cfr. LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, Milano, Il Saggiatore, 2022, pp. 156-161. Cfr. inoltre GAETANO DONIZETTI, *L'esule di Roma*, critical edition by Roger Parker and Ian Schofield, London, Opera Rara, 2023.

dello spontiniano. In misura diversa, ad esempio, Roma si rende visibile nell'ambientazione della prima scena del primo atto di ciascuna (per inciso, a realizzare le scenografie per l'opera di Gilardoni e Donizetti fu, come di consueto, Antonio Niccolini):

DE JOUY-SCHMIDT, <i>La vestale</i>	MARCHIONNI, <i>Il proscritto romano</i>	GILARDONI, <i>L'esule di Roma</i>
Foro. A destra l'atrio del tempio di Vesta, che comunica per mezzo d'un intercolonnio col soggiorno delle vestali. In fondo e dal medesimo lato il palagio di Numa e parte del bosco sacro che lo circonda. In lontano il monte Palatino e le rive del Tevere.	Il Teatro rappresenta sul davanti, in tutta la larghezza, il peristilio del Palazzo del Senatore Murena. Dagli intercolonnii che lo sostengono scorgesi nel fondo a sinistra degli attori, una piazza pubblica ornata di monumenti, e d'altri palazzi.	Piazza pubblica adorna di palagi, tempii, e monumenti. Arco trionfale. Veduta del Campidoglio. Verso la destra dell'attore, vestibolo della casa di Murena.

In tutti e tre i casi, inoltre, uno dei protagonisti – Licinio in De Jouy e Spontini, Murena in Marchionni e Gilardoni – si trova a contemplare i festeggiamenti che stanno per celebrarsi o si stanno celebrando sulla pubblica piazza in onore di lui stesso o di un illustre personaggio romano a lui vicino, senza tuttavia riuscire a gioirne appieno come fa il resto degli astanti, poiché lacerato da conflitti interiori. Come nel venerabile modello, tali conflitti sono generati dalla consapevolezza del personaggio di essere colpevole nei confronti di Roma, per averne segretamente offeso il culto o le istituzioni governative. Si ripropone insomma fin dalla prima scena e con dinamiche piuttosto simili l'opposizione tra istanze private e pubbliche, le stesse che avevano fatto capolino, con una piccola variazione, anche nell'*Ultimo giorno di Pompei* (a essere in crisi in quel contesto era l'antagonista Appio Diomede) e che risulta tanto più irriducibile proprio in ragione del fatto che è Roma il granitico scoglio che si oppone alle aspirazioni dei singoli e ne determina pertanto la crisi.

Tuttavia, a diversi anni dalla prima apparizione napoletana dell'opera di Spontini e in un contesto in larga parte mutato, le opere romane della fine degli anni Venti sembrano intrinsecamente più vicine alla *Vestale* viganoviana – che a Napoli era indirettamente arrivata per il tramite di Luigi Marchionni – che al melodramma. Tanto *Il proscritto romano*, quanto, soprattutto, *L'esule di Roma* abbandonano pressoché immediatamente dopo la prima scena il contesto pubblico in cui il dramma si colloca, insistendo per il resto sulla sua dimensione privata. In questo senso, il finale primo dell'*Esule di Roma* di Donizetti, costituito da un duetto tra Settimio e Argelia cui segue senza soluzione di continuità un terzetto che coinvolge anche Murena ma non il coro, è leggibile quale scelta coerente con quella dimensione privata che il ballo di Viganò aveva enfatizzato.

Nella stessa linea è anche il trattamento del coro nell'*Esule di Roma*: presente, come di consueto, nell'Introduzione iniziale, di esso si perde ogni traccia fino al secondo atto. Anche in questo la sua presenza è peraltro piuttosto ridotta: prima di ritrovarlo nel finale ultimo, dove accompagna il rondò della prima donna in seguito al lieto scioglimento della vicenda, il Coro appare nella settima scena, dove beneficia dell'unico numero ad esso esclusivamente destinato. Forse non sorprenderà che in questo i congiunti di Murena e le schiave di Argelia – non il popolo romano, bensì la gente di casa di due dei protagonisti – si dolgano della vicenda che coinvolge i loro padroni. Sebbene non dichiarato come tale, quello che essi intonano è un brano decisamente assimilabile a una marcia funebre (*Andantino moderato*, Do minore) che risulta, tra l'altro contraddistinto dalla netta separazione delle compagini femminile e maschile, sia in ragione del testo cantato, sia per il trattamento delle rispettive condotte vocali:

le donne cantano la melodia principale nella tonalità d'impianto, nella sonorità del piano e con interventi sfalsati tra Soprani I e II. Gli uomini arrivano in un secondo momento, con un appariscente e mascolino ingresso omoritmico in La bemolle maggiore e nella sonorità del forte:

Andantino moderato

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in G major (one flat) and 4/4 time, marked 'Andantino moderato'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. The vocal line enters at measure 15, with the lyrics: "A un pian - to, a un ge - mi - to u - dia - si l'e -". The score continues with piano accompaniment and vocal lines, including a dynamic marking 'cresc.' and 'p'.

15 Donne
A un pian - to, a un ge - mi - to u - dia - si l'e -

20 D. -co fle - bil - ri - spon - de - re per - l'a - er cie - co. Mu -

- re - na, Ar - ge - lia fra lor ge me - va - no, in - siem, — Set -

25

D.

- re - na, Ar - ge - lia fra lor - ge - me - va - no, in - siem, — Set -

- ti - mio pian - gean co - sì, Set - ti - mio pian - gean co -

30

D.

- ti - mio pian - gean co - sì, Set - ti - mio pian - gean co -

- sì, pian - gean co - sì.

35

Donne

- sì, pian - gean co - sì.

Tenori *f* Di gri - da e fre - mi - to, di

Bassi *f* Di gri - da e fre - mi - to, di

41

T.

gri - da e fre - mi - to sen - tia - si un rom - bo

B.

gri - da e fre - mi - to sen - tia - si un rom - bo

Un altro punto in cui il coro interviene nel secondo atto dell'*Esule* è la scena della pazzia di Murena, cucita addosso a Luigi Lablache che fu primo interprete del ruolo (II, 2). Una scena di pazzia era presente anche nel dramma di Marchionni, ma affidata a Leontina, la figlia di Murena.⁸⁵ Come da tradizione risalente almeno alla *Nina* paisielliana, il delirio di Murena si dipana in presenza del coro che, anche in questo caso, è composto dai suoi congiunti. Questi gli si rivolgono in tono familiare, cercando di rassicurarlo su una musica che, non a caso, torna a evocare la marcia funebre, almeno relativamente alla parte cantabile (*Andante*, *Mi bemolle minore*):

Murena avanzandosi incerto e tremante
 Coro Che vuoi? Deh parla... Di...
 I tuoi congiunti... hai qui...
 Ah! Noi nemmeno udì!...
 Già presso all'ora estrema!...
 Par che gli manchi il cor!...

L'espedito è funzionale a svelare agli astanti che Murena è colpevole di aver mandato in esilio l'innocente Settimio. Tuttavia, anche quando si rendono conto del misfatto del loro padrone, essi cercano di tutelarlo da occhi e orecchie esterne, prima «facendogli si intorno», così le didascalie sceniche, e poi «procurando di trarlo all'interno della casa»:

Coro Dà tregua a quel dolor
 che reo ti palesò!
 Deh vieni. Il tuo terror
 svelarti ad altri può!

Dunque, l'intervento del coro esalta l'atmosfera intima del dramma. Della dimensione pubblica in cui, dalla *Vestale* in avanti, si erano consumati i castighi dei rei e dove rischia di consumarsi anche quello di Settimio, condannato a essere sbranato dai leoni al Colosseo, nell'*Esule di Roma* non rimane che l'inconsistente evocazione di Murena in preda al delirio:

*Murena si volge ad un tratto verso la parte opposta,
 e delirante, figgendo il guardo al suolo, dirà:*
 Entra nel circo!... Ah misero!...
 Cade fra belve!... Il piagano!...
 Fuma quel sangue!... E il popolo!...
 Esulta a tanto orror!...

Anche in questo caso la romanità dichiarata fin dal titolo dell'opera può essere ritenuta un 'logo', tutto sommato affine a quello che connota *L'ultimo giorno di Pompei*? Non mi pare. L'assenza dal melodramma di Gilardoni e Donizetti di esplicite velleità celebrative e più in generale politiche e soprattutto la riduzione ai minimi termini di quella dimensione pubblica che nei due decenni precedenti era stata vessillo, almeno a Napoli, di romanità melodrammatica, lascia intendere che quella donizettiana sia piuttosto una *couleur romaine*: un elemento

⁸⁵ Cfr. MARCHIONNI, *Il proscritto romano* cit., III, 4.

che sintetizzava la lunga tradizione napoletana del *topos* dell'antichità latina e l'interesse che le arti andavano dimostrando in quegli anni per i caratteri nazionali. Una conferma in tal senso potrebbe arrivare da una battuta dello stesso Donizetti, che in una lettera alla romana Anna Carnevali inviata poco prima della *première* dell'opera al San Carlo, stuzzicava la sua corrispondente col dirle: «voi siete romana moderna, ed io sono fra i Romani antichi, ciò però che quelli dicono per mezzo mio, collo stesso mezzo mio voi lo sentirete, e mi saprete dire se ho tenuto in musica il sublime linguaggio de' Quiriti!».⁸⁶

4. *Approdo a Norma*

Secondo un *modus operandi* ricorrente nei primi tre decenni dell'Ottocento (e non solo durante le gestioni Barbaja), le opere concepite per Napoli che avevano riscosso successo in patria venivano esportate a Milano, segnatamente alla Scala. Così, sia *L'ultimo giorno di Pompei*, sia *L'esule di Roma* approdarono nel principale teatro meneghino pochi mesi dopo le rispettive *premières* sancarliane. Prima che *Il pirata* di Romani e Bellini polarizzasse le attenzioni del pubblico e della critica milanese, l'opera di Pacini fu l'evento di punta a Milano dell'anno 1827: rappresentata il 16 agosto venne replicata più di quaranta volte.⁸⁷ Stando a quanto riferito dalla «Gazzetta di Milano», la *vague* pompeiana pervase la città al punto che perfino il locale Teatro delle marionette allestì una propria versione del melodramma.⁸⁸ A Milano le ambientazioni spettacolari nell'antica città vesuviana e, più in generale, l'antichità romana risultavano verosimilmente scovre dal portato simbolico di cui erano state investite a Napoli, se non altro per l'assenza, nel territorio lombardo, di siti archeologici di epoca romana comparabili, per vastità e importanza, a quello di Pompei sui quali i governi locali avrebbero potuto investire risorse materiali e immateriali. Nella città meneghina l'opera di Pacini venne dunque apprezzata per motivi diversi rispetto a quelli che ne avevano decretato il successo a Napoli: specialmente per la macchina scenica che riproduceva il Vesuvio inventata da Alessandro Sanquirico, cui ho già avuto modo di accennare in precedenza. Per inciso, credo che il dato sia significativo non tanto in ragione della maestria di Sanquirico, già ampiamente nota al pubblico milanese fin dal primo insediamento dello scenografo alla Scala nel 1817, bensì in ragione del fatto che quella macchina rendeva apprezzabile agli occhi una delle tante «meditazioni, tipicamente romantiche, sulle condizioni drammatiche della morte e sullo spettacolo di una città interamente distrutta dalle forze oscure della natura».⁸⁹

Dopo *Il pirata*, nell'estate 1828 a Milano arrivò anche *L'esule di Roma*. È stato già rilevato che l'opera costituì il primo caso in cui la stampa meneghina riservò a Donizetti «critiche serie e attendibili», riconoscendo soprattutto nel finale primo la singolare capacità del musicista di rendere lo smarrimento dei personaggi e al contempo il loro penoso stato, con

⁸⁶ Cfr. Lettera di Gaetano Donizetti ad Anna Carnevali del 20 dicembre 1827, «Studi donizettiani», 1, 1962, lettera n. 12, p. 11.

⁸⁷ Cfr. GIAMPIERO TINTORI, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*, Milano, Grafica Gutenberg, 1979, p. 23.

⁸⁸ Cfr. «Gazzetta di Milano», d'ora in poi GDM, nn. 232, 20 agosto 1827 e segg.

⁸⁹ Cfr. MASCOLI ET AL., *Architetti, «antiquari» e viaggiatori francesi a Pompei* cit., p. 24.

conseguente commozione del pubblico in sala.⁹⁰ Ciò detto, l'opera non fece a Milano lo stesso furore che aveva fatto in patria, sebbene non sia condivisibile la tesi sostenuta da alcuni secondo cui essa fu un completo fiasco. Tra coloro che furono di questo avviso rientra Vincenzo Bellini, che assistette alla prima dell'*Esule* alla Scala mentre era alle prese con la scrittura della *Straniera*. Bellini doveva essere informato in merito al favore di cui il melodramma godeva a Napoli e, a giudicare dal tono utilizzato per raccontare la prima scaligera dell'opera a Florimo, è lecito ritenere che egli avesse temuto che Donizetti potesse insidiare con quel lavoro il suo successo nella città meneghina.⁹¹ Il fatto che *L'esule* non avesse riscosso a Milano un gradimento comparabile né a quello dell'*Ultimo giorno di Pompei*, né a quello del suo *Pirata* dovette rincuorare il musicista. Bellini non lesinò una certa acribia nell'elencazione di quanto dell'opera non era piaciuto, prendendo peraltro le distanze, con un'onestà piuttosto dubbia, dal giudizio negativo che secondo lui era ampiamente condiviso dal pubblico nei riguardi dell'*Esule* e del suo autore:

Qui in poche parole, ma taccio a tutti, l'Esule di Roma ha fatto fiasco [...] poiché i cantanti sono applauditi, togliendo Vinter, il quale sempre è quel cane che è stato sempre, e la musica non piace niente affatto, dicono che non v'è canto, che non vi sono mottivi nuovi, che è piena di movimenti scolastici, che finalmente qualche frase soffribile è rubata; [...] a me mi piace tutto il terzetto, il duettino, del primo atto, fuorché la stretta, ed il duetto del 2:do atto, fuorché la stretta, e niente più; ma tutto questo non piace a nessuno, qualche d'uno dice che il solo primo tempo del terzetto è originale, ma è d'un effetto confuso, e Vinter e Lablache gridano a tutta forza; in un parola, io ti rimetterò i giornali, quando sortiranno e tu deciderai.⁹²

Ai fini del discorso che ho fin qui condotto, credo sia utile accostare questa lettera a un'altra, molto nota, che Bellini inviò a Giuditta Pasta il primo settembre 1831, nel periodo in cui lui e Romani andavano definendo il soggetto della nuova opera da presentare alla Scala nel Carnevale 1832.

A proposito della *Norma* di Soumet verso cui i due convergevano, Bellini sosteneva che il ruolo della protagonista sarebbe stato perfetto per la Pasta, la quale, come ha rilevato Alessandro Roccatagliati, «aveva costruito almeno una parte della sua carriera quale protagonista di tragedie di stampo neoclassico come *Gli Orazi* e *i Curiazi* di Cimarosa o *Medea in Corinto* di Mayr».⁹³ Nella lettera alla Pasta Bellini precisava inoltre che Romani avrebbe impostato

⁹⁰ Cfr. *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Milano, Skira, 1997, pp. 156-168: 164.

⁹¹ Che Bellini conoscesse se non altro il libretto dell'*Esule* e fosse consapevole del successo guadagnato dall'opera a Napoli si evince dalla lettera da lui inviata a Francesco Florimo da Milano il 30 giugno 1828, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, ed. critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, pp. 143-145: 144.

⁹² Cfr. lettera di Vincenzo Bellini a Francesco Florimo del 14 luglio 1828, in *ivi*, pp. 147-149: 148. Rilevo incidentalmente che quanto riferito da Bellini sia straordinariamente affine a quanto contenuto nella recensione dell'*Esule di Roma* pubblicata pochi giorni dopo la scrittura di questa lettera nella «Gazzetta di Milano» da Francesco Pezzi, che all'epoca sosteneva Bellini tanto quanto avversava Donizetti e che, evidentemente, era diventato una conoscenza personale del catanese. Cfr. GDM n. 197, 15 luglio 1828, pp. 773-774.

⁹³ Cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Norma in musica: scelte compositive di Bellini drammaturgo*, in VINCENZO BELLINI, *Norma*, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, libretto di sala della stagione lirica 2015, pp. 13-45: 24.

«in modo le situazioni che non avranno alcuna reminiscenza con altri soggetti, e toccherà, e sino cambierà dei caratteri se la necessità lo richiederà, per cavarne più effetto».⁹⁴ La scelta da parte di librettista e compositore del soggetto di *Norma* deriva dal successo che a Parigi aveva ottenuto l'omonima *pièce* di Soumet. Tuttavia, nella Milano della fine del 1831 non escluderei che essa poté essere ritenuta opportuna dai due artisti anche in ragione dei trascorsi che in quella città avevano avuto le opere di Pacini e Donizetti su argomento almeno in parte affine: anche quando non sortirono un entusiasmo dilagante, come nel caso dell'*Esule*, esse rappresentarono due dei primissimi casi su cui la nascente critica giornalistica meneghina dibatté a lungo, coinvolgendo qualche volta anche Romani.⁹⁵ In questo senso, nel rassicurare la Pasta in merito alla diversità del ruolo di Norma rispetto ad altri affini, Bellini e la stessa cantante potrebbero avere avuto come referenti principali non solo quelli generalmente 'romani' che essa aveva interpretato prima di allora, bensì i più immediatamente presenti alla memoria del pubblico meneghino di Ottavia e di Argelia, nonché quello dell'ormai mitica Emilia viganoviana, mai scomparsa dall'orizzonte culturale cittadino.

Più in generale e in virtù di quanto detto finora, oltre che ereditare temi e personaggi afferenti alla drammaturgia gallica in voga a Parigi negli anni Venti e Trenta, la *Norma* di Romani e Bellini può essere letta quale sintesi delle opere teatrali latamente intese incentrate sul tema antico-romano che si erano avvicendate nei primi tre decenni dell'Ottocento tra Napoli e Milano, che Bellini aveva almeno in parte conosciuto, a Napoli e a Milano.⁹⁶ In questo senso, ad esempio, la scelta di strutturare il finale primo di *Norma* in una maniera decisamente affine rispetto a quella voluta da Donizetti nell'*Esule di Roma* appare un atto di emulazione non tanto di una soluzione formale d'effetto che il musicista aveva gradito, bensì della concezione drammatica sottesa a quella forma: nel Finale I dell'opera, il numero pubblico per eccellenza, Bellini scelse, come aveva fatto poco prima Donizetti, di enfatizzare la dimensione squisitamente privata del dramma che coinvolge i tre protagonisti. Su un altro fronte il finale ultimo di *Norma* richiama decisamente quello della *Vestale* di Viganò, che Bellini forse non aveva mai visto, ma che Romani certamente conosceva, dove la dimensione pubblica generalmente associata a Roma, intesa come luogo materiale e spirituale di appartenenza di uno dei protagonisti, viene recuperata nel momento della di lui morte. Una differenza sostanziale allontana in parte le due opere: Norma e Pollione non sono vittime di Roma o, più in generale di uno Stato come i poveri amanti viganoviani, essendo la loro morte la conseguenza di una loro scelta volontaria. Tuttavia, l'efficacia del finale di *Norma* poté risultare per il pubblico della Scala tanto più riuscita poiché sussumeva gli intenti e al contempo superava l'opera 'antico-romana' di Viganò che, forse più di ogni altra su tema affine, aveva rappresentato un capitolo estremamente significativo della recente storia identitaria di quella comunità.⁹⁷

⁹⁴ Cfr. Lettera di Vincenzo Bellini a Giuditta Pasta, Milano, 1° settembre 1831, in BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 241-242: 241.

⁹⁵ Cfr. a esempio [FELICE ROMANI], «La Vespa», I, 1827: 121-126.

⁹⁶ Cfr. DAMIEN COLAS, *Aux sources du personnage de Norma*, «Bollettino di studi belliniani», I, 2015, pp. 5-37.

⁹⁷ Sull'attitudine compositiva di Bellini cfr. LUCA ZOPPELLI, *Il personaggio belliniano: poetica del drame e poetica tragica*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, 2 voll., Firenze, Olschki, 2004, vol. I, pp. 131-148.

Prima che nel 1840 Saverio Mercadante intonasse una propria *Vestale* su libretto di Salvatore Cammarano, la *Norma* di Bellini rimase una delle pochissime opere latrici del tema ‘antico-romano’ in circolazione in Italia fino a oltre la metà del XIX secolo. Il fatto è da imputare a diverse cause, tra cui il favore crescente della letteratura d’oltralpe ambientata a latitudini e in epoche altre rispetto alla Roma antica. Ma non credo sia peregrino ritenere che il *topos*, rinvigorito e variamente vissuto nell’Italia dei primi decenni dell’Ottocento, cessò virtualmente di esistere nel momento in cui assunse quella che venne reputata la sua più fulgida declinazione, musicale e culturale, a nord e a sud di Roma.

ABSTRACT - During the Napoleonic Empire operas set in the ancient Rome were frequent not only in France, but also in the Italian kingdoms ruled by the French. In this essay I observe how one of those works in particular – *The vestal* by De Jouy-Spontini – became an identifying symbol of the Neapolitan community during the reign of the Murats, also thanks to the massive government plan to valorize the site of Pompeii. Furthermore, I notice how the same opera and others indirectly derived from it – *L’ultimo giorno di Pompei* by Tottola and Pacini and *Lesule di Roma* by Gilardoni and Donizetti – maintained a prominent role in the Neapolitan cultural life even in the early years of the Restoration, becoming emblems of the new course of local politics. From a different perspective, I finally observe how the “Vestal theme” influenced Milanese spectacular production after 1815, particularly with respect to *La vestale* by Salvatore Viganò and *Norma* by Romani and Bellini, and I examine the symbolic investment to which those works were subjected even in that geopolitical context.

Gli omaggi a Bellini di Alfredo Sangiorgi: per una «purificazione» tonale*

Andrea Agresti

Introduzione

Nell'ampio saggio *Bellini secondo la storia*, Francesco Pastura definì l'ammirazione dei catanesi nei confronti del celebre compositore come un «amore, spinto fino all'idolatria».¹ Anche se mitigata rispetto alla retorica affermazione di Pastura, l'immagine delineatasi attorno a Bellini nel Novecento in Italia e in particolare nella città di Catania si riflette anche nella musica di Alfredo Sangiorgi (Catania, 1894 - Merano, 1962), compositore che, in apparenza, dimostrò di prediligere tendenze alquanto distanti dal melodramma ottocentesco, quali la dodecafonia della Seconda Scuola di Vienna o il neoclassicismo di Alfredo Casella. A partire dagli anni Novanta, Sangiorgi ha attratto l'interesse di diversi musicologi, i quali hanno condotto notevoli studi critici sugli aspetti biografici e sulla produzione operistica.² Allo stesso tempo, le numerose partiture di lavori strumentali conservate nel Fondo Sangiorgi della biblioteca del Conservatorio "Vincenzo Bellini" di Catania testimoniano gli ampi orizzonti del compositore.³ Tale produzione è stata fino ad oggi solo parzialmente esaminata ma, in virtù del carattere spesso didascalico, costituisce un caso di studio ideale per approfondire diversi aspetti storico-musicali o tendenze compositive dell'epoca.

* Il presente saggio ha origine dalle ricerche svolte per la stesura della tesi di laurea magistrale in Musicologia dal titolo *Alfredo Sangiorgi: l'evoluzione del pensiero compositivo tra neoclassicismo e dodecafonia*, discussa al Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, sede di Cremona, nell'anno accademico 2021-2022. Le ricerche sono state condotte principalmente all'interno del Fondo Sangiorgi nella biblioteca del Conservatorio "V. Bellini" di Catania, nella biblioteca del Conservatorio e nell'Archivio provinciale di Bolzano, all'interno del Fondo Casella (Istituto per la Musica, Fondazione G. Cini, Venezia) e nell'archivio privato del figlio del compositore Guglielmo Sangiorgi (Padova), che possiede corrispondenza inedita. Ringrazio sentitamente le istituzioni coinvolte e Francesco Fontanelli, relatore della tesi.

¹ FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, p. 543.

² Tra i contributi dedicati a Sangiorgi sono da menzionare: ANTONINO MARCELLINO, «Un "Wozzeck italiano" o forse... un "Pizzetti dodecafonico!"». *La Nuova Colonia di Alfredo Sangiorgi: appunti per un'edizione*, in «Et facciam dolci canti»: studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, II, Lucca, LIM, 2003, pp. 1357-1382; GRAZIELLA SEMINARA, «Chi scrive è l'unico musicista italiano che possa dichiararsi allievo personale di Schönberg». *Alfredo Sangiorgi didatta e compositore dodecafonico*, «Studi musicali», nuova serie, x/1, 2019, pp. 117-147. Una delle pubblicazioni più estese e considerevoli su Sangiorgi è *Alfredo Sangiorgi*, «I Quaderni dell'Istituto Musicale Vincenzo Bellini di Catania», a cura di Riccardo Insolia e Antonino Marcellino, III, Lucca, LIM, 2003. La folta corrispondenza spedita da Mario Castelnuovo-Tedesco a Sangiorgi è reperibile in COSIMO MALORGIO, *Censure di un musicista. La vicenda artistica e umana di Mario Castelnuovo-Tedesco*, Torino, Paravia, 2001, pp. 128-242.

³ Il Fondo Sangiorgi conservato nella biblioteca del Conservatorio di Catania è il più vasto e completo dedicato al compositore: cfr. CONCETTA PRIVITERA, *Il «Fondo Sangiorgi» custodito presso la Biblioteca dell'Istituto Musicale «Vincenzo Bellini» di Catania*, in *Alfredo Sangiorgi cit.*, pp. 237-277. Tuttavia, anche l'Archivio dei Musicisti del DMI (Dizionario della Musica in Italia), con sede a Latina, conserva un Fondo con partiture, critiche, programmi di sala e corrispondenza. Il materiale ivi conservato non è stato consultato personalmente, né è presente una letteratura a riguardo. Alcune partiture conservate nel Fondo di Latina non sono reperibili a Catania.

I lavori di Sangiorgi dedicati a Bellini sono riconducibili a diverse fasi stilistiche. Una concisa *Canzone* e una più corposa *Cantata* in memoria di Bellini furono scritte nel 1935, in occasione delle celebrazioni per il centenario della morte del compositore. Storicamente tali composizioni si collocano all'interno della politica culturale fascista volta all'esaltazione di figure centrali della storia italiana e, sotto il profilo stilistico, sono ascrivibili a un neoclassicismo dalle tinte nazionaliste. A più di venti anni di distanza e in un contesto musicale profondamente mutato, i tre cicli di variazioni orchestrali su temi belliniani (1957-1959) riflettono il tentativo di applicare procedimenti tecnici derivati dalla Seconda Scuola di Vienna in una scrittura fondamentalmente tonale e sono tra gli ultimi lavori completati da Sangiorgi. Nonostante l'ampia distanza storica, queste composizioni risultano profondamente connesse non solo in quanto omaggi belliniani, ma anche in virtù della loro funzione di 'purificazione'. Di fatto, in entrambi i casi, la figura e la musica di Bellini si presentano in antitesi rispetto alle tendenze viennesi e agli interessi post-tonali di Sangiorgi, fungendo da punto di partenza per un neoclassico ritorno alla tonalità. Nel presente saggio si considerano sia documenti biografici, come testimonianze, lettere e scritti dell'epoca, sia aspetti puramente compositivi. Anche se la biografia del compositore non può sostenere l'analisi delle partiture e le due dimensioni devono essere discusse separatamente, il concetto della musica di Bellini come purificazione rappresenta un elemento di congiunzione per la discussione. Il contributo si pone, quindi, l'obiettivo di contestualizzare criticamente gli omaggi belliniani nell'esperienza compositiva di Sangiorgi e di mostrarne i procedimenti tecnici mediante l'analisi, ampliando lo stato attuale delle ricerche sulla ricezione di Bellini nel Novecento.

Bellini, Pizzetti e la purificazione

Il rapporto tra l'immagine di Bellini e l'attività musicale di Sangiorgi durante il fascismo fu mediato da un compositore non catanese, Ildebrando Pizzetti, la cui posizione all'interno della disputa tra i rappresentanti della generazione dell'Ottanta sul melodramma ottocentesco è esposta chiaramente anche nel saggio *La musica di Vincenzo Bellini*.⁴ In aperto contrasto con i drastici pareri negativi di Casella e Malipiero, Pizzetti riteneva che le scelte compositive di Bellini fossero caratterizzate «da una sensibilità di prodigiosa finezza e purezza, e da una divina chiaroveggenza estetica».⁵ La prima edizione del contributo apparve nel 1915 sulla rivista «La Voce» in due parti nei numeri di novembre e dicembre, ricevendo un ampio successo nell'Italia dell'epoca, testimoniato anzitutto dalle numerose ristampe. Nel marzo dell'anno successivo fu pubblicato dalle Edizioni «La Voce» in un volume auto-

⁴ ILDEBRANDO PIZZETTI, *La musica di Vincenzo Bellini*, «La Voce», VII/17, 15 novembre 1915, pp. 1070-1085; ID., *La musica di Vincenzo Bellini*, «La Voce», VII/18, 15 dicembre 1915, pp. 1121-1157. Per il presente saggio si è consultata la seconda ristampa: ID., *La musica di Vincenzo Bellini*, Firenze, La Voce, 1916.

⁵ ID., *La musica di Vincenzo Bellini* (1916) cit., p. 10. In quanto parere contrastante, si cita una lettera di Gian Francesco Malipiero del 28 dicembre 1915 scritta a Pizzetti a proposito del saggio su Bellini: «mi farai un gran piacere dandomi il tuo studio su Bellini. Su quest'ultimo io ti ho detto che per il bene del dramma musicale italiano dell'avvenire è meglio sacrificare anche ciò che il nostro 800 ha di bello, nei *frammenti*, perché è l'800 che ci ha ridotti in così cattivo stato». Il documento è conservato nel Fondo Ildebrando Pizzetti, Archivio storico dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, cit. in FABRIZIO DELLA SETA, *Bellini*, Milano, Il Saggiatore, 2022, p. 235.

mo, nel 1921 fu incluso tra gli *Intermezzi critici* ed entrò a far parte del tomo *La musica italiana dell'Ottocento*, stampato a Torino nel 1947.⁶ Ancora più che come critico, Pizzetti esercitò un notevole influsso tra i giovani musicisti durante il fascismo come compositore. Anche al Conservatorio di Napoli la musica di Pizzetti rappresentava il modello privilegiato per gli alunni di composizione nella classe di Antonio Savasta, tra cui Alfredo Sangiorgi.⁷ Non solo dalle testimonianze del musicista catanese, ma anche da quelle di altri allievi di Savasta, come Ottavio Ziino, traspare un grande entusiasmo per partiture quali *Fedra* e il *Concerto dell'estate*.⁸ Nel 1939, in un articolo commemorativo per la morte del compagno di studi, amico e compositore napoletano Mario Pilati, Sangiorgi accentuò l'entusiasmo suscitato all'epoca dalla lettura delle opere di Pizzetti:

Di questi soprattutto [Pilati] mi rivelò la profondità di una concezione artistica che da molti anni mancava alla musica italiana; "Fedra" (Fedra indimenticabile!) nutriva la mente di quel giovane studente di armonia che diventava pensieroso meditando sul contenuto nobile di quello spartito che Egli conosceva a memoria.⁹

I passi seguenti dell'articolo si rivelano ancora più significativi per la definizione del ruolo di Pizzetti nella futura esperienza compositiva di Sangiorgi:

Attraverso Fedra ci comprendemmo: quando, più tardi, trovandomi a studiare a Vienna gli comunicavo le mie impressioni favorevoli sulla nuova musica che là si faceva, egli mi teneva in guardia e mi consigliava di purificarmi. Leggendo Pizzetti... E aveva ragione! [...] Lunghe ore trascorremmo a leggere assieme quegli autori: Pilati li smiuzzava trasfondendomi le sue convinzioni: io che allora ebbi qualche debolezza per l'atonalismo e per il politonalismo fui oggetto di non pochi feroci suoi anatemi! "leggi gli 'Intermezzi critici' e fai un bagno purificatore in 'Dehora e Iaele,'" mi ammoniva! Ed aveva ragione!¹⁰

⁶ Cfr. ILDEBRANDO PIZZETTI, *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, 1921; ID., *La musica italiana dell'Ottocento*, Torino, Edizioni Palatine, 1947, pp. 147-227; PAOLA BESUTTI, *Bellini nella cultura italiana del primo Novecento: Pizzetti e gli altri*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, vol. II, pp. 611-631.

⁷ Alfredo Sangiorgi nacque a Catania il 25 ottobre 1894 e intraprese gli studi di composizione con Francesco Paolo Frontini. Nel 1912 si trasferì a Napoli dove entrò nella classe di composizione di Antonio Savasta, anch'egli catanese, al Conservatorio San Pietro a Majella. Cfr. GIUSEPPE SANGIORGI, *Ricordo di mio fratello Alfredo Sangiorgi*, «Corriere di Sicilia», 21 maggio 1963. L'articolo è conservato nel Fondo Sangiorgi di Catania.

⁸ OTTAVIO ZIINO, *Ricordi di un musicista*, Palermo, Flaccovio, 1994, pp. 22-29, cit. in AGOSTINO ZIINO, *Antonio Savasta e i suoi allievi tra Napoli e Palermo: le ragioni di una 'scuola'*, in *Alfredo Sangiorgi*, cit., pp. 7-8. «L'anno successivo, 1931, che sarebbe stato l'ultimo, presentai un lavoro di vaste proporzioni, il *Poema eroico* in cui l'alone pizzettiano non mancava. [...] Giulia [Pirrotta], con la quale eravamo alle porte del fidanzamento, mi regalò, insieme a Nino, suo fratello, la partitura del *Concerto dell'Estate* di Pizzetti, il compositore che in quel periodo mi influenzava maggiormente».

⁹ ALFREDO SANGIORGI, *Mario Pilati*, «Il Popolo di Sicilia», martedì 10 gennaio 1939, cit. in ZIINO, *Antonio Savasta e i suoi allievi tra Napoli e Palermo* cit., pp. 5-7. Pilati era morto il 10 dicembre 1938.

¹⁰ *Ibid.*

Gli *Intermezzi critici* nominati nell'articolo sono una raccolta di saggi pubblicati da Pizzetti nel 1921 per la Vallecchi di Firenze.¹¹ Pilati citò questi scritti anche in una pubblicazione sull'opera *Fra Gherardo* di Pizzetti, in cui viene annoverato anzitutto il «bellissimo e personissimo studio sulla musica di Vincenzo Bellini».¹² Nel saggio è riscontrabile anche il concetto di purificazione a cui si riferisce Sangiorgi nell'articolo del 1939. Secondo l'esegesi di Pizzetti, l'elemento essenziale della musica di Bellini sarebbe il canto puro che, allo stesso tempo, scaturisce dal dramma e ne rappresenta il superamento. Il canto puro, di conseguenza, è un principio alquanto generale, a differenza del canto purificatore, caratteristica che viene attribuita alla partitura di *Norma* nell'introduzione del secondo atto e nel finale dell'opera. In particolare, la melodia strumentale ripresa nell'arioso «Teneri figli» (n. 6), l'accompagnamento della supplica «Deh! non volerli vittime» e il momento in cui questa sfocia in *Mi maggiore* con l'intervento di Oroveso, di Pollione e del coro (n. 8), vengono ugualmente definiti di «liberazione e purificazione».¹³ Nell'esperienza compositiva di Sangiorgi, il concetto di purificazione tramite la musica di Bellini si contrappone agli interessi per la Scuola di Vienna.

Nel 1939, quando Sangiorgi scrisse l'articolo commemorativo per Pilati, il compositore era ancora nel pieno della fase da lui definita casellianamente «corrente chiarificatrice», che si basava su una scrittura prettamente tonale e improntata sui principi del neoclassicismo.¹⁴ Nella produzione del compositore catanese, di fatto, la tendenza restauratrice e quella modernista si alternarono spesso, imponendosi l'una sull'altra in periodi differenti. Attratto da una vaga «risonanza del nome dello autore di "Pierrot Lunaire"», Sangiorgi intraprese un breve periodo di apprendistato a Vienna con Arnold Schönberg nel 1922, proseguendo gli studi con Joseph Marx dal 1923 fino al rientro in Italia nel 1925.¹⁵ L'esortazione di Pilati a leggere Pizzetti durante un periodo di profondi dubbi e interessi per la musica post-tonale si riferisce a questi anni. Gli studi viennesi, di fatto, furono caratterizzati dall'approfondimento dei principi della *Formenlehre* e dalla lettura autonoma di alcune opere post-tonali quali l'op. 11, l'op. 15, l'op. 19 e l'op. 21 di Schönberg.¹⁶ Tuttavia, tale apprendistato rimase latente per l'intero periodo trascorso nell'Italia fascista a partire dal 1925, mentre nei lavori di quegli

¹¹ PIZZETTI, *Intermezzi critici* cit.

¹² MARIO PILATI, *Fra Gherardo di Ildebrando Pizzetti*, «Bollettino bibliografico musicale», maggio 1928, p. 25.

¹³ PIZZETTI, *La musica di Vincenzo Bellini* (1916) cit., pp. 33, 50 e 52. A p. 50 Pizzetti scrive «liberazione e purificazione e felicità».

¹⁴ ALFREDO SANGIORGI, *Alfredo Casella*, «Giornale dell'Isola», 3 gennaio 1929. Venezia, Fondazione G. Cini, Istituto per la Musica, fondo Casella, busta XLI, fascicolo 3.

¹⁵ ID., *Ricordo di Arnold Schoenberg il geniale rivoluzionario*, «L'Alto Adige», 19 agosto 1951. L'articolo è conservato nel Fondo Sangiorgi. Il compositore, anche se per un breve periodo che fu circoscritto probabilmente ai mesi di settembre e dicembre 1922, fu il primo e unico allievo italiano di Schönberg: cfr. RICCARDO INSOLIA, *I due Pierrot. Le opposte tensioni dell'«apprendistato viennese» del giovane Sangiorgi*, in *Alfredo Sangiorgi* cit., pp. 35-54.

¹⁶ SANGIORGI, *Ricordo di Arnold Schoenberg* cit. Lo studio della *Formenlehre* è testimoniato da partiture brahmsiane conservate nel Fondo Sangiorgi e classificate come 722/1-2. I testimoni a stampa riportano diverse annotazioni autografe a matita del compositore che dimostrano lo studio della teoria della forma. La partitura annotata dell'op. 11 di Schönberg, nell'edizione della Universal, è conservata nel Fondo Sangiorgi ed è catalogata 724/6.

anni emergono tendenze opposte, che verranno approfondite nel paragrafo seguente. Una seconda chiarificazione, o purificazione, è riscontrabile negli ultimi anni di attività del compositore dal 1957 al 1960 e segue immediatamente l'esperienza dodecafonica intrapresa alla fine degli anni Quaranta. Le tre serie di variazioni belliniane risulteranno le composizioni strumentali più rappresentative di tale ritorno alla tonalità; come si esaminerà in seguito, le variazioni saranno presentate da Sangiorgi con un lessico pressoché identico a quello impiegato da Pilati tramite espressioni quali «bagno nella tonalità» o «tuffo tonale».¹⁷ La prima serie di *Dieci variazioni su un tema della Norma*, inoltre, impiega come tema l'introduzione strumentale al secondo atto analizzata e omaggiata nel saggio *La musica di Vincenzo Bellini*.

Il neoclassicismo della Cantata a Bellini

La *Cantata a Bellini* si colloca all'interno della produzione tonale, a tratti modaleggiante e neoclassica di Sangiorgi risalente agli anni del Fascismo. La prima testimonianza compositiva di Sangiorgi è identificabile nei *Tre Poemi* per canto e orchestra, su testi di Rabindranath Tagore, scritti nel 1925 in occasione della prova di diploma al Conservatorio di Napoli. Il tessuto armonico, in bilico tra modo maggiore e minore, è prettamente tonale e si basa spesso su accordi di settima che si muovono parallelamente. La linea vocale, invece, è trattata con grande fluidità, tramite un'ampia flessibilità metrica e l'assenza di ripetizioni interne. La medesima fluidità melodica è riscontrabile ugualmente nelle composizioni strumentali più significative degli anni Trenta, come il *Quartetto per fiati* (1932), la *Duo-Sonata* per clarinetto in Si bemolle e fagotto, la *Duo-Sonata* per oboe e fagotto (1934) e la *Rapsodia siciliana* (1935).¹⁸ La scrittura presenta tratti di chiara ascendenza pizzettiana, la cui vocalità è alla ricerca di una prosa musicale in cui si evita la costruzione tematica rigida (molto distante dall'estetica schönberghiana).¹⁹ Allo stesso tempo, le melodie impiegate sono citazioni per esteso e senza rielaborazioni dei canti popolari siciliani raccolti da Alberto Favara e Francesco Paolo Frontini, primo maestro di composizione di Sangiorgi.²⁰

I presupposti ideologici che caratterizzavano queste tendenze musicali sono ben espressi da Sangiorgi in due articoli conservati nel Fondo Casella dell'Istituto per la Musica della Fondazione Cini a Venezia. Il primo, dal titolo *Alfredo Casella*, fu pubblicato il 2 gennaio 1929 sul

¹⁷ LORENZO DI TORO, *La corrispondenza con Arnold Schönberg, Joseph Marx, Antonio Savasta, Francesco Pastura, Alearco Ambrosi*, in *Alfredo Sangiorgi* cit., p. 213, e MALORGIO, *Censure di un musicista* cit., p. 200.

¹⁸ Le partiture delle opere citate sono state consultate personalmente all'interno del Fondo Sangiorgi di Catania. I *Tre Poemi* sono catalogati 717/3-5, la *Duo-Sonata* per clarinetto e fagotto 718/16, la *Duo-Sonata* per oboe e fagotto 718/4-6, il *Quartetto per fiati* 195/2 e la *Rapsodia siciliana* 715/6. L'autografo del *Quartetto per fiati* è conservato nel Fondo Casella dell'Istituto per la Musica della Fondazione Cini (MUS 121).

¹⁹ SUSANNA PASTICCI, *Il modernismo di Ildebrando Pizzetti*, «Chigiana Journal of Musicological Studies», III/1, 2019, p. 336.

²⁰ All'interno del fondo Sangiorgi sono conservati: ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, voll. I-II, Milano, Ricordi, 1921, e FRANCESCO PAOLO FRONTINI, *Canti della Sicilia*, Firenze, Forlivesi, 1933. Le prime edizioni a stampa sono: ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, vol. I, Milano, Ricordi, 1907; ID., *Canti della terra e del mare di Sicilia*, vol. II, Milano, Ricordi, 1921; FRANCESCO PAOLO FRONTINI, *Canti della Sicilia*, Firenze, Forlivesi, 1912.

«Giornale dell'Isola» in occasione del concerto che Casella, assieme al violoncellista Arturo Bonucci, aveva tenuto al Teatro Bellini la sera stessa.²¹ Il secondo, *La scuola di musica* (1932), testimonia la volontà di Sangiorgi di fondare un istituto musicale a Catania e fu allegato in una lettera a Casella, nella speranza di ricevere un commento di approvazione da poter pubblicare a favore della sua attività.²² In queste pagine, Sangiorgi non solo si appropria di una retorica dichiaratamente caselliana, che è riconducibile spesso alle concezioni espresse a inizio secolo da Giannotto Bastianelli, ma si riconosce anche nella sua esperienza compositiva.²³ In primo luogo, emerge la definizione di Casella come «capo della giovane scuola italiana», che aveva trovato le soluzioni compositive più idonee dopo aver fatto esperienza delle tendenze musicali europee e in particolare tedesche:

La musica italiana può considerarsi ormai guarita da quell'infezione di «morbus exoticus» che per lunghi anni, da Wagner in poi, la mantenne sofferente e quasi refrattaria ad ogni cura. Lo stesso Casella che per primo se ne infettò (con quella fede e con quella dedizione di sé stessi che hanno gli scienziati che praticano nel loro corpo esperimenti di morbi terribili) ha trovato, attraverso duri esperimenti, la formula più efficace per la cura risanatrice.²⁴

Sangiorgi, in quanto allievo di Schönberg entrato strettamente a contatto con il *morbus exoticus* della tradizione tedesca, dovette riconoscersi nel processo di immersione nella crisi musicale e nella rigenerazione neoclassica. Paradossalmente, il concetto caselliano di rigenerazione trova una declinazione analoga alla purificazione pizzettiana all'insegna di Bellini, nel caso singolare di Sangiorgi.

Un'altra tematica centrale nei testi citati consiste nella predilezione per la musica strumentale e nell'insofferenza per il predominio operistico, in particolare verista, all'interno delle rassegne teatrali e concertistiche. Tuttavia, pur allineandosi su posizioni caselliane, Sangiorgi non nomina Bellini in nessuno dei due articoli, né è mai possibile ritracciare delle stroncature nei confronti della produzione del concittadino. Si potrebbe giustificare il fenomeno considerando che gli scritti furono pubblicati su periodici siciliani e, in questi ambienti, la figura di Bellini era circondata da un'aura di intoccabilità. Ma la scelta non risulta dettata dalla semplice contingenza e su questo versante Sangiorgi si dimostrò molto più pizzettiano, in quanto non prese mai le distanze da queste radici culturali, tornando puntualmente a omaggiare Bellini.

Gli aspetti stilistici e culturali finora discussi sono i presupposti per le prime composizioni di Sangiorgi dedicate apertamente a Bellini e scritte nell'ambito delle celebrazioni per il centenario della morte nel 1935: una *Canzone* e una *Cantata a Bellini*.²⁵

²¹ Cfr. SANGIORGI, *Alfredo Casella* cit.

²² ID., *La scuola di musica*, «Cronache di Sicilia», marzo 1932. L'articolo è allegato a una lettera inedita di Alfredo Sangiorgi ad Alfredo Casella, 1° aprile 1932. Venezia, Fondazione G. Cini, Istituto per la Musica, fondo Casella, busta XXII, fascicolo 3.

²³ Cfr. GIANNOTTO BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Pistoia, Pagnini, 1912.

²⁴ Cfr. SANGIORGI, *Alfredo Casella* cit.

²⁵ DARIO MIOZZI, *Le celebrazioni belliniane del 1935: un modello di strategia culturale del fascismo*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita* cit., vol. II, pp. 633-669. Tra i punti salienti del saggio emergono la declinazione del

All'interno del Fondo del Conservatorio di Catania, la *Canzone (In memoria di V. Bellini)* per pianoforte è consultabile in un unico testimone che consiste nella copia eliografica del manoscritto (718/2). La composizione è costituita da diciannove misure e rientra completamente nella terza pagina, dove sono indicati anche il luogo e la data di composizione: Catania, gennaio 1935. Inoltre, nella prima pagina si legge che la *Canzone* fu pubblicata sulla rivista catanese «Totalità» nell'ambito delle celebrazioni belliniane.

In generale, la scrittura è caratterizzata da una scansione regolare della melodia in gruppi di quattro battute e da una costante alternanza tra modo maggiore e minore. La struttura presenta una chiara articolazione binaria, in cui la seconda parte (bb. 9-19) inizia come una ripetizione della precedente e presenta una deviazione che conduce alla chiusura, pur condividendo molti spunti melodici con il materiale iniziale. La *Canzone* non presenta alcuna cadenza finale, chiudendosi con un accordo sospeso di settima sul VI grado.

A Catania, la stagione del Teatro Bellini del 1935 fu inaugurata il 1° gennaio con la messa in scena di *Beatrice di Tenda* e proseguì con *I Capuleti e i Montecchi* (5 gennaio), *Norma* (17 gennaio), *I Puritani* (25 gennaio).²⁶ Anche la *Cantata a Bellini* fu eseguita nell'ambito delle celebrazioni e una prima notizia è ricavabile da una lettera indirizzata da Sangiorgi a Joseph Marx il 14 febbraio dello stesso anno:

Erlauben Sie mir Ihnen die Mitteilung zu machen, dass ich eine «Cantata a Bellini» für solo, chor, u. orchester zu Ehren der Centenarfeier von Bellini's Tode komponierte. Es wäre mein innigster Wunsch dieselbe in Wien aufführen zu lassen. Durch den grossen Einfluss den Sie besitzen würde ich gewiss den Zweck erreichen, den ich erwünsche. Die Composition hat schon grossen Erfolg in Catania gezeigt, und bald wird sie in anderend Städten Italiens ebenfalls aufgeführt werden. [...]
Die Cantata dauert ungefähr 15 Minuten; sie ist melodischen Charakters; die Chöre sind ziemlich Kurz und leicht einzustudieren.²⁷

mito belliniano all'interno della propaganda fascista e l'identificazione della figura del musicista con quella di Mussolini. Bellini viene riletto alla luce del dinamismo fascista, del populismo e del nazionalismo, in un periodo appena precedente all'affermazione del totalitarismo in ambito politico e culturale. Il mito belliniano fu particolarmente vivo a Catania e la retorica in vigore è ben rappresentata da un articolo pubblicato da «Il popolo di Sicilia» e riportato da Miozzi: «Noi vorremmo [...] che a nessuno sfuggisse l'importanza che può avere per noi fascisti e italiani dell'era mussoliniana il culto apertamente e solennemente professato per il musicista che diede un suo volto e una sua anima al secolo nel quale si iniziò la sua esistenza terrena e dal quale si iniziò la sua immortalità [...]. Con Vincenzo Bellini l'Italia del Risorgimento s'impostò nelle città internazionali [...] la musica del "Cigno di Catania" definì nel mondo il carattere non soltanto personale di un grande artista ma, quel che più conta, l'ossatura spirituale attorno alla quale doveva erigersi e si stava erigendo la Nazione di cui era figlio». *Anno belliniano*, «Il popolo di Sicilia», 1° gennaio 1935, p. 1, cit. in MIOZZI, *Le celebrazioni belliniane del 1935* cit., pp. 646-647.

²⁶ *Ivi*, pp. 664-665.

²⁷ Lettera del 14 febbraio 1935 in DI TORO, *La corrispondenza con Arnold Schönberg* cit., pp. 210-211. Si mantengono in tedesco gli errori di Sangiorgi così come trascritti da Di Toro. «Mi permetta di informarla che ho composto una "Cantata a Bellini" per soli, coro e orchestra in onore del centenario della morte di Bellini. Il mio più grande desiderio sarebbe quello di farla eseguire a Vienna. Grazie alla grande influenza che lei possiede, raggiungerei certamente lo scopo desiderato. La composizione ha già riscosso un grande successo a Catania, e presto sarà eseguita anche in altre città italiane. [...] La cantata dura circa 15 minuti; è di carattere melodico; i cori sono abbastanza brevi e facili da imparare».

Un'informazione più specifica a proposito dell'esecuzione catanese è fornita da Francesco Pastura, che scrisse un articolo alquanto significativo a proposito della *Cantata* sul «Giornale dell'Isola», in occasione della pubblicazione della composizione nel 1950.²⁸ Pastura ricorda che Sangiorgi compose la *Cantata* per un concorso bandito dal Sindacato nazionale fascista musicisti nell'ambito delle celebrazioni del centenario belliniano. Il lavoro, scartato dalla commissione, venne di conseguenza eseguito a Catania «tra un atto e l'altro» dei *Puritani* sotto la direzione dell'autore stesso. La lettera diretta a Marx è la conferma che la *Cantata* venne eseguita il 25 gennaio al Teatro Massimo Bellini.

Tra le colonne dell'articolo di Pastura è pubblicato anche il facsimile della *Canzone* a Bellini precedentemente discussa, anche se il giornale afferma che si tratta di una pagina della *Cantata*. Pur non condividendo direttamente il materiale motivico, le due composizioni sono strettamente legate non solo dall'omaggio belliniano, ma anche dalla tonalità di Sol maggiore.²⁹

Per l'occasione Sangiorgi musicò i testi dell'autrice trentina Luisa Anzoletti (1863-1925) che, nel 1901, scrisse una poesia in sei quartine dedicata a Bellini i cui rigidi endecasillabi, secondo Pastura, «mettevano a dura prova la perizia di un musicista».³⁰ La poetessa, piuttosto che inneggiare alla musica di Bellini, immaginava da dove potesse provenire il suo spirito melodico, racchiuso nel profondo della cultura italiana:

O nella nuova itala terra effusa
Melodic'onda, in seno a lei nodrita,
Da qual lontana alba de' tempi chiusa
Eri nel cuore della nostra vita?

Forse dal dì che per le vive amene
Sicule sponde a' pastorelli intenti
Teocrito cantò su greche avene
L'ultima gioia dell'età innocenti?

Onde Virgilio che all'età leggiadre,
Dolce anima, lo dolce eloquio sciolse,
Come il lattante al seno della madre
Suo alimento cercando ivi si volse.

O allor che Dante lacrimò d'amore,
E a Valchiusa spirar versi divini,
Dinne, cantava de' poeti in cuore
Il tuo melodico spirito, o Bellini?

²⁸ FRANCESCO PASTURA, *Riappare dopo quindici anni la "Cantata a Bellini" di Alfredo Sangiorgi*, «Giornale dell'Isola», 1950, s.l. L'articolo è conservato nel Fondo Sangiorgi.

²⁹ Cfr. EMANUELA ERSILIA ABBADESSA, *Ellenismo nella "Cantata a Bellini" di Alfredo Sangiorgi*, «Note su note: rassegna di contributi musicologici curata e realizzata dalla Cattedra di Storia della musica del Dipartimento di scienze storiche antropologiche e geografiche dell'Università degli studi di Catania», XII-XIII, 2000, pp. 13-30.

³⁰ *Ibid.*

Non so. Ma certo nell'Italia effusa
 Melodic'onda, in seno a lei nodrita,
 Tu da lontana alba di tempi chiusa
 Eri nel cuore della nostra vita.

E in noi perenne. O qual de' mesti amanti
 Te non esprime in pianto di dolcezza?
 Chi visse, e dentro un eco de' tuoi canti
 Non ha, sospir d'eterna giovinezza?³¹

In accordo con i tratti stilistici della poesia, Bellini viene presentato nella veste di classicista che ha ereditato l'arte direttamente dalla migliore tradizione della penisola: la lirica greca di Teocrito, quella latina di Virgilio e quella italiana di Dante o di Petrarca.³² Questa concezione si accorda con l'immagine nazionalista che era proposta con maggior vigore dal regime fascista nel 1935, delineando un compositore che al meglio rappresentava il 'genio italico'. Tuttavia, a differenza della propaganda fascista, il lessico impiegato dalla Anzoletti è estraneo alla dimensione politica e a ideali di ostentato vigore, mentre si orienta maggiormente verso il lirismo e le atmosfere bucoliche.

La cantata, all'interno del Fondo Sangiorgi, è conservata in due copie a stampa a cura della Bonfiglioli, risalenti al 1950 (717/1-2). Anche se la composizione era stata concepita ed eseguita nella versione per voce sola, coro a quattro parti e orchestra, la stampa presenta una riduzione per voce, coro e pianoforte. Nell'ultima frase della già citata lettera di Sangiorgi a Marx, si specifica che la voce solista deve essere affidata a un soprano.

La struttura della composizione segue la scansione strofica del testo e la suddivisione interna viene puntualizzata mediante l'impiego dei numeri da 1 a 21 che delineano micro-sezioni; le misure iniziali (1-13) non sono contrassegnate da alcun numero. Per maggior chiarezza si sintetizza la struttura della composizione nella seguente tabella:

Battute	Sezione	Organico	Modalità/tonalità
1-13	-	orchestra	Sol maggiore
14-18	1	orchestra, breve intervento del coro	Sol maggiore
19-31	2, strofa I	solo, orchestra	Sol maggiore
32-49	3, strofa II	solo, orchestra	frigio, Mi
50-54	4	coro, orchestra	frigio, Mi
55-64	5	coro, orchestra	frigio, Mi

³¹ Il testo è riportato per esteso sulla seconda pagina della copia a stampa della *Cantata* conservata nel Fondo Sangiorgi, 217/1-2.

³² Il riferimento a Petrarca è implicito nel verso «E a Valchiusa spirar versi divini».

65-77	6, strofa III	solo, orchestra	Si minore
78-89	7	coro, orchestra	Si minore
90-97	8, strofa IV	solo, orchestra	Sol maggiore
98-105	9	solo, orchestra	Sol maggiore
106-110	10	coro, orchestra	Sol maggiore
111-118	11	orchestra	Sol maggiore, ripetizione 8 a valori aumentati
119-127	12	orchestra	Sol maggiore, ripetizione 9 a valori aumentati
128-129	13 strofa V	solo, orchestra	Sol maggiore
130-142	14	solo, orchestra	Sol maggiore
143-163	15	coro, orchestra	Do maggiore
164-176	16	coro, orchestra	Mi maggiore → Fa maggiore
177-192	17	orchestra (fugato)	Fa maggiore
193-203	18	solo, coro, orchestra	Fa maggiore → Do maggiore
204-207	19	solo, coro, orchestra	Do maggiore
208-223	20 strofa VI	solo, orchestra	Do minore → Sol maggiore
224-228	21	solo, coro, orchestra	Sol maggiore

L'articolo di Pastura offre molti spunti di riflessione e deve essere preso in considerazione proprio per la vicinanza dell'autore a Sangiorgi. Entrambi catanesi provenivano dagli stessi circoli culturali, avevano studiato a Napoli con Antonio Savasta e condivisero molte esperienze musicali. Tra i critici, Pastura era il più adatto a scrivere delle composizioni classiciste o belliniane di Sangiorgi e una prima descrizione della *Cantata* è reperibile nel già citato articolo sul «Giornale dell'Isola»:

Dalla linearità melodica, ritmica e armonistica degli antichi modi greci, egli passa, con felice collegamento, alle cantilene popolari siciliane; e da queste alla più tonale melodia ottocentesca, ampia nel fraseggio, palpitante nell'espressione, e nella quale si innesta – come fulgido fregio – una originale melodia belliniana.

Una evocazione, una rapsodia mediterranea dove luci, suoni e colori si fondono in organica forma per poi culminare in un fugato che pare l'inno delle venture generazioni osanannti [sic] alla vocalità belliniana.³³

³³ PASTURA, *Riappare dopo quindici anni la "Cantata a Bellini" di Alfredo Sangiorgi* cit.

La scrittura delle misure introduttive (1-13), in Sol maggiore, è caratterizzata da un tessuto in cui le linee melodiche si sovrappongono in un contrappunto libero e non imitativo. Un approccio analogo è riscontrabile nella *Duo-Sonata* per clarinetto e fagotto dove, a differenza della *Cantata*, ogni movimento presenta un riferimento esplicito alla modalità (dorico, frigio ed eolio). La rielaborazione di ritmi e modi greci individuata da Pastura è riscontrabile, invece, nella sezione numerata come 3, che si basa sul riferimento testuale di Teocrito. Gli accompagnamenti si contraddistinguono per una figurazione ritmica ricorrente sul modello dell'anapesto, mentre la melodia vocale è scopertamente in modo frigio e si muove per gradi congiunti. L'impiego di una rivisitazione dei modi greci si rivela essere un ulteriore punto di contatto con il pensiero e lo stile di Pizzetti, la cui attività compositiva dettò alcuni degli orizzonti compositivi più significativi nell'Italia dell'epoca.³⁴ La modalità rappresentava, difatti, una possibilità di rinnovamento del linguaggio sia armonico che melodico molto promettente, che si ispirava alla tradizione e offriva soluzioni per le esigenze più moderne.

Tra la seconda e la terza strofa, si inserisce il coro che Sangiorgi definisce «facile da studiare», per via dell'omioritmia delle voci e dei raddoppi tra le parti.³⁵ Nella scrittura permangono sia il modo frigio che il ritmo anapesto, ma, allo stesso tempo, il tono di lamento, ottenuto tramite le reiterazioni del semitono e i melismi sulla interiezione «Ah!», rappresenta un riferimento alle «cantilene popolari siciliane» citate da Pastura. Tuttavia, non è possibile riscontrare la melodia direttamente nelle raccolte di Favara e Frontini, come accade in diverse composizioni coeve.

Nella sezione corrispondente alla quarta strofa è presente la melodia, chiaramente in Sol maggiore, che Pastura definisce ottocentesca. Se da una parte è vero che la linea vocale, sorretta da un tessuto armonico tonale, negli intervalli e nel fraseggio è maggiormente attinente al cantabile romantico, permangono elementi ancora riconducibili al sistema modale, come la scala dorica sul fa alle battute 98-100, in corrispondenza delle parole «cantava dei poeti»; all'interno della sezione, i profili modali trovano un corrispettivo testuale nel riferimento alle figure medievali di Dante e Petrarca. A b. 106 Sangiorgi cita direttamente una melodia belliniana, che si inserisce «come fulgido fregio» e il riferimento è esplicitato anche dalla partitura, dove, al di sotto del primo pentagramma del pianoforte, è riportata la frase «Prendi: l'anel ti dono».³⁶ La melodia è tratta dall'*incipit* della Cavatina di Elvino nella *Sonnambula* (n. 3), ma la citazione si limita alle prime due misure. Data la derivazione del materiale della *Cantata*, il richiamo intertestuale si carica di valore semantico, in quanto il gesto di porgere l'anello viene rivolto a Bellini stesso, accentuando il carattere di omaggio della composizione (es. 1).

³⁴ Cfr. ILDEBRANDO PIZZETTI, *La musica dei greci*, Roma, Casa editrice Musica, 1914.

³⁵ DI TORO, *La corrispondenza con Arnold Schönberg* cit., p. 210.

³⁶ PASTURA, *Riappare dopo quindici anni la "Cantata a Bellini" di Alfredo Sangiorgi* cit.

Andante sereno e nobile

p
O_al-lor che Dan - te la-cri-mò - d'a - mo - re

pp
pp
espress. *3*

E_a Val-chiu - sa spi rar_ ver - si di -

mf *f* *mf* *p*

p
vi - ni Din - ne, can - ta - va dei po -

3 *3* *3* *3* *mf*

delicatamente *p*

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into three systems. The first system features a vocal line with lyrics 'e - ti_e cuo - re il me - lo - di - co tu³ - o' and piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'spir - to O Bel - li - ni?' and includes a 'rall.....' marking. The third system shows the piano part with lyrics '«Pren - di l'a-nel - ti do - no»' and includes a 'tr' (trill) marking. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, p, pp), articulation (trill), and time signature changes (4/4, 2/4, 12/8).

Es. 1. ALFREDO SANGIORGI, *Cantata a Bellini*, riduzione per voce, coro e pianoforte, bb. 90-107.

L'ultima strofa è intonata inizialmente dal coro che reitera le stesse parole «E in noi perenne» in due sezioni, di cui la seconda è un fugato. Questi passi corali corrispondono alla piena affermazione della tonalità, essendo scritti scopertamente in Do maggiore e la scelta armoni-

ca contribuisce al carattere di inno a cui si riferisce Pastura. Dopo che il solista ha completato l'intonazione della sesta strofa, la composizione si chiude solennemente in Sol maggiore. La prassi di inserire un fugato conclusivo è un tratto stilistico evidente nella scrittura di Sangiorgi, che si ripresenterà nella prima serie delle *Dieci variazioni su un tema della Norma*.

La *Cantata* traccia un decorso drammatico che segue lo sviluppo del testo, partendo dalla modalità associata a Teocrito, passando per la melodia ottocentesca di Dante, per chiudersi in un fugato in omaggio a Bellini e diretto effettivamente alle «future generazioni». Oltre a mettere in luce gli elementi principali del percorso, Pastura contestualizza la composizione all'interno dell'esperienza compositiva di Sangiorgi. La concezione espressa risulta centrale ai fini del presente saggio, in quanto corrisponde pienamente agli ambienti musicali catanesi più conservatori e rappresenta il terreno culturale di base anche delle future variazioni orchestrali. Nelle categorie impiegate si ripropone il concetto di purezza contrapposto alle tendenze più viennesi di Sangiorgi:

Ma, secondo me, in quel tempo, Alfredo Sangiorgi si trovava in un autentico stato di grazia. La sua «Bardana» era in gestazione e, sorvolando sulle altre importanti composizioni di mole minore, la «Cantata a Bellini» gli nacque in un momento di purezza sentimentale, di nostalgico e (non ti scandalizzare, Alfredo!) romantico abbandono. Meglio, tanto meglio così. Tra «Bardana» e «Cantata a Bellini» riusciamo oggi a possedere il definitivo profilo della vera, autentica arte di Alfredo Sangiorgi.³⁷

Pastura scrisse l'articolo nel 1950, in un periodo in cui Sangiorgi era nel pieno dell'esperienza dodecafonica, i cui metodi e presupposti culturali erano del tutto estranei al critico catanese; la *Zwölftontechnik*, di fatto, non sarebbe altro che la «geometria piana messa in musica», incapace di rispecchiare lo spirito autentico del musicista.³⁸ In contrapposizione agli indirizzi compositivi prevalenti all'epoca nella produzione di Sangiorgi, Pastura intravede nella pubblicazione della *Cantata* a quindici anni di distanza «i segni di una struggente nostalgia del Sangiorgi: la nostalgia di un passato non troppo lontano».³⁹ L'omaggio a Bellini rappresenterebbe, in questa concezione, un gesto per ristabilire un legame con le proprie radici, con il «cuore di un fanciullo», con una felicità perduta, immergendosi in un'esperienza purificatrice. Pastura, citando *Norma*, termina l'articolo con un augurio per Sangiorgi che non rimarrà inascoltato: «ah, riedi ancora qual'eri allora».⁴⁰

³⁷ *Ibid.* *La Bardana* (1938) è la prima opera teatrale e allo stesso tempo l'ultimo lavoro di più ampie dimensioni composto da Sangiorgi nel periodo fascista. L'opera fu messa in scena per la prima volta in una revisione al Teatro di San Carlo di Napoli nel 1950.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Il testo, che si riferisce alla versione originaria della cabaletta della Cavatina di *Norma*, era stato solo abbozzato da Bellini nell'autografo ed è stato successivamente scartato. La prima stesura della cabaletta venne pubblicata da Pastura in *Id.*, *Bellini secondo la storia* cit., p. 561.

«Ah, riedi ancora qual'eri allora»: le variazioni su temi belliniani

La testimonianza di Pastura, anche se estremamente significativa, non può essere presa alla lettera. La scelta compositiva di Sangiorgi verso la «corrente chiarificatrice» nel periodo fascista, di fatto, era dettata anche dalle attuali circostanze del panorama musicale italiano. Sotto il fascismo, la difficoltà di reperire partiture dei compositori della Scuola di Vienna, l'assenza di metodologie di base per analizzare musica post-tonale o dodecafonica e la censura politica nazifascista scoraggiarono una ricerca compositiva di stampo più modernista, anche se non la impedirono completamente.⁴¹ Non è un caso che, appena dopo la fine del secondo conflitto mondiale, numerosi compositori italiani, incluso Sangiorgi, manifestarono un nuovo interesse per le tecniche compositive viennesi e la dodecafonica.

Accanto alle ragioni puramente estetiche o artistiche, anche la scelta di riavvicinarsi al gusto romantico, omaggiando Bellini alla fine degli anni Cinquanta con delle serie di variazioni, era dovuta a problematiche di carattere più pratico. Se la *Cantata* fu composta in vista della candidatura a un concorso promosso dal governo fascista, i tre cicli di variazioni (1957-1959) rappresentarono la volontà di Sangiorgi di riscuotere un numero maggiore di esecuzioni, imponendosi con più decisione in ambito nazionale. La corrispondenza con Pastura rivela proprio questo intento pragmatico, in quanto Sangiorgi insistette per organizzare un'esecuzione della prima serie in ambito catanese.⁴² Tali tentativi scaturirono dallo scarso successo riscosso dalla produzione propriamente dodecafonica negli anni Cinquanta: le più brevi composizioni strumentali conobbero una diffusione molto limitata e l'opera *La nuova colonia*, il lavoro più esteso dell'epoca, non venne mai messa in scena, né pubblicata.⁴³ La produzione di Sangiorgi era allo stesso tempo antiquata nei confronti delle nuove avanguardie seriali e troppo astratta per gli ambienti conservatori. Il compositore non prese parte al Congresso Internazionale per la Musica Dodecafonica tenutosi nel maggio del 1949 «per timore di fare la figura dell'intruso», né era in contatto con i musicisti che all'epoca stavano guidando la rinascita musicale nel dopoguerra, tranne che con Dallapiccola.⁴⁴ La corrispondenza tra Sangiorgi e Dallapiccola, inoltre, non rivela scambi di riflessioni sul metodo dodecafonico o sul pensiero musicale, ma tratta di questioni più pratiche legate alle esecuzioni (mancate) dei lavori del catanese. D'altro canto, tra gli altri interlocutori privilegiati si possono annoverare sia Pastura che Mario Castelnuovo-Tedesco, personalità dagli orizzonti compositivi opposti rispetto alla dodecafonica.⁴⁵

⁴¹ Cfr. GIANMARIO BORIO, *Schönberg e la cultura italiana: storia di un rapporto contraddittorio*, in *Cara scienza mia, musica: studi per Maria Caraci Vela*, vol. II, Pisa, ETS, 2018, pp. 753-786; FIAMMA NICOLODI, *Gli esordi della Scuola di Vienna in Italia fino alla seconda guerra mondiale*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLVIII, 2013, pp. 211-242.

⁴² Le *Dieci variazioni su un tema della Norma* furono eseguite nel 1959 al Teatro Piccinni di Bari, dirette da Ferruccio Scaglia, e nello stesso anno al Teatro Massimo Bellini di Catania sotto la direzione di Ettore Gracis. Sempre nel 1959, Scaglia diresse le *Sette variazioni su un tema di Bellini per orchestra d'archi* al Teatro Comunale di Firenze. Nel 1961, le *Cinque variazioni su un tema della Sonnambula* furono dirette ancora da Scaglia a Palermo. Cfr. ALDO MATTINA, *Le esecuzioni pubbliche delle opere di Sangiorgi*, in *Alfredo Sangiorgi, nel centenario dalla nascita (1894-1994)*, Catania, Istituto Musicale Pareggiato "Vincenzo Bellini" di Catania, 1994, pp. 9-11.

⁴³ Cfr. SEMINARA, «Chi scrive è l'unico musicista italiano che possa dichiararsi allievo personale di Schönberg» cit.

⁴⁴ Lettera inedita di Luigi Dallapiccola a Sangiorgi, Firenze, 12 agosto 1949, archivio personale di Guglielmo Sangiorgi. Ventuno lettere ricevute da Dallapiccola, completamente inedite, sono conservate nell'archivio privato di Guglielmo Sangiorgi a Padova.

⁴⁵ Oltre allo scherno bonario degli amici, Sangiorgi dovette affrontare conseguenze più serie dovute al suo interesse per la *Zwölftontechnik*. In una lettera inedita del 22 aprile 1948, Antonio Savasta comunicò che la

Dall'epistolario in questione si evince che il primo ciclo di *Dieci variazioni su un tema della Norma* fu ultimato tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre 1957: «ho finito da poco di comporre delle *Variazioni per orchestra su tema di Bellini*».⁴⁶ Il tema è tratto dalla celebre introduzione strumentale in apertura del secondo atto di *Norma* che precede il recitativo «Dormono entrambi» (N. 6). All'interno del Fondo Sangiorgi di Catania sono conservate rispettivamente due copie eliografiche del manoscritto per la partitura e due per le parti separate (709/1 e 710/1). I testimoni presentano anche dediche significative, che documentano il fenomeno del ritorno alle origini riscontrabile nelle variazioni, dal momento che la partitura 709/1 è dedicata a Francesco Paolo Frontini, primo maestro di composizione di Sangiorgi, e la 710/1 a Francesco Pastura.

Un confronto critico tra le diverse lezioni tramandate dai testimoni, per ragioni di spazio, esula dagli intenti del presente saggio. Si sottolinea solo che le partiture derivano entrambe dallo stesso testimone manoscritto e sono datate al 16 marzo 1958; il copista è identificabile con Mario Sette, un musicista altoatesino che collaborava spesso con Sangiorgi. Come ha già fatto notare Concetta Privitera, a pagina 55 (v variazione) di entrambe le partiture è stato incollato un foglio autografo per le correzioni.⁴⁷ Nel testimone 710/1 il foglio si è staccato ed è possibile leggere anche la versione precedente in cui sono presenti due battute da 5/4. Le ultime due pulsazioni sono state semplicemente cancellate in entrambe le battute, riscritte in 3/4 e la scelta comporta una minore espansione del motivo di base in quel passo.

La seconda serie di *Sette variazioni su un tema di Bellini* per orchestra d'archi fu completata tra il 1958 e il 1959, poiché il primo riscontro su di esse è presente in una lettera di Mario Castelnuovo-Tedesco del 2 maggio 1959.⁴⁸ Sangiorgi trasse il tema ancora da *Norma*, in particolare dalla breve introduzione strumentale che precede il recitativo «Ei tornerà» (N. 8). Nel Fondo Sangiorgi è conservata solo una copia eliografica in partitura del manoscritto, catalogata come 718/24. L'ultimo ciclo di *Cinque variazioni su un tema della Sonnambula* per orchestra è datato al 6 giugno 1959 e il tema deriva dal coro «Osservate: l'uscio è aperto» (N. 7). Nel Fondo sono catalogati una copia eliografica dal manoscritto in partitura e le parti separate (711/1). Tutte le copie eliografiche dei testimoni menzionati sono state realizzate dalla tipografia L'istantanea di Roma.

Le tre serie di variazioni rappresentarono per Sangiorgi una purificazione dalla precedente esperienza dodecafonica. Di fatto, a partire dal 1946, il compositore dimostrò un rinnovato interesse nei confronti della Seconda Scuola di Vienna e degli orizzonti post-tonali.⁴⁹

commissione ministeriale per la revisione delle nomine dei docenti di conservatorio, in un primo momento, aveva bocciato Sangiorgi per via dei suoi indirizzi musicali e del timore che si potessero ripercuotere anche sull'insegnamento. Concludendo la lettera, Savasta ammonisce il vecchio allievo sulle conseguenze delle sue scelte didattiche e stilistiche. Il documento è conservato nell'archivio privato di Guglielmo Sangiorgi.

⁴⁶ Lettera del 3 novembre 1957, in DI TORO, *La corrispondenza con Arnold Schönberg* cit., p. 213.

⁴⁷ PRIVITERA, *Il «Fondo Sangiorgi»* cit., p. 252.

⁴⁸ MALORGIO, *Censure di un musicista* cit., p. 220.

⁴⁹ A partire dal 1946, Sangiorgi si stabilì a Merano e riprese le attività in qualità di docente di Composizione al Conservatorio di Bolzano. La notizia è testimoniata da un telegramma del 20 settembre 1946 spedito dal direttore del Conservatorio, Mario Mascagni, e conservato nell'archivio privato di Guglielmo Sangiorgi (Padova).

Le prime testimonianze di una nuova direzione sono riscontrabili in brevi liriche per voce e pianoforte composte tra maggio e luglio del 1946.⁵⁰ *L'orfano*, succinta composizione su testi del poeta siciliano Ottavio Profeta, si svolge prevalentemente in uno spazio armonico basato sul tricordo viennese (o *Quartenakkord*, formato da una quarta giusta e una aumentata), che viene disposto sia melodicamente che armonicamente. Le *Quattro liriche per canto e pianoforte* su testi di Giuseppe Villaroel, invece, riscosero il plauso di Luigi Dallapiccola che descrisse l'opera come un punto di raccordo di tutte le esperienze compositive precedenti.⁵¹ Di fatto, l'analisi rivela la coesistenza di tonalità, orizzonti post-tonali, coesione motivica, geometria nella parte del pianoforte e uno schietto lirismo vocale. La definizione di sincretismo risulta efficace anche in riferimento alle *Tre invenzioni*, dove l'ultimo numero si basa su una serie di ventotto altezze e si configura come una libera parafrasi su alcuni spunti della *Lyrische Suite* di Alban Berg. Gli anni 1948-49 rappresentano il periodo in cui Sangiorgi si dedicò principalmente allo studio del metodo dodecafonico, tramite la lettura delle partiture viennesi e dei trattati di René Leibowitz.⁵² Il progetto compositivo di fondo si rivelò al meglio durante la successiva fase dodecafonica, a partire dal 1950, quando Sangiorgi dimostrò di impiegare le tecniche compositive viennesi in una scrittura in forte continuità con le esperienze italiane del primo Novecento. Tutte le opere strumentali scritte nella prima metà degli anni Cinquanta, di fatto, presentano dei centri tonali ben definiti e confermati negli *incipit* tematici e nelle cadenze conclusive. Le altezze cardine, inoltre, sono evidenziate assiduamente tramite poco ortodosse ripetizioni interne alle serie e raddoppi delle parti. Tale dodecafonia 'neotonale' mantiene un impianto formale ben riconoscibile, in quanto le composizioni si articolano spesso in forma sonata, cicli sonatistici o variazioni. Le serie sono spesso disposte al fine di ottenere figurazioni triadiche e non sono estranee a un tradizionale carattere melodico. Inoltre, sul piano morfologico, prevale un trattamento tematico del materiale seriale.

Il tentativo di sintesi tra tradizione italiana e orizzonti viennesi poteva avere un modello solamente in Alban Berg, piuttosto che in Schönberg o in Webern. Di conseguenza, riferimenti allo stile e alla dodecafonia del compositore austriaco sono riscontrabili in tutta la produzione dodecafonica di Sangiorgi. Dalla consultazione dell'epistolario con Castelnuovo-Tedesco, si rivela una vera e propria mitizzazione della figura e della musica di Berg, che viene definito da Sangiorgi come un «eroe», un «martire» o un «nume tutelare».⁵³ A questo repertorio appartengono composizioni quali la *Sonata a Tre* (violino, viola e violoncello, 1950), *Musica per quartetto d'archi* (1950), una *Symphonia* (1955) e un *Concerto in forma di suite* (1956). Anche *La nuova colonia* (1952) si basa su una declinazione affine della dodecafonia, in cui sono presenti anche scoperti riferimenti alla drammaturgia berghiana del *Wozzeck*, come ha messo in luce Graziella Seminara.⁵⁴

⁵⁰ Le partiture a stampa sono pubblicate dalla Forlivesi di Firenze e conservate all'interno del Fondo Sangiorgi (716/25-27).

⁵¹ Lettera inedita di Luigi Dallapiccola ad Alfredo Sangiorgi, Firenze, 20 ottobre 1948, archivio privato di Guglielmo Sangiorgi.

⁵² Le partiture degli autori della Seconda Scuola di Vienna, con annotazioni autografe del compositore, sono conservate nel Fondo Sangiorgi, mentre i trattati di Leibowitz, anch'essi annotati, appartengono alla biblioteca privata di Guglielmo Sangiorgi.

⁵³ MALORGIO, *Censure di un musicista* cit., p. 138.

⁵⁴ Cfr. SEMINARA, «Chi scrive è l'unico musicista italiano che possa dichiararsi allievo personale di Schönberg» cit.

Nel repertorio appena descritto, Sangiorgi piega la dodecafonia alle proprie esigenze tramite l'impiego di elementi derivati dalla tonalità, mentre, nelle serie di variazioni su temi belliniani, applica le tecniche compositive viennesi nel trattamento del materiale ottocentesco. Le variazioni sono frutto, di conseguenza, dello stesso tentativo di sintesi conciliatrice, ma ne rappresentano il rovescio della medaglia. Sangiorgi rimodella la musica di Bellini, in particolare, estrapolando forzatamente brevi cellule melodiche e sviluppandole in procedimenti contrappuntistici, di inversione, diminuzione, aumentazione o sovrapposizione. Tuttavia, pur adottando in parte un approccio derivato dalla dodecafonia, il compositore non rinuncia mai alla riconoscibilità delle melodie principali nei temi delle variazioni, preservando il canto di «liberazione e purificazione» belliniano.

Le lettere in cui Sangiorgi presenta a Pastura la prima serie di *Dieci variazioni su un tema della Norma* sottolineano la natura tonale della composizione:

Non spaventarti! ho rispettato il nostro compaesano, senza dodecafonizzarlo!... Dunque ho scelto come tema l'intermezzo del 2° atto di Norma, tutto il brano in re minore fino all'attacco del recitativo «...dormono entrambi». Ho fatto 10 variazioni: è stato per me un bagno nella tonalità, a volte trattata scolasticamente; mi sono sentito... purificato!⁵⁵

Il documento testimonia il recupero di un lessico già impiegato nelle discussioni con Mario Pilati a proposito di Pizzetti e di un «bagno purificatore» contro le tendenze viennesi e post-tonali;⁵⁶ il ripresentarsi del medesimo concetto, inoltre, è riscontrabile anche in una lettera coeva di Castelnuovo-Tedesco.⁵⁷ Successivamente, Sangiorgi fu attento con Pastura a specificare che le variazioni erano state composte «con fede vivissima», e, di conseguenza, non in virtù di un mero gesto accondiscendente verso i catanesi.⁵⁸ L'espressione appena citata si pone come una risposta all'esortazione «ah, riedi ancora qual'eri allora» e, in generale, a tutte le critiche mosse verso i suoi indirizzi compositivi o dodecafonici. Tuttavia, l'impiego estensivo delle tecniche viennesi e la necessità pratica di assicurarsi delle esecuzioni rivelano che il ritorno alle origini auspicato non era stato compiuto definitivamente.

⁵⁵ Lettera del 3 novembre 1957, in DI TORO, *La corrispondenza con Arnold Schönberg* cit., p. 213. L'impostazione tonale delle variazioni è ribadita da Sangiorgi in altre due lettere spedite a Pastura nello stesso anno: *ivi*, pp. 214-215. In quegli anni, Pastura stava lavorando all'ampio volume su Bellini che avrebbe pubblicato nel 1959. Cfr. PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit.

⁵⁶ Cfr. SANGIORGI, *Mario Pilati* cit.

⁵⁷ MALORGIO, *Censure di un musicista* cit., p. 200. «Mi rallegro, anche, di saperti di nuovo al lavoro, che tu abbia compiuto le *Variazioni sul tema della Norma*. Ti confesso che... non ricordo affatto quell'Intermezzo (e che non ho qui neppure lo spartito della *Norma*: cosa che... Pizzetti non mi perdonerebbe!): sono lieto, ad ogni modo, del tuo “tuffo tonale” e che... tu non abbia “massacrato” Bellini colla dodecafonia! Ed auguro alla tua fatica “pluri-catanese” il miglior successo!» Precedentemente, Castelnuovo-Tedesco aveva schernito Sangiorgi alla notizia del progetto delle variazioni belliniane: «Ma perché vuoi fare dodecafonico Bellini?» *Ivi*, p. 173.

⁵⁸ Lettera del 20 dicembre 1957, in DI TORO, *La corrispondenza con Arnold Schönberg* cit., p. 215.

Le parole di Pizzetti sull'introduzione del secondo atto restituiscono al meglio l'immaginario coevo costruitosi attorno all'introduzione strumentale belliniana, ostentando una piena accettazione del romanticismo.⁵⁹ L'ampia diffusione riscossa dal passo di *Norma*, assieme alla centrale e appassionata trattazione di Pizzetti, si possono identificare come le cause che indussero Sangiorgi a realizzare la prima serie di variazioni proprio su questo materiale.

Un confronto tra la partitura di Sangiorgi e la versione di Bellini dimostra che il tema è stato trascritto con modifiche minime riguardanti la strumentazione, le dinamiche e le articolazioni. La partitura 709/1 indica, a pagina 7, che il tema non si conclude con la cadenza in Re minore a battuta 42 nella versione originale, ma comprende anche le misure 43-57, le quali fungono da coda e allo stesso tempo da collegamento tra alcune variazioni.⁶⁰ Anche se il concetto di tema delle variazioni e tema belliniano non coincidono propriamente, in quanto il passo di *Norma* presenta diversi spunti melodici che sono rielaborati da Sangiorgi, il ruolo più rilevante è comunque svolto dalla melodia in Re minore che si estende da b. 27 a b. 41, il «canto largo» successivamente ripreso nell'arioso «Teneri figli».⁶¹

La scelta di una scrittura propriamente tonale non afferisce solo al piano armonico, ma influenza anche l'organizzazione formale della composizione. A tal proposito, si confrontano i due approcci al genere della variazione adottati da Sangiorgi nel primo movimento di *Musica per quartetto d'archi* (1950) e in queste variazioni.⁶² Nel quartetto, propriamente dodecafonico, l'innovazione più rilevante è strettamente interconnessa con gli sviluppi della serie e consiste nel rapporto che vige tra il tema e le altre sezioni. All'interno delle diverse variazioni sono isolati e sviluppati singoli elementi contenuti nella serie di partenza, ma il tema

⁵⁹ PIZZETTI, *La musica di Vincenzo Bellini* (1916) cit., p. 33: «Incomincia il secondo atto della *Norma*. Rombano e squillano in orchestra due lunghe note, isolate da una pausa altrettanto lunga, e seguite da un altro lungo silenzio; ed ecco salire, sempre dall'orchestra, una voce profonda, accorata ma piena anche di dolcezza; lentamente sale, e si ferma: ma non si ferma per estinguersi nella sua solitudine, ch  l'ultima sua nota tremante suscita intorno una due tre altre voci sommesse, voci di simpatia e di amore che tremano con lei e con lei vaniscono per l'aria. Un altro silenzio lungo (e ci si sente battere il cuore, nell'attesa): e la voce risorge, ma pi  prossima di prima, e risale, e ridesta altri echi che ancora si perdono lontano. E di nuovo silenzio. E poi (e ne avevamo il presentimento) una successione di accenti angosciosi e di singhiozzi, il singhiozzare di una invisibile anima in pena, un pianto convulsivo che ci stringe il cuore. Ma ora decresce, si calma, ed ecco si risolve in un canto largo, largo tanto da sembrare che non possa mai finire, che   sfogo ed esaltazione di dolore, ma   anche liberazione e purificazione di quella tremenda angoscia di prima. Il canto cessa. Tre sussulti improvvisi, in orchestra, ed ecco (la scena rappresenta una stanza dove   un letto in cui dormono i due piccoli figli della sacerdotessa d'Irminsul), ecco appare Norma, «pallida, contraffatta» che regge in una mano una lampada e nell'altra un pugnale».

⁶⁰ La coda   inserita tra la II e la III variazione, tra la V e la VI e tra la IX e la X. Alla fine del tema delle *Variazioni*, si trova un'annotazione di Sangiorgi che il compositore aveva inserito verosimilmente nel manoscritto e che   stata copiata in entrambi i testimoni 709/1 e 710/1 (p. 7): «Nota: Pur considerando conclusivo il vero "Tema" sulla tonica re min., non tralascio il successivo episodio dell'intermezzo belliniano (episodio che chiamo "Coda" per differenziarlo dal precedente gruppo tematico) che, mentre nell'originale serve a portarci verso il dramma (alle parole [...] «dormono entrambi...») in queste variazioni, intercalato fra qualche episodio e l'altro, acquista carattere "cadenzante" dando continuit  alla successione di esse».

⁶¹ PIZZETTI, *La musica di Vincenzo Bellini* (1916) cit., p. 33.

⁶² All'interno del Fondo Sangiorgi sono conservate diverse copie a stampa di *Musica per quartetto d'archi*, catalogate 718/21-23 e B-IV-3.

iniziale non viene mai considerato come una struttura di dieci battute da sviluppare nella sua interezza. Di conseguenza, viene meno l'identità temporale tra le variazioni e il tema, tanto nel numero divergente di misure quanto nella diversa morfologia interna che ne determina la struttura. Da questa prospettiva, la stessa definizione di tema non può essere letta nella funzione tradizionalmente attribuita al termine e il trattamento delle variazioni si presenta più libero. Inoltre, il tema è composto da materiale melodicamente e armonicamente molto neutro, che consiste soprattutto in elementi scalari. Le variazioni su *Norma* sono il risultato di una concezione del tutto opposta a quella appena discussa. Il compositore, in questo caso, considera il tema originale nella sua totalità, che comprende la scansione interna, le funzioni svolte dalle singole sezioni, lo sviluppo morfologico e le relazioni armoniche. Di conseguenza, ogni variazione mantiene un alto grado di riconoscibilità, riscontrabile sia in sede di analisi che di ascolto. La scelta è anche in funzione del contesto catanese a cui le variazioni erano dedicate, in quanto il pubblico non avrebbe mai accettato una maggiore metamorfosi dei temi belliniani.

Ogni variazione consiste nell'espansione della struttura di base, arricchendo lo spazio armonico e dilatando la forma tramite la reiterazione dei singoli motivi. Sangiorgi altera spesso anche gli intervalli e la figurazione ritmica o melodica dei motivi che, tuttavia, risultano sempre singolarmente riconoscibili. Il principio di elaborazione motivica deriva dallo studio della *Formenlehre* svolto a Vienna negli anni Venti, ma è riscontrabile solamente nelle composizioni scritte a partire dal secondo dopoguerra. Difatti, Sangiorgi declina il concetto schönberghiano del «minimo comune multiplo della composizione», secondo un principio alquanto distante dalla poetica di Bellini;⁶³ il materiale viene piegato così alle esigenze sia tecniche che espressive dell'autore. La maggior parte dei motivi coincide con gli spunti melodici contenuti nell'introduzione orchestrale di Bellini: l'arpeggio (bb. 5-6), la fioritura melodica re-do diesis-re-mi-re (bb. 9-10), il cromatismo discendente (bb. 21-24) e le figurazioni discendenti in apertura della melodia a partire da b. 27. Il tetracordo re-do diesis-si bemolle-la (bb. 7-9 dei violoncelli) rappresenta in Bellini più un movimento del basso di natura armonica, che viene estratto e trattato come motivo da Sangiorgi.

In ogni numero si presentano diverse possibilità di sviluppo dei due unisoni iniziali: nelle variazioni I e VI dal secondo re scaturisce una scala minore napoletana (con si naturale, sesto grado della scala maggiore), mentre la II e VIII si aprono con il tricordo cromatico do diesis-re-mi bemolle; la IV, la VII e la X non presentano il gesto isolatamente in apertura.

Il motivo re-do diesis-si bemolle-la è alla base delle variazioni V e IX, in cui il tetracordo viene reiterato costantemente. Nella V variazione, il motivo si presenta anche al basso assieme alla melodia principale (bb. 27-41 del tema), sfruttando l'affinità con il tetracordo discendente re-do diesis-si-la alle misure 28-29 del tema.

Proprio la melodia che, in *Norma*, si ripresenta in «Teneri figli», rappresenta il momento più denso in tutte le variazioni per via della sua notevole presenza nell'immaginario collettivo belliniano e della posizione centrale che occupa nel tema. A differenza delle altre sezioni, la cui morfologia interna è riconfigurata tramite le reiterazioni dei singoli motivi, il decorso della melodia si mantiene intatto. Il materiale viene sottoposto principalmente a procedi-

⁶³ ARNOLD SCHÖNBERG, *Elementi di composizione musicale*, revisione a cura di Gerald Strang e Leonard Stein, trad. it. e prefazione di Giacomo Manzoni, Milano, Suvini Zerboni, 1969, p. 8.

menti di imitazione, aumentazione o diminuzione: nella v variazione la melodia si presenta affidata al flauto con virtuosistiche quartine di semiminime, mentre nella vii è caratterizzata dal ritmo ternario alla giga, che dona un carattere più popolareggiante.

La variazione x differisce profondamente dalle precedenti, poiché non segue la struttura del tema e si compone di una *Introduzione* seguita da un fugato. Il soggetto, in particolare, corrisponde alla melodia principale (bb. 27-29 del tema) nelle prime tre battute e, successivamente, si compone di frammenti scalari discendenti con funzione modulante. La prima risposta avviene a distanza di tritono in La bemolle minore, rivelando l'interesse di Sangiorgi per un intervallo che si presenta costantemente nella sua produzione dodecafonica sul piano armonico e strutturale. Nella variazione, il contrappunto si compone al massimo di quattro parti, prima di sfociare in una scrittura più accordale. A dispetto della natura armonica del tema e dei precedenti numeri, la composizione si chiude in Re maggiore con un gesto alquanto artefatto, che sottolinea il carattere sostanzialmente luminoso della raccolta. La scelta di inserire un fugato come coda ricorre in tutta la produzione strumentale di Sangiorgi: si è già citato il caso della *Cantata a Bellini*, ma il fenomeno è riscontrabile anche nel *Quartetto per fiati* (1932), nelle *Tre invenzioni* (1947), nella *Sonata a tre* e in *Musica per quartetto d'archi* (1950). In generale, il fugato e la fuga sono associati alle conclusioni di cicli sonatistici o di variazioni in composizioni cameristiche (tre o più elementi) e orchestrali. Sangiorgi considerava il fugato come la migliore possibilità per terminare una composizione in modo efficace e completo. Soprattutto nel dopoguerra, il contrappunto imitativo rappresenta un ultimo e definitivo sviluppo del materiale di partenza che può consistere in un motivo, in una serie o in una melodia belliniana.

L'inversione è un ulteriore procedimento rilevante nella composizione. Nella variazione 1, la discesa cromatica corrispondente alle misure 21-24 del tema è esposta contemporaneamente nella sua forma originale e inversa; lo stesso trattamento è riservato al motivo dell'arpeggio nelle due variazioni successive, alla melodia «Teneri figli» nella iv, al tetracordo re-do diesis-si bemolle-la nella v e alle figurazioni scalari nel fugato. Sangiorgi ha estratto l'inversione direttamente dal metodo dodecafonico, cercando di conciliare le proprie esigenze compositive con il materiale belliniano. Tuttavia, rispetto ai lavori dei primi anni Cinquanta, il procedimento è impiegato in modo meno estensivo ed è accostato sempre alla forma originale. Questo trattamento corrisponde all'esigenza di riconoscibilità motivica e tematica alla base non solo della prima serie di variazioni su temi belliniani, ma anche delle due successive. Per lo stesso motivo, Sangiorgi ha rinunciato completamente all'uso della forma retrograda, la quale risulta all'ascolto ancora più distante dall'originale. Dal trattamento del materiale, si evince che il compositore ha evitato in ogni modo che la sua musica fosse tacciata come cerebrale da personalità come Pastura e nei contesti musicali catanesi o, più in generale, italiani.

Nel 1959, Sangiorgi inviò a Mario Castelnuovo-Tedesco la partitura delle *Dieci variazioni su un tema della Norma* e delle *Sette variazioni su un tema di Bellini* per orchestra d'archi; in generale, i giudizi del musicista fiorentino sulle opere del collega reperibili nella corrispondenza si rivelano spesso efficaci. In questo caso, dopo aver riconosciuto il pregio della prima serie di variazioni che conserva perfettamente il carattere del tema, Castelnuovo-Tedesco individuò lucidamente il limite più importante della raccolta: le variazioni non sarebbero la forma più adatta a sviluppare tale materiale, in quanto non aggiungerebbero alcun interesse alla scrit-

tura belliniana.⁶⁴ Da questa prospettiva, il tentativo di conciliare il suo pensiero musicale con le esigenze di lirismo dei catanesi non risulta realizzato a pieno da Sangiorgi. I due elementi non sono inconciliabili, ma la loro sintesi non realizza un lavoro dal carattere originale o di interesse rilevante.

Castelnuovo-Tedesco lesse le partiture di tutti e tre i cicli di variazioni su temi belliniani, manifestando sempre la preferenza per la prima serie, per via della maggior pregnanza del tema. Si espresse anche sull'ultimo ciclo, criticando la scelta del tema tratto dalla *Sonnambula* (il coro «Osservate: l'uscio è aperto»), in quanto di poco interesse e tipico dell'opera comica.⁶⁵

Non si analizzeranno nel dettaglio le due serie successive di variazioni, in quanto è riscontrabile un approccio analogo nello sviluppo del materiale. Tuttavia, le *Sette variazioni su un tema di Bellini* per orchestra d'archi presentano una scrittura alquanto più rigida che deriva sia dalla brevità del tema, l'introduzione strumentale in apertura del numero 8 nel secondo atto di *Norma*, sia dalla maggior neutralità armonica e tematica.⁶⁶ L'inizio della prima variazione, in cui si rielabora il materiale melodico esposto dai bassi nelle battute 1-4, ben rappresenta le peculiarità stilistiche della composizione. La linea orizzontale del motivo (do-si-do-la-sol-mi-re) viene subito frantumata, in quanto passa da uno strumento all'altro. La collocazione delle altezze risulta ancora più rilevante a battuta 4, in cui è riscontrabile un processo di maggiore spazializzazione e soprattutto di verticalizzazione delle altezze la-sol-mi. Le successive misure 5-8 si pongono come un'inversione delle precedenti e, inoltre, il procedimento è applicato non solo agli intervalli, ma perfino alla strumentazione, delineando una struttura a specchio anche nella distribuzione dei frammenti motivici. In particolare, i violini I rielaborano in inversione le battute 1-4 nei bassi, la viola, in quanto strumento centrale, ripresenta lo stesso materiale in inversione, mentre le altre voci sono trasposte a distanza di semitono discendente. L'applicazione rigorosa di tali procedimenti nello sviluppo del materiale motivico è affine al trattamento della serie nelle precedenti composizioni dodecafoniche di Sangiorgi piuttosto che alla scrittura riscontrata nelle *Dieci variazioni su un tema della Norma* (es. 2).

⁶⁴ «Le *Variazioni sul tema della Norma* mi sembrano un ottimo pezzo (molto superiore all'altro gruppo di variazioni), chiaro, ben costruito, bene strumentato. Resta sempre il dubbio se la forma delle variazioni sia quello che più si addice a "sviluppare" un tema belliniano, e se le variazioni "aggiungano" interesse a quella bellissima frase iniziale... Ad ogni modo, in questo caso, le variazioni conservano perfettamente il carattere del tema e la sua espressione drammatica (sono cioè, in un certo senso... meno variazioni!); se mai qualche dubbio sulla 7^a variazione, opportuna, sì, per dare varietà di movimento, ma che (fra la Giga e la Tarantella...) mi pare si addice meno al tema belliniano. Ad ogni modo, ripeto, è un ottimo pezzo, che merita di essere eseguito e che dovrebbe avere molto successo». MALORGIO, *Censure di un musicista* cit., p. 220.

⁶⁵ *Ivi*, p. 223.

⁶⁶ Un'analisi della serie di variazioni è reperibile in SPAMPINATO, *Sette variazioni su un tema di Bellini per orchestra d'archi*, in *Alfredo Sangiorgi nel centenario dalla nascita (1894-1994)* cit., pp. 22-24.

The image displays two systems of musical notation for a piece by Alfredo Sangiorgi. The first system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 5/4 time. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. Red arrows point to specific notes in the first system. The second system also consists of four staves, with dynamics including *mf*, *f*, and *ff*. Red text labels 'inversione' and 'trasposizione' are placed above the second system.

Es. 2. ALFREDO SANGIORGI, *Sette variazioni su un tema di Bellini*, I, bb. 1-8.*Per uno stile tardo, ma non definitivo*

All'interno dell'esperienza compositiva di Sangiorgi, le serie di variazioni su temi belliniani delineano le caratteristiche di uno stile tardo. Gli altri lavori composti in questi anni da menzionare sono l'opera teatrale *San Giovanni decollato* (1958) e la *Cantata a Sora* (1960), l'ultima composizione importante completata da Sangiorgi prima della prematura scomparsa, avvenuta il 18 luglio 1962. La tendenza verso approcci tradizionali ed elementi legati alle radici culturali sono caratteristiche ricorrenti nell'ultima fase creativa di diversi compositori. A tal proposito, si potrebbe instaurare un paragone con il caso di Giorgio Federico Ghedini, che apparteneva alla stessa generazione di Sangiorgi e condivideva con lui diverse prospettive

estetiche e stilistiche.⁶⁷ Come ha sintetizzato Waterhouse, la produzione di Ghedini risalente agli anni Cinquanta e Sessanta non mostra alcun interesse verso gli orizzonti musicali modernisti, ma si colloca su posizioni più conservatrici: il musicologo cita gli idiomi ottocenteschi del *Credo di Perugia* e la neo-beethoveniana *Overture pour un concert*.⁶⁸ Di conseguenza, la scelta del recupero del lirismo belliniano è sintomo, nel caso di Sangiorgi, anche dell'appartenenza a una generazione di musicisti che, essendosi formati sotto l'egida dei compositori della generazione dell'Ottanta, accostarono alla ricerca compositiva un forte legame con la tradizione; queste motivazioni generazionali si aggiungono alle questioni estetiche e meramente pragmatiche precedentemente citate.

Il ritorno alle origini, che implica la presenza del mito di Bellini mediato da Pizzetti, Pilati e Pastura, rappresenta per Sangiorgi l'ultimo tentativo di sintesi tra neoclassicismo e dodecafonia, esperienze compositive passate ed esigenze attuali; il risultato artistico di questo approccio è allo stesso tempo opposto e complementare rispetto alla produzione dodecafonica. Tuttavia, la «fede vivissima» di Sangiorgi è condizionata inevitabilmente dalla volontà di affermare la sua musica in ambito catanese e la scomparsa del compositore lascia aperta la questione sulla natura definitiva o transitoria della svolta stilistica.⁶⁹

ABSTRACT – In 1935, marking the centenary of Vincenzo Bellini's death, the composer Alfredo Sangiorgi (Catania, 1894 - Merano, 1962) paid homage with a concise *Canzone* and a more expansive *Cantata*. Two decades later, amidst a dynamically transformed cultural and musical landscape, Sangiorgi revisited Bellini's legacy, composing three series of variations on themes from *Norma* and *La sonnambula* (1957-1959). Despite this, his artistic journey exhibits a fascinating dichotomy, deeply influenced by the avant-garde of the Second Viennese School. In an intriguing twist, he became Arnold Schoenberg's only Italian pupil, studying under him for a few months in late 1922. This duality in his compositional trajectory oscillated between modernist and classicist phases, with Bellini's image serving as a purifying force, cleansing him of the lingering influences of the Second Viennese School.

The concept of purification draws from Ildebrando Pizzetti's influential essay *La musica di Vincenzo Bellini*, resonating significantly in Italy then. Mario Pilati and Francesco Pastura also acted as intermediaries between Sangiorgi and Bellini's music, encouraging him to cleanse his musical style of any atonal influences. The *Canzone* and the *Cantata* navigate between ancient modes and tonality; the three sets of variations showcase the attempt to integrate the technical procedures of the Second Viennese School into a tonal framework, marking the essence of Sangiorgi's late style.

This essay delves into rare printed scores, unpublished correspondence and journalistic sources from the archives of the Catania Conservatory, the Cini Foundation in Venice and the private collection of the composer's son. By examining the ideological context surrounding Sangiorgi's compositions and providing analytical insights from the scores, the research aspires to enrich the understanding of Bellini's compositional reception in the 20th century.

⁶⁷ A Ghedini sono dedicate le *Tre invenzioni* (1947); inoltre, la figlia di Sangiorgi ricorda anche le visite al compositore sul Lago di Garda. Cfr. DODÒ SANGIORGI, «Mi insegna a guardare le stelle...», in *Alfredo Sangiorgi* cit., p. 196.

⁶⁸ Cfr. JOHN C.G. WATERHOUSE, *Ghedini, Giorgio Federico*, sub voce, Grove Music Online, 2001.

⁶⁹ Lettera del 20 dicembre 1957, in DI TORO, *La corrispondenza con Arnold Schönberg* cit., p. 215.

Aggiornamento della bibliografia belliniana per il 2023. La ricerca bibliografica 4.0 e il potenziale creativo dell'AI¹

Daniela Macchione

Come per i precedenti aggiornamenti, le ricerche per la bibliografia belliniana del 2023 sono state effettuate con un filtro temporale compreso tra la fine dell'anno precedente a quello di riferimento (2022) e i primi mesi del nuovo anno (2024), fino alla consegna del contributo alla redazione del «Bollettino».

La struttura della tabella delle citazioni bibliografiche non ha subito variazioni; è divisa in due sezioni, di cui la prima registra 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 (per es. le recensioni del «Bollettino») e le recensioni degli allestimenti citati nella bibliografia, così come la musica a stampa priva di un apparato storico-critico che documenti lo stato dell'arte nelle ricerche belliniane. La seconda sezione della tabella, contrassegnata da sfondo grigio e nuova numerazione, registra conferenze, convegni, forum, tavole rotonde di cui gli atti a stampa, qualora previsti, non sono ancora stati pubblicati, e quindi relazioni, comunicazioni e poster presentati in varie tipologie di incontri di studio.

Le citazioni sono ordinate cronologicamente per anno e alfabeticamente per autore. Nel campo 'Titolo', nel caso di programmi di sala o recensioni, sono forniti anche i riferimenti essenziali agli spettacoli in oggetto, come città, teatro, date. Dei volumi miscelanei è fornito lo spoglio integrale o parziale, in base alla pertinenza tematica: gli estratti più consistenti sono citati singolarmente, i contributi minori, come le sinopsi o i libretti nei programmi di sala, sono citati nel campo 'Note'. In quest'ultimo, sono forniti anche gli *abstracts*, se disponibili, di pubblicazioni, di relazioni convegnistiche e i *link* ai testi completi in formato digitale ove liberamente accessibili su Internet.

Gli strumenti utilizzati per la ricerca sono repertori e banche dati digitali, come Academia.edu, Google Books, JSTOR, Clarivate Web of Science e ProQuest Dissertations and Thesis Global, Media Library On Line (MLOL), Networked Digital Library of Theses and Dissertations (NDLTD), Project Muse: scholarly journals online; i database consultabili tramite EBSCOhost (MLA: International Bibliography with Full Text, RILM, Music Index); 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 [New York and London, Routledge, 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; EAD., *Aggiornamento della bibliografia belliniana*, *ivi*, VIII, 2022, pp. 64-78.

² Si ringraziano Fabrizio Della Seta, Giuseppe Montemagno, Francesco Ferro del Teatro Nuovo Giovanni da Udine, Angela Fodale del Teatro Massimo di Palermo, Inés Tostón Cristóbal del Teatro Real di Madrid, Irene Sala del Teatro Comunale di Bologna.

Le ricerche sono state compiute anche nei repertori di risorse digitali: tra gli audiolibri (MLOL, Audible Amazon), senza tuttavia alcun risultato,³ e tra gli *ebook* (Amazon, Storytell) in cui si segnala la disponibilità, oltre che di libretti d'opera e partiture appositamente realizzati in formato elettronico, anche di libri già disponibili in cartaceo, come la bibliografia belliniana *Guide to Research* di Stephen Willier e *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Early Nineteenth-Century Italian Opera* di Simon Maguire, entrambi pubblicati da Routledge. Un testo elettronico a pubblicazione indipendente è di Vera Ambra, *Il cigno catanese: l'adolescenza, gli amori, gli amici, i successi, le leggende e le curiosità sulla vita di Vincenzo Bellini* (pubblicato a stampa dall'associazione Akkuaria di Catania nel 2021). Disponibili soltanto in formato elettronico sono i seguenti *ebook*: l'ormai centenario e fuori stampa di Gustav Kobbé, *The Great Operas of Vincenzo Bellini. An Account of the Life and Work of this Distinguished Composer, with Particular Attention to his Operas* [White Press: 9781528767286, 2020]; Adolfo Martínez Palomo, *Músicos y Medicina. Historias clínicas de grandes compositores. Donizetti y Bellini* (El Colegio Nacional: 9786077244271, 2022); *Famous Composers and Their Works*, voll. I e II, *Biographies and Music of Mozart, Beethoven, Bach, Schumann, Strauss, Verdi, Rossini, Haydn...* (e-artnow: 4064066388201, 19 febbraio 2021 e successive uscite per Good Press: 8596547779520 e DigiCat: 8596547722083).

La ricerca è stata condotta anche nei servizi di riproduzione digitale di podcast. Sulla piattaforma RaiPlay Sound (<https://www.raiplaysound.it/>) è possibile ascoltare puntate monografiche di trasmissioni radiofoniche di RaiRadio3, ad esempio, *Vincenzo Bellini raccontato da Sandro Cappelletto*, a cura di Sandro Cappelletto “Wikimusic”, 29 settembre 2019; la presentazione del libro *Vincenzo Bellini* (Il Saggiatore), a cura di Ennio Speranza e Fabrizio Della Seta, “Qui comincia”, 28 ottobre 2022; l'adattamento curato da Federico Vizzaccaro della serie radiofonica di “Di tanti palpiti: le donne dell'opera”, a cura di Franca Valeri; “Suona l'una”, ottobre 2023, su Norma, Beatrice e su Adalgisa. Su Spotify, tra i podcast più recenti si segnalano *Vincenzo Bellini. L'âme du bel canto*, dalla serie “Franck Ferrand raconte...” della francese Radio Classique; *Pourquoi “Beatrice di Tenda”, l'opéra de Bellini, est-il encore d'actualité aujourd'hui?*, dalla serie “Pourquoi du comment: histoire” a cura di Gérard Noiriel; *Norma de Vincenzo Bellini. La druida de las Galias*, dalla serie “La traviata. ¡Pasión por la lírica!” a cura di Margarita Lorenzo de Reizabal per Radio Popular - Herri Irratia di Bilbao; *Vincenzo Bellini. Persona, no cisne*, dalla serie messicana “Las Tías de la Música” a cura di Tía Pablo e Tía Enrique.

Nell'aprile 2023, a seguito dell'adeguamento alle norme sulla *privacy*, in Italia è tornato online il chatbot ChatGPT di OpenAI, disponibile in lingua inglese; durante l'estate dello stesso anno, il motore di ricerca cinese Baidu ha lanciato Ernie Bot, un chatbot accessibile in tutto il mondo, sia in lingua cinese sia in inglese, con l'unico requisito richiesto agli utenti di essere in possesso di un numero di cellulare cinese; mentre ai primi di febbraio 2024, Google ha lanciato Gemini (che sostituisce Bard), chatbot disponibile anche in lingua italiana. Sono tre software basati sull'*Artificial Intelligence*, con apprendimento automatico, programmati per sostenere una conversazione scritta allo scopo di rispondere a qualsiasi tipo di domanda posta dagli utenti. Con entusiasmo si è deciso, dunque, di utilizzare i due accessibili tra questi, ovvero ChatGPT 3.5 e Gemini, per contribuire allo svolgimento delle ricerche bibliografiche belliniane.

³ Se non il romanzo di LUIGI LA ROSA, *Nel furor delle tempeste. Breve vita di Vincenzo Bellini*, Casale Monferrato, Piemme, 2022.

Ecco com'è andata con ChatGPT:

Da casa, 10 febbraio 2024.

Daniela «Could you provide a bibliography about Vincenzo Bellini?»

ChatGPT. «Of course! Here's a bibliography about Vincenzo Bellini, the renowned Italian opera composer:

1. *Bellini: His Life and His Operas* by Charles Osborne (2002) – This comprehensive biography provides insights into Bellini's life, influences, and his major works.
2. *Vincenzo Bellini: A Guide to Research* by Roberta Montemorra Marvin (2001) – This scholarly work offers a detailed examination of Bellini's life, works, and their reception, along with a comprehensive bibliography for further research.
3. *The Operas of Bellini* by Julian Budden (2002) – Julian Budden, a renowned opera scholar, delves into Bellini's operas, providing analysis, historical context, and critical interpretation.
4. *Vincenzo Bellini: Norma*, edited by Philip Gossett (2013) – This volume focuses specifically on Bellini's opera *Norma*, featuring critical essays, historical background, and musical analysis.
5. *Bellini: Life, Times, Music: 1801-1835* by Herbert Weinstock (1971) – A classic biography of Bellini, covering the composer's early life, his development as a musician, and the cultural milieu of his time.
6. *Bellini: the Man and His Operas* by George R. Marek (1971) – A classic biography of Bellini, covering the composer's early life, his development as a musician, and the cultural milieu of his time.
7. *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini* by Philip Gossett (2006) – While not solely focused on Bellini, this book offers valuable insights into the broader context of Italian bel canto opera, including Bellini's contributions.
8. *Vincenzo Bellini: A Source Book* edited by Brian James Lonsdale (1997) – This collection gathers primary sources, including letters, contemporary reviews, and other documents related to Bellini and his works.
9. *Vincenzo Bellini: A Biography* by Mary Ann Smart (2012) – Smart's biography explores Bellini's life and works, aiming to provide a nuanced understanding of the composer and his music.
10. *The Cambridge Companion to Bellini* edited by Nicholas Baragwanath (2016) – This volume offers a collection of essays by various scholars, covering different aspects of Bellini's life, music, and legacy.

These resources should provide a solid foundation for anyone interested in studying Vincenzo Bellini and his contributions to opera.»

Daniela 😊 and «please which is the most recent writing about Vincenzo Bellini?»

ChatGPT. «As of my last update in January 2022, I don't have access to real-time databases or current publications. Therefore, I can't provide information on the most recent writing about Vincenzo Bellini that may have been published after that date. However, you can easily find recent writings on Bellini by searching academic journals, music magazines, or online publications dedicated to classical music. Additionally, you might check recent biographies or scholarly articles on Bellini to find the most up-to-date information about his life and works.»

Da casa, 19 febbraio 2024.

Daniela «Could you please provide a bibliography of Vincenzo Bellini?»

ChatGPT. «Certainly! Here's a bibliography of notable works about Vincenzo Bellini:

1. Kimbell, David. *Vincenzo Bellini: Norma*. Cambridge University Press, 1998.
2. Weinstock, Herbert. *Vincenzo Bellini. His Life and His Operas*. Knopf, 1971.
3. Rosselli, John. *The Life of Bellini*. Cambridge University Press, 1996.
4. Gallo, Denise. *Vincenzo Bellini. A Guide to Research*. Garland Publishing, 1998.
5. Parker, Roger. *The New Grove Guide to Verdi and His Operas*. Oxford University Press, 2007.
6. Phillips-Matz, Mary Jane. *Vincenzo Bellini: A Biography*. Northeastern University Press, 1996.

7. Osborne, Charles. *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*. Amadeus Press, 1994.
8. Lippmann, Friedrich. *Vincenzo Bellini*. Translated by Theo Baker. Knopf, 1935.
9. Rizzuti, Alberto. *Bellini: Life, Times, Music: 1801-1835*. Kahoko Publishers, 2011.
10. Galletti, Nicola. *Vincenzo Bellini and the Italian Opera in America*. University of Chicago Press, 2018.

These books cover various aspects of Bellini's life, operas, and their historical context. Depending on your interests, you may find some of these works particularly insightful.»

Daniela «😊 Does the book Rizzuti, Alberto. *Bellini: Life, Times, Music: 1801-1835*. Kahoko Publishers, 2011, actually exist?»

ChatGPT. «I apologize for the mistake. It seems there's been a misunderstanding. As of my last update in January 2022, I do not have access to real-time databases to verify the existence of specific books published after that date. Therefore, I cannot confirm the existence of the book *Bellini: Life, Times, Music: 1801-1835* by Alberto Rizzuti from Kahoko Publishers. It's possible that it was a hypothetical title or an error in the bibliography. I recommend checking online book retailers, library catalogs, or academic databases for the most accurate information on books about Vincenzo Bellini.»

I risultati di un'analogia interazione con Gemini sono stati del tutto sovrapponibili.

Le due bibliografie essenziali fornite dall'AI in due momenti successivi sono diverse tra loro; una soltanto è commentata; mancano entrambe di un ordine alfabetico per autore o cronologico per pubblicazione e non sono nemmeno ordinate per rilevanza dal momento che quei titoli non soltanto non sono corretti ma, di più, non sono proprio associati a contenuti reali. Le citazioni bibliografiche di cui sopra sono dei falsi, seppure con titoli e autori (e alcune case editrici) verosimili e plausibili, perché frutto di un *crossing over* di dati disponibili in rete.⁴ L'ipoteticità dei titoli ovviamente contraddice finalità e obiettivi di una ricerca bibliografica che dovrebbe fornire lo stato dell'arte su un determinato argomento e dare valore scientifico a un lavoro. Inseguire la logica dei chatbot, la cui struttura logica simula quella delle reti neurali del cervello umano, è un gioco che può procurare sorprese divertenti. Mettere alla prova l'AI con domande sempre nuove è utile per migliorarla e perfezionarla (al loro esordio i chatbot hanno suscitato polemiche e creato delusioni a livello planetario, con ricadute anche finanziarie; ora appare evidente la loro vulnerabilità e di conseguenza la necessità di verificare sempre i risultati delle ricerche compiute). È un gioco che se sottovalutato può indurre dipendenza e provocare una crescente apprensione causata dalla paura di non riuscire a discernere la validità delle informazioni prodotte.

Da casa, 26 febbraio 2024

D. «Do you write hypothetical titles? What's a hypothetical title to you?»

ChatGPT. «Yes, I can certainly generate hypothetical titles. A hypothetical title is a title that is imagined or created for the purpose of exploring a concept, generating ideas, or framing a discussion. It can be used to spark creativity, prompt brainstorming, or structure a narrative. These titles may or may not be associated with actual content or publications; rather, they serve as potential starting points for further exploration or communication.»

⁴ Si veda anche TERENCE DAY, *A Preliminary Investigation of Fake Peer-Reviewed Citations and References Generated by ChatGPT*, «The Professional Geographer», 12 aprile 2023, pp. 1-4, <https://web.archive.org/web/20230506080942/https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00330124.2023.2190373> (ultimo accesso 20 febbraio 2024).

Ottima risposta! Non ci sono dubbi che le bibliografie belliniane fornite dall'AI siano un esercizio di creatività frutto di libere connessioni, ma quale creatività può stimolare una bibliografia falsa, ammesso che questo non sia un ossimoro? È alta la probabilità che quanti – studenti alle prime armi? – sono privi degli strumenti, della conoscenza e dell'esperienza necessari, ne credano attendibili i risultati e li esibiscano come tali.

Nel mentre l'algoritmo auto-apprende e si affina e si moltiplicano le sinapsi (il ritmo è sostenuto), nella didattica e nella ricerca si consiglia di somministrare i chatbot sotto controllo parentale.

N.	Anno	Autore	Titolo	Note (spoglio dei volumi miscellanei; <i>link</i> al <i>full-text</i> liberamente disponibile online)
1.	2023		«Bollettino di studi belliniani», VIII, 2022.	Si vedano nn. 18, 31, 36, 41 e 42.
2.	2023		<i>Beatrice di Tenda</i> , programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, 23 settembre 2023.	Si vedano nn. 35, 37, 39. Contiene inoltre: Argomento, pp. 37-38; Synopsis, pp. 39-42; Libretto, pp. 43-69; I protagonisti, pp. 70 sgg.
3.	2023		<i>Les Puritains</i> , programma di sala, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 1 aprile 2023.	Si veda n. 16. Contiene inoltre: <i>1835 Cette années-là...</i> , p. 4; Argument, p. 5; Giacomo Sargipanti. direction, p. 11; Orchestre de chambre de Paris, p. 12; Chœur de chambre Les éléments, p. 13; [Cantanti] pp. 14-16; [Libretto] pp. 17- 55.
4.	2023		<i>La sonnambula</i> , programma di sala, Madrid, Teatro Real, 15 - 30 dicembre 2022, 2 - 6 gennaio 2023.	Si vedano nn. 19, 30, 33. Contiene inoltre: Ficha Artística pp. 8-9; Argomento/Synopsis, pp. 10-11; Biografías, pp. 23-29; Orquesta titular del Teatro Real/Orquesta sinfónica de Madrid, pp. 30-31; Coro titular del Teatro Real/Coro intermezzo, pp. 32-33; Información institucional, pp. 35-37.
5.	2023		<i>La sonnambula</i> , programma di sala, Liège, Opéra Royal de Wallonie-Liège, 20 - 28 gennaio 2023.	Contiene inoltre: Avant que le rideau se lève..., pp. 6-7; Biographies, pp. 8-17; En collaboration avec, p. 19; Jaco Van Dormael e Michèle Anne De Mey L'intention, p. 23; <i>La Sonnambula</i> , un succès romantique au-delà des frontières, pp. 25-28; L'argument/Het verhaal/Die Handlung/Synopsis, pp. 30-35.
6.	2023		<i>I Capuleti e i Montecchi</i> , programma di sala, Palermo, Teatro Massimo, 22 - 28 novembre 2023.	Si vedano nn. 14, 26. Contiene inoltre: Argomento, pp. 11-12; Synopsis, pp. 15-16; Ida Cohen, <i>Note di regia</i> , pp. 41-42; Il libretto, pp. 47-61; note biografiche, pp. 65-81.

7.	2023		<i>Norma</i> , programma di sala, Bologna, Teatro Comunale, 18 - 23 marzo 2023.	Si vedano nn. 15, 17, 29, 32. Contiene inoltre: Argomento e Synopsis, pp. 11-14; Libretto, pp. 31-53; Profilo biografico, pp. 85-87; Discografia e videografia selezionate, pp. 89-96; <i>Norma</i> al Teatro Comunale di Bologna. Cronologia ed estratti dalla rassegna stampa, pp. 97-111; Note biografiche [degli artisti], pp. 112-118.
8.	2023		<i>Norma</i> , programma di sala, Palermo, Teatro Massimo, 16 - 23 aprile 2023.	Si vedano nn. 9, 24, 28. Contiene inoltre: Argomento, pp. 11-12; Synopsis, pp. 15-16; Il libretto, pp. 45-62; Note biografiche, pp. 67-84; Note biografiche, pp. 67-82.
9.	2023		<i>Norma al Teatro Massimo. Il centenario di Maria Callas e Franco Zeffirelli e gli anniversari di Ester Mazzoleni, Ebe Stignani, Franco Corelli e Tancredi Pasero</i> , in <i>Norma</i> , programma di sala, Palermo, Teatro Massimo, 16 - 23 aprile 2023, pp. 35-41.	Si vedano nn. 8, 24, 28.
10.	2023		<i>I Puritani</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 23 - 26 settembre 2023 (“Bellini International Context”).	Si vedano nn. 23, 34. Contiene inoltre: Argomento, p. 19; Synopsis, p. 20; Fabrizio Della Seta, <i>Vincenzo Bellini. La biografia</i> , pp. 21-27; Chiara Muti, <i>Note di regia</i> , pp. 28-29; I protagonisti, pp. 30-35.
11.	2023	BALTHZERSEN, LEIF V.S.	<i>Norma. Opera i 2 akter med tekst af Felice Romani</i> , in <i>Opera: 90 værker akt for akt</i> , Aarhus University Press, 2023, pp. 25-29.	
12.	2023	BALTHZERSEN, LEIF V.S.	<i>Puritanerne: (I Puritani). Opera i 3 akter med tekst af Carlo Pepoli</i> , in <i>Opera: 90 værker akt for akt</i> , Aarhus University Press, 2023, pp. 30-34.	
13.	2023	BALTHZERSEN, LEIF V.S.	<i>Søvnangersken: (La Sonnambula). Opera i 2 akter med tekst af Felice Romani</i> , in <i>Opera: 90 værker akt for akt</i> , Aarhus University Press, 2023, pp. 35-40.	
14.	2023	BEGHELLI, MARCO	<i>La voce di Romeo: maschile, femminile, oppure...</i> , <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , programma di sala, Palermo, Teatro Massimo, 22 - 28 novembre 2023, pp. 31-38.	Si vedano nn. 6, 26.
15.	2023	BONFADELLI, STEFANIA	<i>Guerra, strage, sterminio. Note di regia</i> , in <i>Norma</i> , programma di sala, Bologna, Teatro Comunale, 18 - 23 marzo 2023, pp. 17-18.	Si vedano nn. 7, 17, 29, 32.

16.	2023	CABOURG, JEAN	<i>Le chant du cygne bellinien</i> , in <i>Les Puritains</i> , programma di sala, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 1 aprile 2023, pp. 6-9.	Si veda n. 3.
17.	2023	CAMBI, LUISA	<i>Norma non fu compresa</i> , in <i>Norma</i> , programma di sala, Bologna, Teatro Comunale, 18 - 23 marzo 2023, pp. 75-83. [Ristampa da Luisa Cambi, <i>Bellini</i> , Mondadori, Milano 1934, pp. 173-180]	Si vedano: 7, 15, 29, 32.
18.	2023	CANNAVÒ, DANIELE	<i>Le due versioni di un Tantum ergo giovanile di Vincenzo Bellini</i> , in «Bollettino di studi belliniani», VIII, 2022, pp. 32-63.	Si vedano nn. 1, 31, 36, 41 e 42. 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 <i>Tantum ergo</i> 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. Full-text: https://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2023/10/05-Cannavo.pdf
19.	2023	CARRASCO, MUÑOZ MARIO	<i>La edad de la inocencia</i> , in <i>La son-nambula</i> , programma di sala, Madrid, Teatro Real, 15 - 30 dicembre 2022, 2 - 6 gennaio 2023, pp. 19-22.	Si vedano nn. 4, 30, 33.

20.	2023	CAVALIÉ, JULES (a cura di)	<i>Bellini: Beatrice di Tenda</i> , in «L'Avant-Scène Opéra», 337 (novembre-décembre 2023).	<p>Abstract: A collection of brief observations on Vincenzo Bellini's <i>Beatrice di Tenda</i>.</p> <p>Contiene: Jules Cavalié, <i>Points de repères</i>, pp. 4-7; Iseult Andreani, <i>Argument</i>, pp. 8-9; Guillem Aubry, Jules Cavalié, <i>Introduction & guide d'écoute</i>, pp. 10-73; Élisabeth Crouzet-Pavan, <i>Beatrice Lascaris, un destin tragique pour des ambitions politiques</i>, pp. 74-81; Adèle Yvon, <i>Un livret entre textes, contextes et prétextes</i>, pp. 82-89; Jean Cabourg, <i>Giuditta Pasta, Bellini: Affinités électives</i>, pp. 90-95; Gilles Bertrand, <i>Les métamorphose du carnaval de Venise face à l'opéra au XIX^e siècle</i>, pp. 96-104; Alfred Caron, <i>Disco-vidéographie</i>, pp. 106-116; Aurianne Bec, <i>L'oeuvre à l'affiche</i>, pp. 117-121; Aurianne Bec, <i>Bibliographie</i>, pp. 122-123.</p>
21.	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</i> , ed. by Roberta Montemorra Marvin, Abingdon, Oxfordshire (UK), Routledge, 2023, pp. 116-132 ('Ashgate interdisciplinary studies in opera').	<p>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.</p>

22.	2023	DE SAPIO, NICOLE	<i>Bellini: Bianca e Fernando</i> , in «Fanfare», vol. XLVI, 6 (luglio/agosto 2023), pp. 128-129. [recensione DVD, allestimento di <i>Bianca e Fernando</i> , Genova, Teatro Carlo Felice, 30 novembre 2021; Dynamic 37954]	
23.	2023	DELLA SETA, FABRIZIO	<i>I Puritani</i> , in <i>I Puritani</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 23 - 26 settembre 2023 (“Bellini International Context”), pp. 5-18.	Si vedano nn. 10, 34. Il saggio è una sintesi del capitolo 8 di Fabrizio Della Seta, <i>Bellini</i> , Milano, il Saggiatore, 2022, pp. 316-351.
24.	2023	DI GANGI, LUIGI, GIACOMAZZI, UGO	<i>Intessere riti sacri</i> , in <i>Norma</i> , programma di sala, Palermo, Teatro Massimo, 16 - 23 aprile 2023, pp. 31-32.	Si vedano nn. 8, 9, 28.
25.	2023	DILLARD, DAVID	<i>La solita forma: Examining the Musical and Dramatic Structure of bel canto Arias</i> , in «Journal of Singing», vol. LXXX, 1 (settembre/ottobre 2023), pp. 23-34.	Abstract: Classical voice pedagogy is rooted in the principles of <i>bel canto</i> technique. A specific and common aria form associated with the <i>bel canto</i> aesthetic in Italian opera of the first part of the 19th century (the <i>primo Ottocento</i>), was the double aria, or <i>cavatina/cabaletta</i> . This form became known as <i>la solita forma</i> , a term defined as ‘the usual way’ to describe a normative practice. This article considers the musical and dramatic structure of <i>la solita forma</i> as embodying the principles of <i>bel canto</i> style (the hallmarks of which are <i>sostenuto</i> and agility) and offers modern singers, teachers, and opera lovers a window into the conventions of <i>primo Ottocento</i> opera.
26.	2023	FODALE, ANGELA	«Questo istante che perdiamo più per noi ritornerà», in <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , programma di sala, Palermo, Teatro Massimo, 22 - 28 novembre 2023, pp. 21-27.	Si vedano nn. 6, 14.

27.	2023	FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, MARIA	<p><i>Reescrituras de un pirata en el Romanticismo. El caso de Bertram, de Charles Maturin, e Il pirata, de Felice Romani y Vincenzo Bellini</i>, in «Argos. Revista electrónica de estudios literarios, lingüística y creación literaria», x/25 (giugno 2023), pp. 14-36.</p>	<p>Abstract:</p> <p>ES: Aunque John Silver y los motivos que Robert Louis Stevenson le atribuye en su novela sean los que, en mayor o menor medida, han impuesto el patrón por el que están modelados el resto de bucaneros en la ficción desde la publicación de <i>La isla del Tesoro</i> hasta la actualidad, antes, en pleno Romanticismo, otros piratas poblaron obras, líricas, narrativas y dramáticas, que contribuyeron a sumanera a enriquecer la figura del pirata literario. En este trabajo se presenta un caso concreto, el de <i>Bertram</i>, de Charles Maturin; personaje y obra que, a través de diversas reescrituras, y arrastrando su inspiración byroniana, traspasaron fronteras, tanto lingüísticas como artísticas, y acabaron por darlugar a una ópera, altamente romántica, en la pluma de Vincenzo Bellini y su libretista, Felice Romani: <i>Il pirata</i>.</p> <p>EN: Since the publication of <i>Treasure Island</i> by Robert Louis Stevenson, fictional buccaneers as of today have obtained most of their features following the pattern of John Silver and his aesthetic motives, which we can find in the novel. Nevertheless, before <i>Treasure Island</i>, other kind of pirates in the Romanticism were the main characters of several lyric, narrative and dramatic works which made an important contribution to enrich the literary pirate figure. One of them is <i>Bertram</i>, by Charles Maturin, character and text that received some rewritings and, carrying their Byronic inspiration, crossed linguistic and artistic boundaries and turned to be the base for a highly Romantic opera: <i>Il pirata</i>, by Vincenzo Bellini and his librettist, Felice Romani.</p> <p>Full-text: https://www.academia.edu/104386582/Reescrituras_de_un_pirata_El_caso_de_Bertram_de_Charles_Maturin_e_Il_pirata_de_Felice_Romani_y_Vincenzo_Bellini</p>
28.	2023	FODALE, ANGELA	<p>«<i>Io stessa! il rogo ergete</i>», in <i>Norma</i>, programma di sala, Palermo, Teatro Massimo, 16 - 23 aprile 2023, pp. 21-29.</p>	<p>Si vedano nn. 8, 9, 24.</p>

29.	2023	GAVAZZENI, GIANANDREA	<i>Norma, o della potenza del pensiero lirico</i> , in <i>Norma</i> , programma di sala, Bologna, Teatro Comunale, 18 - 23 marzo 2023, pp. 55-65. [Ristampa da <i>Bellini</i> , a cura di Ilderando Pizzetti, Milano, Garzanti, 1940]	Si vedano nn. 7, 15, 17, 32.
30.	2023	LLUCH, BÁRBARA	<i>Amina, entre el sueño y la vigilia</i> , in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Madrid, Teatro Real, 15 - 30 dicembre 2022, 2 - 6 gennaio, p. 18.	Si vedano nn. 4, 19, 33.
31.	2023	MACCHIONE, DANIELA	<i>Aggiornamento della bibliografia belliniana</i> , in «Bollettino di studi belliniani», VIII, 2022, pp. 64-78.	Si vedano nn. 1, 18, 36, 41 e 42. 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 2022, 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. Full-text: https://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2023/10/06-Macchione.pdf
32.	2023	MAIOLI, ANDREA	<i>Norma-Medea: andata e ritorno con fermata Pasolini. Intervista a Roberto Chiesi</i> , in <i>Norma</i> , programma di sala, Bologna, Teatro Comunale, 18 - 23 marzo 2023, pp. 67-73.	Si vedano nn. 7, 15, 17, 28.
33.	2023	MATABOSCH, JOAN	<i>Defender la propia honestidad</i> , in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Madrid, Teatro Real, 15 - 30 dicembre 2022, 2 - 6 gennaio, pp. 13-17.	Si vedano nn. 4, 19, 30.
34.	2023	MATTINA, ALDO	<i>L'opera in breve. I Puritani in edizione critica per celebrare Bellini</i> , in <i>I Puritani</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 23 - 26 settembre 2023 ("Bellini International Context"), pp. 2-3.	Si vedano nn. 10, 23.

35.	2023	MINALE, VALERIO MASSIMO	<i>Diritto senza giustizia: donne nella spirale del potere</i> , in <i>Beatrice di Tenda</i> , programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, 23 settembre 2023, pp. 19-29.	Si vedano nn. 2, 36, 39.
36.	2023	PIPERNO, FRANCO	<i>Due finali per Beatrice</i> , in «Bollettino di studi belliniani», VIII, 2022, pp. 5-18.	Si vedano nn. 1, 18, 31, 41, 42. 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. Full-text: https://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2023/10/03-Piperno.pdf
37.	2023	PIPERNO, FRANCO	<i>Beatrice di Tenda: uno sguardo al laboratorio belliniano</i> , in <i>Beatrice di Tenda</i> , programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, 23 settembre 2023, pp. 11-17.	Si vedano nn. 2, 35, 39.
38.	2023	POLLACI, MARCO	<i>Vincenzo Bellini's Studio del contrapunto notebook. An investigation of a new source of partimento and counterpoint in early nineteenth-century Italy</i> , in <i>Basso continuo in Italy. Sources, pedagogy and performance</i> , a cura di Marcello Mazzetti, Turnhout, Brepols, 2023, pp. 247-264 («Musica incarnata» n. 1).	
39.	2023	RAGNI, SERGIO	<i>Note a margine d'una prima di Bellini e d'una sua prima interprete</i> , in <i>Beatrice di Tenda</i> , programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, 23 settembre 2023, pp. 31-36.	Si vedano nn. 2, 35, 37.

40.	2023	ROTHSTEIN, WILLIAM	<i>The musical language of Italian opera, 1813-1859</i> , New York, Oxford University Press, 2023 (“Oxford Studies in Music Theory”).	<p>Abstract:</p> <p>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.</p>
41.	2023	SANGUINETTI, GIORGIO	MARIA ROSA DE LUCA, <i>Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini</i> , Firenze, Olschki, 2020, in «Bollettino di studi belliniani», VIII, 2022, pp. 79-85.	<p>Si vedano nn. 1, 18, 31, 36, 42.</p> <p>Abstract:</p> <p>In this book the author reconstruct the first eighteenth years of Vincenzo Bellini’s life since his birth in 1801 up to his move to Naples in June 1819, including a survey of his musical training with his grand-father Vincenzo Tobia Bellini and a thorough discussion of his (authentic) early compositions and the musical milieu in early 19th-century Catania. In particular, the book focuses on sacred music and the corrections made by Bellini senior to the composition of his nephew, but also to the early signs of some aspects of the later style of Vincenzo Bellini, such as the sophisticated entanglement of dissonances in his melodies.</p> <p>Full-text:</p> <p>https://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2023/10/07-Sanguinetti-DeLuca.pdf</p>

42.	2023	ZOPPELLI, LUCA	<i>La tigre e la principessa. Norma/ Grisi nei disegni di Victoria di Kent</i> , in «Bollettino di studi belliniani», VIII, 2022, pp. 19-31.	Si vedano nn. 1, 18, 31, 36, 42. 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. Full-text: https://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2023/10/04-Zoppelli.pdf
i.	2023		<i>Un Bellini, s'il vous plaît!</i> , serie di 'aperitivi musicali' a cura di Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara, "Bellini International Context", Catania, Teatro Sangiorgi, 8 - 22 settembre 2023.	Tre interviste 'impossibili' a eroine belliniane: Norma (a cura di Luca Zoppelli, 8 settembre 2023), Amina (a cura di Emanuele Senici, 15 settembre 2023), Giulietta (a cura di Graziella Seminara, 22 settembre 2023).
ii.	2023		<i>Bellini&noi. Il teatro musicale oggi tra ricerca, comunicazione e disseminazione</i> , incontro di studi a cura di Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara, "Bellini International Context", Catania, Teatro Sangiorgi, 5 ottobre 2023.	Partecipanti: Pierluigi Ledda (Archivio Ricordi), Paolo Besana (Teatro alla Scala di Milano), Giuliano Danieli (Teatro dell'Opera di Roma), Dinko Fabris (Teatro di San Carlo di Napoli), Carla Moreni («Il Sole 24Ore»).

iii.	2023	ROSSI, ISABELLA	<p><i>Vincenzo Bellini e le rielaborazioni strumentali d'arie d'opera edite da Giovanni Ricordi</i>, xxx Convegno Annuale della Società Italiana di Musicologia, Catania, 27-29 ottobre 2023 (sessione di sabato 28 ottobre, 9:30-11:00).</p>	<p>Abstract: Le rielaborazioni strumentali d'arie d'opera hanno una discreta fortuna editoriale nell'Italia della prima metà dell'Ottocento. I temi musicali tratti dai melodrammi di successo sono affidati agli adattatori e alle adattatrici – principalmente didatti/e o virtuosi/e dei propri strumenti – che li sfruttano arricchendoli di virtuosismi, variazioni ritmiche e melodiche, creando brani <i>ex novo</i> per strumenti solisti, primo fra tutti il pianoforte, e per svariati organici da camera. Tutti gli operisti dell'Ottocento subiscono (consapevolmente e spesso lamentandosene) questi adattamenti, come si evince dai cataloghi delle case editrici: Vincenzo Bellini non fa eccezione. Attraverso l'analisi del catalogo di Casa Ricordi organizzato per generi (1855) e quello numerico (1857), si intende esaminare il fenomeno delle rielaborazioni di arie belliniane pubblicate da Giovanni Ricordi. Il caso di Bellini è piuttosto rappresentativo: a fronte della composizione di sole dieci opere, le musiche del catanese hanno enorme successo sotto forma di rielaborazioni, edite anche <i>post mortem</i>; basti pensare come tra il 1828 (data della prima rielaborazione edita) e il 1853 (anno della morte del fondatore di Casa Ricordi) si contino circa quattrocento rielaborazioni di temi legati principalmente a <i>La sonnambula</i>, <i>Norma</i>, <i>Beatrice di Tenda</i> e <i>I Puritani</i>. La relazione, oltre ad analizzare queste fonti come fenomeno editoriale, vuole considerare nello specifico il lavoro di tre adattatrici, uniche donne ad aver composto e pubblicato con Ricordi nei primi cinquant'anni dell'Ottocento e tutte legate alle musiche belliniane: Maria Luigia Pizzoli, Emilia Giuliani ed Eugenia Appiani. Mediante le loro partiture, che non sono finora state oggetto di studi specifici, è possibile osservare il fenomeno delle rielaborazioni strumentali belliniane e approfondire la fortuna di un'operista attraverso la musica strumentale.</p>
------	------	-----------------	---	--

iv.	2023		<i>Intorno a Bellini</i> , tavola rotonda coordinata da Claudio Toscani, xxx Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia, Catania, 27-29 ottobre 2023; (sessione plenaria di sabato 28 ottobre, 18:00-19:30)	Partecipanti: Maria Rosa De Luca, Graziella Seminara, Antonio Marcellino.
v.	2023	SEMINARA, GRAZIELLA	<i>Callas & Bellini. Vocalità, interpretazioni, rimediazione</i> , Convegno internazionale <i>Maria Callas at 100: Opera, Celebrity, Myth</i> , Torino, 17-20 dicembre 2023 (sessione di lunedì 18 dicembre, 9:15-11:30).	<p>Abstract:</p> <p>The aim of the contribution is to investigate the role of Bellini's work in Maria Callas' artistic journey and the mythopoetic process that shaped its persistent relevance in the contemporary imagination.</p> <p>I will begin discussing the performance strategies and performative modes with which Callas interpreted Bellini's theatricality to re-create the operatic tradition of the 19th century in a modern key. Bellini's vocal writing, characterized by the revival of the ancient singing style and based on the noble 'pronunciation' of the poetic text and the expressive function of 'coloratura', was a keystone in the artist's training. The few extant visual documents, supported by the testimonies of exceptional spectators, reveal Callas' ability to interpret with varied vocal inflection and theatrical gestures <i>Norma's</i> 'tragic sublime', the pathetic tones of <i>Sonnambula</i> and the <i>Puritani</i>, the romantic tension of <i>Il pirata</i>, and to create in each performance a personal dramaturgy: a carefully considered 're-staging' that played on the novel relationship between performer and 'role', between the auratic presence of the singer on stage and her obliteration in the dramatic-musical excavation of the character.</p> <p>Finally, I will consider the processes of remediation of these interpretations of Bellini, with particular attention to the pervasive presence of «Casta diva» in the contemporary media landscape.</p> <p>Callas' awareness of the ritual function of the cantabile of <i>Norma's</i> cavatina led her to amplify its sacred solemnity and to deepen the dramatic-musical level the atmosphere of suspension and lyrical decantation created by Bellini at the threshold of silence. Reclaiming the function of co-authorship performed by great 'actress-singers' of the past such as Giuditta Pasta, Callas invested Bellini's melos with intense emotional reverberations that in the incessant medial translations of the aria acquire visionary values and – under the weight of the powerful phantasmatic presence of the 'diva' – are charged with the poignant tension of an unreachable 'elsewhere'.</p>

vi.	2023	MONTEMAGNO, GIUSEPPE	<p>«<i>Une hypnose collective</i>»: <i>l'ultima Norma a Parigi (1964-65)</i>, Convegno internazionale <i>Maria Callas at 100: Opera, Celebrity, Myth</i>, Torino, 17-20 dicembre 2023 (sessione di lunedì 18 dicembre, 9:15-11:30).</p>	<p>Abstract: Maria Callas was practically absent from Paris throughout the Fifties: one can recall only one historic appearance — on December 19, 1958 – for a <i>Gala Marie Claire</i>, organized by the famous magazine, during which the second Act of <i>Tosca</i> was videotaped. Only on May 22, 1964 the artist appeared on the stage of Palais Garnier in a complete opera, the new production of Bellini's <i>Norma</i>, which marked the new administration by composer Georges Auric. The significant press review of the production does justice to the frenzy atmosphere with which the <i>tout Paris</i> welcomes the diva, then at the pick of her international popularity: glamour (Grace of Monaco and Charles Chaplin, among others, attended the premiere) and gossip («pour pouvoir chanter <i>la Norma</i> la Callas va se remettre aux spaghettis», titled «<i>Le Figaro</i>» on September 25, 1963) mixed to enthusiastic reviews («une nouvelle Racheb», Marcel Schneider writes on «<i>Combat</i>»), articles full of hatred («Une médiocre Norma», according to Colette Arnould on «<i>Libération</i>»), up to more pondered reflections on the Callas phenomenon as a whole (with the notion of «<i>hypnose collective</i>», mentioned by Antoine Goléa on «<i>Témoignage chrétien</i>») and the sad realization of the now incipient decline («<i>Splendeur et misère de la Callas</i>» was the title on «<i>Le nouveau Candide</i>»).</p> <p>Only an accurate reportage with interviews made by ORTF (at the time the newly born French public TV service) remains of this historic production (with Franco Corelli and Fiorenza Cossotto, conducted by Georges Prêtre and directed by Franco Zeffirelli); and most notably the beautiful images by Roger Pic, the official photographer of the Opéra, which are now in the homonym fund of the Bibliothèque-Musée de l'Opéra: thanks to this material we can evoke the artist's proxemics, how she built the character, one of the last steps of her shining career.</p>
-----	------	-------------------------	---	--

vii.	2023	VOLF, TOM	<i>Maria Callas e Norma, 1948-1965</i> , Masterclass al Convegno internazionale <i>Maria Callas at 100: Opera, Celebrity, Myth</i> , Torino, 17-20 dicembre 2023 (sessione di mercoledì 20 dicembre, 15:00-11:30).	<p>Abstract:</p> <p>Una ricerca scientifica condotta da Tom Volf – regista, autore, fotografo, cofondatore del Fonds de Dotation Maria Callas di Parigi e uno dei più grandi esperti e conoscitori di Maria Callas – per esplorare, attraverso documenti e archivi, il ruolo più interpretato dall'artista nel corso della sua carriera. Dalla prima esecuzione del 1948 all'ultima del 1965, Volf presenta l'evoluzione di questo ruolo nel repertorio di Callas, nelle varie produzioni a cui la cantante prese parte in Italia, in Inghilterra, in America e, infine, a Parigi. Sebbene l'opera di Bellini, che lei definiva il suo 'cavallo di battaglia', fosse in assoluto la sua preferita, la Divina non la interpretò sempre allo stesso modo, ma ci furono spesso taglie. Cambi di tessitura, anche in funzione dei problemi vocali che dovette affrontare nel corso degli anni. Tom Volf presenterà inoltre l'evoluzione dell'immagine di Callas in questo ruolo ed esaminerà varie registrazioni che testimoniano le diverse versioni da lei eseguite. Analizza infinite le origini dell'interpretazione, da parte di Callas, del personaggio di Norma, nato direttamente ai tempi di Bellini e modellato sulla prima interprete e creatrice del ruolo, Giuditta Pasta, ma a cui contribuì anche Maria Malibran; in conclusione, si sofferma sulla rinascita di quest'opera grazie all'impatto di Maria Callas e sul motivo per cui è ancora così popolare nel presente.</p>
------	------	-----------	--	--

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 January 2024, 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. It also shows an – improbable – use of AI as a tool for bibliographical research.



FRANCESCO BRACCI, *Italiani contro l'opera. La ricezione negativa dell'opera italiana in Italia dal dopoguerra a oggi*, Venezia, Marsilio, 2020, pp. 318, ISBN 978-88-297-0730-0.

Taking a look around an Italian opera house today, one may indeed find oneself in tears from time to time: touched by the delights of opera, conversing with insiders over particularly pleasant opera nights that linger in one's mind for a long time on the journey home; or as a lament over rampant cultural ignorance; or, to put it more mildly, about the fact that many simply never come into contact with this form of art, perhaps since the world of theatre has simply remained a world apart for them due to socialization (for the time being, this is by no means a phenomenon that exclusively applies to Italy). A common prejudice among Italians is that the situation in Germany, with its internationally unparalleled density of state-subsidized musical theatres, is fundamentally better. In Germany, on the other hand, there is little doubt, even among the clueless, that Italy is 'the land of opera and *bel canto*'. Even against the background of such superficial

statements concerning a far more complex situation of opera both past and present, the recent book published by the latinist and music historian Francesco Bracci is noteworthy indeed. Not only does it allow for the idea that 'even Italians' might have (had) something against opera at times, but it also touches on a figure of thought that has meanwhile advanced into cultural-political marketing. In this context, for instance, the Board of the Italian National Commission for UNESCO nominated «The Art of the [*sic*] Italian Opera Singing» for intangible world cultural heritage in 2022, ultimately leading to its inscription on the representative list of the intangible cultural heritage of humanity in 2023.¹ Bracci's book, which is based on his musicological dissertation defended at the University of Bern in 2018, helps to differentiate this picture significantly, while revealing deeper resentment towards opera as an art form, which actually exists to a considerable degree in Italy as well.

On the one hand, the author's choice of topic aims at a closer investigation of the relationship of Italians with 'their' opera culture since the post-war period; first and foremost,



¹ Deutsche Presse-Agentur, *Singen statt Kaffee: Italienischer Operngesang als immaterielles Unesco-Erbe*, «Neue Musikzeitung», URL: <https://www.nmz.de/kiz/nachrichten/singen-statt-kaffee-italienischer-operngesang-als-immaterielles-unesco-erbe>, 30.03.2023; UNESCO, *The practice of opera singing in Italy*, «Intangible Heritage. Lists», URL: <https://ich.unesco.org/en/RL/the-practice-of-opera-singing-in-italy-01980>, 05.06.2024.

he roots his argument in the canonical repertoire of the *Ottocento* (and partly early *Novecento*), which continues to dominate the international opera stages to this day. In the course of his reflections, the author also seeks to clear up a series of narratives about the Italians and their *melodramma* that are still widespread in everyday culture. Bracci sums up the most common prejudices in passages such as the following, right at the beginning of his study:

gli italiani sarebbero individualisti, superficiali, portati al sentimentalismo e alla teatralità; la tradizione letteraria italiana sarebbe macchiata dal primato di un umanesimo retorico e insincero; la cultura italiana sarebbe diventata marginale in Europa nel corso del Seicento per non riconquistare mai più lo splendore dell'epoca tardomedievale e rinascimentale; nella storia moderna del paese mancherebbe o sarebbe molto debole una civiltà borghese.²

In other words, the author himself faces the challenge of bringing his diagnosis of a hostile attitude towards Italian opera to Italians, especially intellectuals, of the post-war period into resonance with the relatively stable opera repertoire of the last 200 years or so, with varying historical audiences, which have certainly produced a large mass of somewhat striking prose under changing political auspices. This is rounded off by Bracci's classical-philological training, which can be repeatedly traced throughout his writing. It enables him to come up with some original cross-readings between Latin literature and opera history, for example when hinting at long-established conventions such as the accepted artificiality present in both fields.³ Such moments refreshingly broaden not only the historical scope, but also the intellectual overall-radius of the study, to the point that curious readers from various disciplinary backgrounds may continually be engaged.

Bracci's book combines three perspectives that are immediately apparent in the conception of the table of contents. In the first two major chapters (I: *L'opera e i suoi nemici: il mondo musicale*; II: *L'opera e i suoi nemici: il mondo letterario*), the essential antipodes of opera – meaning here essentially the Italian *melodramma* – are discussed in an attempt to bundle central historical problem areas together. The fact that musicians, of all people, and in the second instance also writers, are treated by Bracci as the most vehement opponents of opera is only one obvious example of the numerous and refreshing insights this study has to offer. Finally, in the third major section of his book, Bracci makes an attempt, not without risk for a scholarly exploration, to capture how opera is dealt with in contemporary society (III: *La percezione dell'opera nella società contemporanea*). In doing so, while shedding critical light on established opera research, Bracci remains aware of the risk of lumping together questions of taste that would all be too far removed by historical distance, instead of taking the constructiveness of history and musical aesthetics into account by enduring the tension of contradictions and voids that inevitably results from genuine scholarly investigation.

² FRANCESCO BRACCI, *Italiani contro l'opera. La ricezione negativa dell'opera italiana in Italia dal dopoguerra a oggi*, Venezia, Marsilio, 2020, p. 18.

³ For example, see *ivi*, pp. 16-17.

In the first two main sections of the book, however, the author demonstrates a largely unbiased view by including numerous sources in the form of quotations that stem from everyday discourse and are thus, at first glance, of seemingly ‘unprofessional’ provenance. In fact, this is intentional, as everyday discourse on Italian opera extends beyond the circle of opera experts and enthusiasts and thus determines its public image to a considerable degree. While in sections I and II the methodology is essentially based on historical source criticism in combination with the cultural or intellectual contextualization of central moments in the history of opera reception, the music historian Bracci – by no means as a matter of course – also makes use of qualitative research methods and adopts a primarily sociological perspective on the tastes of the opera audience in the third part of his book. At this point, he seeks to reveal the patterns of evaluation with regard to the dissemination and neglect of Italian opera culture. The qualitative interviews conducted with just 20 people (50% female, 50% male) from three age groups (20-40, 40-60, over 60) and from different educational and professional groups (including musicians) serve as the starting point for the final part of Bracci’s study. After recording the participants’ educational backgrounds, professions, social images, specific intellectual interests, if any, and questions in terms of musical taste, surveys were then conducted following their first visit to the opera with questions on general judgements about this experience, opera-goers in their circle of acquaintances as well as concrete memories of individual operas, scenes and aesthetic preferences, as well as questions on the boundaries between symphonic repertoire and musicals.

The study thus not only spans half a century of engagement with different publics of historical opera repertoire, both near and far from music, but also a broad field in terms of sources and methods. Accordingly, the author’s perspective oscillates between musicological and cultural studies, sociological and also Italianistic reflection – in short, an interdisciplinary view without which such a project hardly seems feasible.

Indicative of the author’s astute thinking is even a cursory glance at the analytical index of the book. Dichotomies that have long dominated transnational music history (e.g. Verdi and Mozart, Verdi and Wagner) or phenomena such as *wagnerismo italiano* or television are considered, as are politically charged categories: populism, nationalism and orientalism, as well as catholicism and homosexuality. Many of the formative historical circumstances that influenced the European (anti-)opera audience are also touched on, at least in passing, although one may wonder why soccer is discussed as a separate topic, while political movements that had a profound social impact such as the left-wing terrorism of the 1970s are not dealt with more in detail. Is this due to banal prioritizations of the audience in the later 20th century or also due to the fact that, regardless of the cruelty of terror, only the ecstatic collective experience of soccer could ultimately sublimate the commonplace of Italian opera as mere entertainment in such a profane way repeatedly criticized by Bracci?

The author’s analytical view of the way opera as a genre has been dealt with does not stop at excursions into the realms of jazz, rock and pop, from the *canzone d'autore* to heavy metal. Admittedly, these categories are not only extremely diverse, but are also often located on divergent social or musical levels, which is why they can only be discussed selectively within the framework of such a monograph. This seems especially noteworthy since Bracci likes to see his study, which one might find quite courageous, as an ambitious attempt to present a fully-fledged reception theory not limited to music («teoria della ricezione [dell’opera] non

solo in musica»⁴).⁴ Nonetheless, the disparate analytical categories are useful as intellectual stimulation for a concentrated examination of Italian opera from the post-war period to the present. By constantly remaining aware of the musical parallel worlds of the 20th century, Bracci seeks to broaden exclusive views of the world of opera and thereby avoids a short-sighted perspective on the musical-intellectual relationship of contemporaries to opera as a form of art. In this way, the author aims to get to the bottom of the tense relationship to opera within Italy, especially in the first two main sections. Thus, in the course of the book there are numerous thought-provoking confrontations, for instance when Bracci investigates a text by the jazz pianist Stefano Bollani on Puccini and Gershwin,⁵ pointing out parallels between Bollani's narrative from the jazz scene and that of Luciano Berio. One may occasionally consider this approach too eclectic, yet it by no means fails to achieve the goal of revealing sweeping, sometimes banal self-images, even among Italians who speak the word of a polemic against opera without falsely shying away from music-historical authorities. Especially in contrast to the results of the qualitative surveys of contemporary audiences towards the end of the book, Bracci's explanations prove to be as instructive as they are depressing, at least from the perspective of passionate opera lovers. In any event, Bracci's gripping style allows him to make original observations over long stretches. He consistently provides the reader as well as contemporary opera naysayers with opportunities to consider the treatment of Italian opera from a more impartial perspective, thereby inspiring renewed questioning of established yet simplistic explanations for audience decline that only scratch the surface of the issue itself. The author also succeeds in this endeavor as he gets to the point right from the start; for example, when he clearly names the often rather simple factors that keep broad portions of society and supposed 'intellectual elites' away from opera houses, not only in Italy:

Tra i fattori di questo declino ci sono il fastidio, comune nella società attuale, nei confronti del canto lirico e la difficoltà di buona parte del pubblico odierno nel seguire un'opera intera comprendendone la trama e soprattutto senza annoiarsi.⁶

Overall, it can be said that the study is held together throughout by clever observations that also take into account the specifics of Italian musical life rooted in everyday culture, while never losing sight of its international perspective (primarily with a view to Austro-German, French and occasionally English specificities). For this reason, too, Bracci succeeds in overcoming entrenched thought patterns over long stretches. For example, he shows great historical sensitivity in underlining how strongly the post-Weberian avant-garde also participated in the reception of 19th century Italian opera, and thus subcutaneously criticizes exaggerated depictions of the European avant-garde as a radical break with music-historical traditions. Even if Bracci's reading of Verdi as the paradigm of opera composition in the 19th century is not necessarily surprising, the discussions on Verdi among composers and

⁴ *Ivi*, p. 12.

⁵ *Ivi*, pp. 97 and following.

⁶ *Ivi*, p. 12.

conductors of the *generazione dell'Ottanta* such as Alfredo Casella or the avant-garde, above all Luciano Berio, but also Pierre Boulez or René Leibowitz, make for insightful reading. The same applies to the study of Puccini, whereby Bracci adds important historical nuances to the widespread assessment of his supposedly indisputable popularity, which is based on his success with the public: from the initial skepticism of a conservative like Ildebrando Pizzetti to the critical attitude of influential Italian publicists such as Andrea Della Corte, not to mention Luigi Nono. At times, one would like to see more in-depth discussions on the complex relationship of such protagonists – in particular when it comes to the musical left – to the Italian opera tradition and especially to *verismo*, which has been neglected to this day, yet this would certainly provide enough material for separate research.⁷

In any case, Bracci demonstrates with aplomb that a historical judgement about an opera or a composer must be fundamentally distinguished from the mere fact that a work has made it into the performance repertoire or is treated as canonical within academic musicology. Indeed, this is one of the decisive merits of this book, founded on the basis of solid knowledge of repertoire and literature against a broad panorama of recent scholarly as well as popular debates about Italian opera. This study is also a book on the history of music research and the recent past, in that Bracci not only critically examines the statements on Italian opera made by various still active, primarily Italian musicologists (and not to be left out: Richard Taruskin) in the first chapter of his work. As the book progresses, Bracci's insightful remarks on journalistic authors who proved to be influential for the later public reception of opera in Italy, such as Piero Buscaroli,⁸ are worth mentioning as well. Lastly, the author shows in such passages that he neither succumbs to the vain temptation to overestimate the scope of his own academic discipline nor to simplistically romanticize the complex fascination of opera. Accordingly, his basic insights include both the fact that musicological debates largely take place in a circle of insiders and are therefore not necessarily representative of the musical tastes of the masses, as well as the fact that program notes are still predominantly written for the musically trained part of much more diverse audiences.

The fact that leading Italian musicologists, of all people, prepared the ground for early «anti-Verdianism», and that they themselves only found access to opera later in life in various cases, offers further surprising insights. Starting with an account of the experiences of the well-known Verdi expert Pierluigi Petrobelli (and in particular his 'conversion' to opera), Bracci succeeds in showing the training of numerous later Italian opera experts, including Marcello Conati, in the Austro-German Romantic or modern repertoire (Wagner, Strauss, Schönberg, Berg, Webern), which then had an even greater impact on the negative assessment of Verdi in some cases.⁹ With gusto, Bracci also focuses on central figures of international musical life in the post-war period, such as Claudio Abbado or Giuseppe Sinopoli, at the

⁷ In this context, Bracci primarily refers to the monograph by MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995. However, numerous further examples mentioned from the circles of the Italian avant-garde suggest that a panoramic study beyond individual canonized authors of opera history would be worthwhile.

⁸ *Ivi*, pp. 85 and following.

⁹ See *ivi*, p. 36.

crucial junctures of Italian and Austro-German music history. Especially regarding Sinopoli, his turn to Verdi is impressively traced on the basis of compositions and selected quotations. By keeping the coexistence of the Austro-German Romantic repertoire and Italian opera within Italian musical culture in view at all times, Bracci succeeds in clearly elaborating the essential tension that characterizes the oftentimes ambivalent relationship of various musicians, critics and musicologists in regard to Italian opera.

In this context, the chapters on basic ways of dealing with Italian opera in popular discourse such as Bracci's historical sketch of the different forms of designation of musical theatre (*opera*, *melodramma*, *dramma per musica*) in the journalistic and literary spheres are both enlightening and enjoyable to read. In such passages, he not only succeeds in using his linguistic skills and knowledge of Italian opera history specifically to clarify terminology; he also broadens the perspective on Italian opera history through solid excursions on important aesthetic developments in the French and English-speaking worlds, so that it becomes clear that Italian opera history has long required international music history to be interpreted and is by no means just a topic for postcolonial studies of current musicology.

The differentiated analyses of the qualitative interview series in the third part of the book are also embedded in historically relevant international studies on the (dis)interest of the public in opera since 1968. Apart from some predictability, they offer quite a few insights that may astonish passionate representatives of highbrow culture. For example, according to the survey, interest in certain writers (from Roberto Saviano to Elena Ferrante) still occasionally triggers a night out at the opera among contemporaries, just as die-hard jazz and rock fans are indeed put off by the under-complexity (!) of opera. Ultimately, Bracci's music-historical panoramas remain the most beautiful to read in this chapter, in order to put contemporary sweeping accusations of opera – first and foremost boredom, which one is inclined to quickly wave off as modern philistinism – into historical perspective.¹⁰ For example, his elaborations on the pre-Kantian view of opera as an 'event' create remarkable historical proximity between the present and the past, despite completely differing socio-political contexts. In the brief conclusion, what Bracci has already hinted at several times earlier comes to the fore, namely that he infers, at least in part, directly from the statements of the audience to the artistic essence of the opera when it reads:

In questo capitolo ho provato a dimostrare che l'opera suscita reazioni negative in due diversi settori del pubblico collocati agli estremi dello spettro in termini di preparazione culturale, e che queste reazioni dicono qualcosa di essenziale sulla sua natura artistica.¹¹

Even if this step can be called daring by any means, it is essential to conclude with a very memorable statement by the author in the outlined context: «L'esistenza di una ricezione ostile è connessa alla presenza dell'opera nell'immaginario collettivo, sia come mezzo artistico sia come fatto sociale.»¹² In this respect, in view of opera's decline between *patrimonio storico*

¹⁰ *Ivi*, pp. 279 and following.

¹¹ *Ivi*, p. 288.

¹² *Ivi*, p. 289.

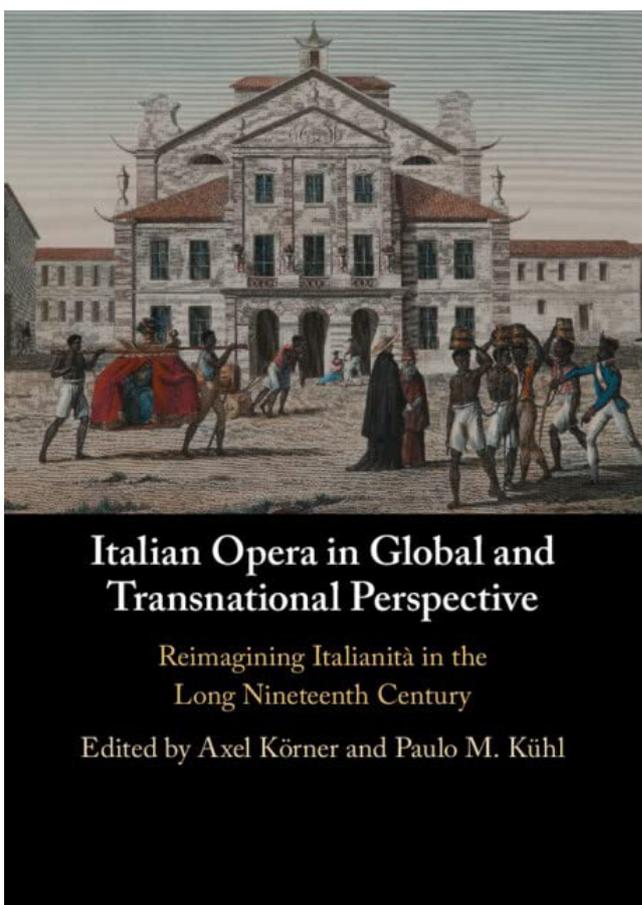
and middlebrow culture in times of nationalism and the crisis of debate culture, as lucidly analyzed by Bracci, it remains desirable that Verdi and a few others, in addition to their presence in contemporary Italian literature,¹³ may see greater musical resonance beyond Italy. Francesco Bracci, at any rate, has made a competent, thoughtful contribution to this that is certainly well worth reading.

CAROLIN KRAHN

¹³ To point to just one of the various examples brought up by Bracci for discussion, one learns that the contemporary author Antonio Moresco speaks of the «...melodramma del cazzo!» in his 2007 play *Merda e luce*, in which the curtain caller backstage comments on the genres performed on stage (absurdly, in the presence of an inflatable penis). *Ivi*, p. 161.



***Italian Opera in Global Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*, ed. by Axel Körner and Paulo M. Kühl, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. xvii+322 (con figure ed esempi musicali), ISBN 978-1-108-84386-7 hardback.**



Questo volume collettaneo scaturisce dal progetto di ricerca internazionale *Reimagining Italianità: Opera and Musical Culture in Transnational Perspective*, finanziato per un periodo di tre anni (dal 2016 al 2018) dalla Leverhulme Trust, con sede al Centre for Transnational History della University College London, in collaborazione con la Brown University, la University of Cambridge e la Universidad de Campinas. I tredici saggi che vi sono raccolti – cui si aggiungono la lunga introduzione dei due curatori e un sintetico ma assai denso epilogo firmato da Benjamin Walton – rappresentano una selezione dei contributi di ricerca presentati alle tre conferenze organizzate in seno al progetto (a Cambridge, Providence e Campinas), via via affiancate da workshop e gruppi di lettura che hanno coinvolto numerosi collaboratori esterni, menzionati nella prefazione al volume. Il progetto, prima ancora

del volume, si inserisce in una crescente proliferazione di indagini accademiche e gruppi di studio in diverse discipline che condividono approcci di ricerca transnazionali e globali. Emblematico, in tal senso, che la sua sede principale, il Centre for Transnational History (University College, London), si prefigga di fornire un forum per la ricerca e il dialogo accademico tra studiosi i cui lavori si pongano «above or beyond the structures of states and nations»,¹ ospitando numerosi progetti multidisciplinari che spaziano dal tracciamento dell'impatto della tratta di schiavi sulla formazione della Gran Bretagna moderna (*Legacies*

¹ <https://www.ucl.ac.uk/history/research/ucl-centre-transnational-and-global-history> (consultato il 30 marzo 2024).

of *British Slave Ownership*) allo studio della circolazione di beni di lusso asiatici nelle case britanniche durante l'amministrazione dell'Impero da parte della East India Company (*East India at Home, 1757-1857*).²

Si cadrebbe in errore nel ritenere che il principale obiettivo del volume sia solo quello di ampliare il campo d'indagine consueto alla circolazione dell'opera italiana al di là dei confini dello stivale e di quelli europei – operazione che, in sé, più che una novità costituirebbe una prosecuzione degli studi transnazionali e postcoloniali già ben avviati in campo musicologico negli ultimi anni. Nell'epilogo che tira le fila del discorso, Walton chiarisce il possibile equivoco richiamando la distinzione tra 'Italian opera' e 'opera in Italy' postulata nel 1991 da David Kimbell, che riconosceva come la linea di demarcazione tra le due categorie fosse «shadowy and ill-defined, to say the least».³ I saggi raccolti nel volume contribuirebbero a ridefinire tale distinzione in termini non meramente spaziali, ma anche concettuali, al contempo ponendosi in dialogo con alcuni degli studi musicologici più recenti che guardano all'opera italiana come a una forma artistica internazionale definita dalla lingua, più che da un presunto carattere nazionale della musica (Tim Carter), o che ritengono che l'opera possa essere realmente compresa solo attraverso un'analisi delle sue connessioni con il contesto della società italiana del tempo (Emanuele Senici e Mary Ann Smart).⁴ In altre parole – di Walton – in ballo non c'è semplicemente una «expanded geography, but an expanded understanding of opera's diffusion across the world during the nineteenth century» che vada oltre alla mera analisi di partiture, produzione e ricezione, intendendo invece l'opera italiana come un «interlocking nexus of performances in opera houses, salons and streets, realised by performers ranging from the best-paid celebrity to the most tentative amateur, all shaped by (while also helping to shape) a wider operatic discourse within Italy and without» (*Epilogue*, pp. 299-301). L'opera italiana è dunque studiata in quanto 'nomadic medium', il cui significato socioculturale e i cui confini estetici sono continuamente ridisegnati in base al suo contesto di produzione e fruizione.⁵

All'ampliamento del campo d'indagine corrisponde quindi, nelle intenzioni del progetto, l'adozione di un indirizzo metodologico che non solo metta in dubbio la validità dell'opera nazionale come categoria analitica precostituita, ma che miri allo studio del significato cangiante dell'idea di 'italianità operistica' – ovvero dell'idea di italianità via via associata all'opera italiana. Se infatti, come i curatori ripetono più volte, il volume indaga «the impact

² <https://www.ucl.ac.uk/history/research/ucl-centre-transnational-and-global-history/projects> (consultato il 30 marzo 2024).

³ DAVID KIMBELL, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. XIII.

⁴ I riferimenti sono, rispettivamente, a: TIM CARTER, *Understanding Italian Opera*, New York, Oxford University Press, 2015; EMANUELE SENICI, *Music in the Present Tense: Rossini's Italian Operas in Their Time*, Chicago, University of Chicago Press, 2019; MARY ANN SMART, *Waiting for Verdi: Italian Opera and Political Opinion*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2018 [citato come *Looking for Verdi* a p. 299, note 8 e 9].

⁵ Il concetto di opera come 'nomadic medium' è richiamato all'interno del volume recensito da Francesco Milella (p. 80, nota 8), che ne attribuisce l'impiego a Benjamin Walton, nel saggio in corso di pubblicazione *Teresa Schieroni and the Beginning of Global Opera*, sulla scorta di JOHN PLUNKETT, *Moving Panoramas c. 1800-1840: The Spaces of Nineteenth Century Picture Going*, «Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century», XVII/2013, pp. 1-34: 9.

of transnational musical exchanges on notions of national identity associated with the production and reception of Italian opera in the world», in conseguenza dei suddetti scambi internazionali tra musicisti, compositori, impresari e pubblico, le idee di italianità operistica continuarono a cambiare e a essere riconfigurate nel corso del diciannovesimo secolo, quando l'opera divenne un prodotto estetico globale.⁶ Il concetto di 'italianità' non è quindi considerato come un assunto da cui partire; al contrario, i saggi raccolti nel volume ne mettono in luce la fluidità, esaminando i modi in cui tale concetto è stato di volta in volta costruito e discusso nel contesto della produzione dell'opera italiana su scala globale, attraverso un approccio multidisciplinare teso a un'analisi culturale della produzione operistica (capitolo 1, *Opera and Italianità in Transnational and Global Perspective: An Introduction*, p. 13). Curioso che, nel titolo del volume, così come al suo interno, la locuzione 'italianità' compaia sempre in italiano e non nel suo corrispettivo inglese (*italianness* o, meno comune, *italianity*), lingua adottata da tutti i saggi raccolti: tale scelta, mai affrontata in maniera esplicita dai curatori, rischia di essere fuorviante, quasi suggerisca una prospettiva peninsulare che è, al contrario, altamente rifuggita.

I tredici capitoli centrali sono organizzati grosso modo in ordine cronologico, concentrandosi su casi studio individuali che offrono accesso ai diversi significati che l'opera italiana e le idee di italianità a essa correlate assunsero in contesti socioculturali differenti. L'intento dichiarato (p. 37) è quello di accompagnare idealmente il lettore lungo un itinerario analogo a quello percorso dalle compagnie operistiche che sono al centro di gran parte degli studi, partendo dall'Italia, per poi spostarsi dall'Europa alle Americhe e all'Asia sudorientale e meridionale con diversi viaggi di ritorno intermedi. Scorrendo il volume si nota l'assenza di un contributo dedicato specificatamente alla Francia e ai suoi legami con l'opera italiana, argomento su cui però già abbonda la letteratura specialistica. Affiorano poi inevitabilmente i legami tra i capitoli che si concentrano su aree geografico-culturali vicine, disegnando percorsi di lettura alternativi sulle orme del concetto mutevole di italianità operistica.

Nei due capitoli dedicati alla Germania, ad esempio, il canto italiano inteso come naturale espressione del popolo peninsulare e l'opera italiana in quanto genere sono alla base di una logica oppositiva che riguarda sistemi educativi e identità nazionali. Nella sua articolata discussione delle idee di italianità alla base del trattato di pedagogia vocale *Briefe an Natalie über den Gesang* (Lipsia, 1803) di Nina d'Aubigny von Engelbrunner (capitolo 3, *Nina d'Aubigny's 'Italian Voice': A Musical Projection Screen in German National Discourse*), Carolin Krahn sottolinea il ruolo da esso giocato nella creazione di stereotipi sull'Italia nella società di lingua tedesca, svelandone le ambizioni sociali e morali. Dopo aver posto l'accento sulla centralità del ruolo della madre nell'educazione letteraria e musicale di una classe media istruita allora emergente, Krahn esamina il trattato di d'Aubigny nel contesto di un'ambivalenza estetica destinata a influenzare la storiografia tedesca a venire: laddove si riteneva che per il popolo italiano il canto fosse frutto di 'naturale disposizione', verosimilmente anche sotto l'influenza di Rousseau, le sue melodie erano ritenute inferiori a quelle tedesche. Se, da un lato, d'Aubigny individuava infatti nel canto italiano un modello ideale di riferimento, al

⁶ Si vedano: l'occhiello del volume (p. [i]), *Preface and Acknowledgements* (p. xv) e *Opera and Italianità in Transnational and Global Perspective: An Introduction* (pp. 4-5).

contempo ne sottolineava il declino, dovuto a un'errata educazione e a un gusto sempre più rivolto verso l'esibizione di virtuosismi. Krahn nota dunque come il testo di d'Aubigny – contestata la presunta superiorità del canto italiano – individuasse nell'educazione vocale un possibile strumento per costruire una cultura musicale tedesca coesiva capace di superare le barriere sociali. Krahn conclude che leggere queste fonti guardando al di là degli argomenti strettamente musicali possa rivelare nuovi aspetti della costruzione imagologica in Germania e nella storiografia musicale europea (p. 76).

Richard Erkens (capitolo 12, *German National Identity and Operatic Italianità: Franchetti's and Leoncavallo's Operas on German Myths*) sposta invece il discorso sulla ricezione in Germania di due opere scritte da compositori italiani su soggetto tedesco, interrogandosi sul problematico rapporto tra stile operistico, esoticismo e identità nazionale. Commissionata nel 1894 dall'imperatore tedesco Guglielmo II perché ne celebrasse la dinastia, *Der Roland von Berlin* di Ruggero Leoncavallo andò in scena nel 1904, a Berlino. Erkens mette in luce come le durissime critiche mosse a Leoncavallo si rivelarono un'opportunità per attaccare indirettamente Guglielmo II e le sue politiche culturali, laddove si metteva in dubbio che il compositore italiano avesse sufficiente familiarità con la *couleur locale* e la *couleur historique* del mito rappresentato, ritenendo che sarebbe stato invece più opportuno assegnare l'incarico a un compositore tedesco. *Germania* di Alberto Franchetti debuttò invece con successo al Teatro alla Scala nel 1902, potendo contare su un libretto, firmato da Luigi Illica, che affrontava eventi storici che avevano per protagonista gente comune del popolo tedesco. Ripresa in Germania due volte prima della Prima Guerra mondiale (a Karlsruhe nel 1908 e ad Amburgo nel 1913), fu criticata per le sue inesattezze storiche e per gli accostamenti stilistici ritenuti incompatibili con il soggetto. Dopo un'analisi delle strategie adottate dai due compositori per creare un paesaggio sonoro tedesco, Erkens – il cui testo, insieme a quello di Andrew Holden, è l'unico tra quelli contenuti nel volume a prevedere esempi musicali – conclude che i tentativi di germanizzare il linguaggio musicale compiuti da Leoncavallo e Franchetti si rivelarono altrettanto fallimentari perché entrambe le opere, in Germania, erano percepite come italiane. L'inclusione di elementi ritenuti 'esotici' dai due compositori (come il ricorso a musiche tradizionali preesistenti) minarono quindi le aspettative di italianità; le influenze wagneriane ravvisabili in entrambe le partiture risultarono inoltre anacronistiche rispetto ai soggetti messi in musica (come l'uso delle tube di Wagner per rappresentare una battaglia napoleonica in *Germania*). In sintesi, entrambe le opere furono accolte come prodotti ibridi, che oscillavano tra due caratteri nazionali senza rappresentare nessuno dei due.

Il rapporto tra identità nazionale e stile musicale è alla base anche del singolare capitolo di Arnold Jacobshagen (capitolo 8, *Reimagining Rossini: Obituaries as Transnational Narratives of Italian Opera*), che prende in esame i necrologi pubblicati alla morte di Rossini fuori dall'Italia, ripercorrendo le narrazioni (europee) predominanti sul compositore e sulla sua italianità. Se la stampa britannica e quella francese non nascosero il proprio entusiasmo verso il compositore, l'atteggiamento della stampa di lingua tedesca fu assai più moderato: significative, in tal senso, le parole di Eduard Hanslick, che definì Rossini «Italy's most brilliant and popular composer» (p. 150), implicitamente limitandone la fama al campo ristretto della musica della Penisola. Accanto al consolidarsi di luoghi comuni che avrebbero accompagnato la memoria di Rossini (taluni positivi, come il supposto trasferimento di genio da Mozart al Pesarese, talaltri negativi, come l'allusione alla sua presunta avarizia), Jacobshagen nota come tutti

i necrologi sembrano condividere la certezza che Rossini avesse vissuto una vita felice e spensierata, presentando frequenti richiami alla sua infanzia trascorsa in Italia. Di fatto, nella costruzione retorica dei testi passati in rassegna, tale felicità appare strettamente dipendente dalle origini di Rossini, laddove si riteneva che i paesaggi mediterranei italiani avessero avuto riflessi non solo sull'indole allegra del compositore, ma anche sul suo caratteristico stile musicale. Tali visioni stereotipate risultano ancor più infondate alla luce degli assai noti problemi psicologici attraversati da Rossini nel corso della sua carriera e acuitisi nei suoi ultimi anni di vita, su cui Jacobshagen non si sofferma esplicitamente – dandoli per scontati – ma che fanno da sottotesto implicito all'intero contributo.

Nel capitolo dedicato all'Impero asburgico (capitolo 5, *Italian Opera in "Vormärz" Vienna: Gaetano Donizetti, Bartolomeo Merelli and Habsburg Cultural Policies in the Mid-1830s*), firmato da Claudio Vellutini, l'opera italiana e le idee di italianità a essa associate divengono invece sinonimo di cosmopolitismo. Grazie alla scoperta di nuovi documenti d'archivio, Vellutini dimostra come le trattative di Donizetti con il Kärntnertheater avessero preso avvio già nel 1835, non appena l'imperatore Ferdinando I, succeduto a Francesco I, ebbe affidato la gestione del teatro a Bartolomeo Merelli e Carlo Balocchino. Vellutini legge il mancato raggiungimento di un accordo nel 1835 (quando la fama di Donizetti era circoscritta prevalentemente all'Italia) e il debutto viennese del compositore con *Linda di Chamounix* nel 1842 (ai tempi in cui aveva ormai raggiunto il successo internazionale e la sua musica era divenuta emblema di cosmopolitismo) alla luce della politica culturale asburgica, che sosteneva un'idea di italianità e di opera italiana funzionale alla rappresentazione di Vienna come capitale di un impero multinazionale. Vellutini conclude suggerendo una riconsiderazione del cosiddetto 'Vormärz', da intendersi non più come un periodo statico prima della rivoluzione fallita del 1848, ma come una fase cruciale della storia austriaca, in cui si innescarono processi di modernizzazione che promuovevano idee culturali sovranazionali e che spianarono la strada a quanto sarebbe successo dopo.

Il capitolo di Andrew Holden (capitolo 9, *From Heaven to Hell to the Grail Hall via Sant'Andrea della Valle*), l'unico a concentrarsi su una prospettiva peninsulare, affronta invece un momento di crisi identitaria dell'Italia post-unitaria, su cui incombeva il problema istituzionale di una Chiesa che, pur non riconoscendo il nuovo regno, continuava a controllare il sistema educativo del paese e ad avere grande influenza sulla sua popolazione, prevalentemente cattolica. Holden ritiene che compositori e librettisti fossero consapevoli di dover creare un vocabolario religioso-operistico che contribuisse alla delineazione di una nuova italianità, capace di far fronte alle influenze d'Oltralpe. Attribuisce quindi la proliferazione di temi religiosi nella produzione operistica di quel periodo a due fattori differenti ma tra loro interconnessi: da un lato, alla necessità di prendere parte al dibattito contemporaneo sul ruolo della religione nella società; dall'altro, all'assorbimento di modelli stranieri cosmopoliti (tra cui il *grand opéra*). Holden prende dunque in esame l'influenza di *Robert le diable* di Meyerbeer e dell'opera tedesca sulla rappresentazione del sovrannaturale nel *Mefistofele* (1868) di Arrigo Boito, *Asrael* (1888) di Alberto Franchetti e *La tentazione di Gesù* (1902) di Carlo Cordara, per poi soffermarsi sulla ricezione di opere che incorporavano parentesi liturgiche (tra cui *Cristoforo Colombo* di Franchetti e *Tosca*) e della prima romana di *Parsifal*. Holden conclude che la religione, in tutte le opere discusse, «can be seen as offering a set of markers in which an evolving but unstable sense of *italianità* in the post-unification decades was tested and contested» (p. 191).

Spostandosi oltreoceano, l'opera italiana sembra prestarsi bene a incarnare le aspirazioni identitarie delle élite post-coloniali, divenendo strumento culturale capace di veicolare idee di modernità, civilizzazione, cosmopolitismo e occidentalizzazione, cui non di rado si opposero resistenze locali che contribuirono a ridefinire e rinegoziare il concetto di italianità operistica. Il potenziale contrasto tra promesse di civilizzazione e loro concrete attuazioni è colto efficacemente nella copertina del volume, che riproduce un disegno dell'artista e scrittore francese Jacques Arago (1790-1855), *Vue de la Salle de Spectacle sur la Place do Rocío, à Rio de Janeiro*, di cui scrivono i due curatori in apertura alla loro introduzione: sullo sfondo del Theatro São João, a Rio de Janeiro, in primo piano si stagliano le figure di schiavi incatenati costretti a compiere diverse mansioni, a enfatizzare, secondo Körner e Köhl, il contrasto tra la grandiosità dell'edificio – disegnato sul modello del São Carlos di Lisbona e simbolo del progetto di civilizzazione della corte portoghese – e la violenza della schiavitù, «seemingly as a by-product of the continent's Europeanisation» (p. 2).

Il Theatro São João, costruito cinque anni dopo il temporaneo trasferimento della capitale portoghese da Lisbona a Rio nel 1808, ospitava non solo una compagnia d'opera italiana e una troupe di balletto francese, ma anche una compagnia di attori che presentavano spettacoli teatrali in portoghese. Ne parla Fernando Santos Berçot nel primo dei due capitoli dedicati interamente al Brasile (capitolo 2, *The Italian Opera Company and the Press in Rio de Janeiro, 1820-1831*), in cui dimostra come l'opera italiana abbia giocato un ruolo cruciale nella costruzione dell'identità nazionale brasiliana soprattutto dopo la dichiarazione d'indipendenza del 1822, poiché incarnava quelle idee di civilizzazione e di Illuminismo culturale cui si ispiravano i leader del movimento indipendentista, desiderosi di dimostrare le loro connessioni con l'Europa e di superare il passato colonialista. Collateralmente, l'opera italiana attirò a sé anche molta diffidenza, soprattutto dopo la costruzione del Theatro São Pedro de Alcântara nel 1826 (in sostituzione del Theatro São João, andato a fuoco nel 1824), e il nuovo assetto che ne derivò. In questa nuova fase, furono attratti nuovi interpreti dall'Europa e la stampa iniziò a dedicare regolarmente ampio spazio alle attività del teatro; fu, tuttavia, anche eliminata la compagnia locale di attori, decisione che costò al teatro l'accusa di sottrarre «bread off fellow nationals and passing it on to foreigners».⁷ Molto interessanti le valutazioni dei critici locali sull'opera italiana – lì eseguita in lingua originale – discusse da Berçot: se qualcuno sottolineava la predominanza della musica sulle parole nel repertorio contemporaneo, deridendone il vocabolario semplice, c'era anche chi si prendeva la briga di pubblicare un dizionario di termini drammatici tipici, nel tentativo di offrire una mediazione linguistico-culturale. In chiusura, Berçot si pone domande che aprono a nuove possibili prospettive di ricerca pur senza – purtroppo – fornire risposte, tra cui cosa rappresentava la tradizione italiana per quegli schiavi liberati che, è attestato, facevano parte del pubblico dell'opera di Rio (p. 158).

Con il capitolo di Rosie McMahon (capitolo 13, *Opera Fever in Belle Époque Manaus: Italianità at the Teatro Amazonas, 1897-1907*) il discorso si sposta invece sul Brasile di fine secolo e, in particolare, sulla città amazzonica di Manaus, divenuta un centro d'attrazione grazie al suo posto di rilievo nel commercio della gomma. Nel contesto di un processo di

⁷ «Theatro», *Gazeta do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 giugno 1827, p. 39, citato a p. 48 del volume.

modernizzazione della città, nel 1896 vide la luce il Teatro Amazonas, costruito su modello e con materiali europei. Nonostante gli esiti incerti della stagione operistica del 1897, guidata dall'impresario Joaquim Franco, la stampa riconosceva il ruolo civilizzatore dell'opera italiana, che – secondo McMahon – sembrava dover assolvere il compito di cementare le élite politiche. McMahon si interroga sui motivi che, al presentarsi delle prime epidemie, spinsero molte delle compagnie europee già scritturate a cancellare le loro stagioni a Manaus ma non a Rio, individuando una possibile causa nelle numerose pubblicazioni firmate da giornalisti italiani e francesi che, in Europa, alimentavano pregiudizi sulla pericolosità dei posti tropicali. Dunque, mentre le élite locali consideravano il teatro d'opera di Manaus il simbolo concreto del progresso culturale della città, quello stesso progresso era messo in dubbio dalle popolazioni portatrici di ciò che McMahon definisce «imposing icon of civilisation» (p. 272). Curiosamente, prima della crisi del mercato della gomma del 1907, l'opera ebbe il suo ultimo momento di splendore con la produzione del *Guaranay* di Carlo Gomes, compositore brasiliano vissuto in Italia: rappresentata per la prima volta alla Scala, l'opera fu eseguita a Manaus da una compagnia francese, tradotta nella lingua dei suoi interpreti. Secondo McMahon, quest'esperimento ibrido diede modo a Manaus di alimentare il desiderio di civilizzazione globale (p. 276) delle sue élite, facendo convergere due tradizioni operistiche straniere (italiana e francese) e rivendicazioni patriottiche (incarnate da Gomes).

Gli altri tre capitoli dedicati all'America Latina si soffermano su alcuni interpreti di rilievo, osservando le idee di italianità di cui divenivano portavoce, le loro vite private e i legami con le élite e le classi governative, tra ambizioni culturali e aspettative deluse. Il contributo di Francesco Milella [capitolo 4, *Italian Opera and Creole Identities. Manuel García in Independent Mexico (1826-1829)*], in cui si riscontrano dinamiche analoghe a quelle descritte da Berçot in relazione al Brasile neo-indipendente, punta i riflettori sulla prima compagnia operistica straniera che si esibì in Messico, guidata da Manuel García, all'indomani dell'indipendenza dalla Spagna conquistata nel 1821. Prima dell'arrivo di García, si era consolidato un certo equilibrio fra la tradizione di lavori teatrali iberici importati durante l'epoca coloniale e l'opera italiana, che iniziò ad allietare le élite a partire dagli anni Venti, eseguita però in traduzione – in linea con una legge borbonica del 1799 che regolamentava gli spettacoli teatrali. Milella riconsidera l'attività di García alla luce del processo di decolonizzazione allora in atto, collocandone il debutto tra due diversi orientamenti culturali e politici: laddove le élite creole (rappresentate dal partito degli Escoceses) individuavano in García uno strumento per innalzare la cultura della città, altri (rappresentati dal partito degli Yorkinos) lo guardavano con sospetto, non solo per lo spreco di forze economiche che la sua scrittura aveva comportato, ma anche per le sue origini ispaniche che rivangavano il passato coloniale recente del paese. Giunto il momento del tanto atteso debutto, il 29 giugno 1827, la sua esecuzione del *Barbiere di Siviglia* cantata in italiano – in contrasto con quanto consueto – deluse le aspettative del pubblico locale: secondo la lettura di Milella, l'incontro tra l'italianità operistica di García e le tradizioni liriche ibride del Messico indipendente mise a nudo la distanza incolmabile tra la cultura europea di cui il cantante si faceva portavoce e quella delle élite messicane. In seguito all'insuccesso del *Barbiere*, García si vide costretto a cercare una via di mediazione tra la tradizione europea-italiana e le esigenze locali, adattando la partitura dell'opera di sua composizione *Un'ora di matrimonio*, programmata per quello stesso anno: originariamente concepita in italiano, l'opera fu infatti tradotta in spagnolo; oltre

ad aggiungere un'ouverture bipartita, García dovette inoltre sostituire i dialoghi parlati in italiano con recitativi in spagnolo e dividerla in due atti per consentire l'esecuzione di arie e danze popolari nell'intervallo. In chiusura, Milella ricorda – pur senza formulare ipotesi – come, con l'arrivo di Filippo Galli nel 1831, Città del Messico accolse con nuovo entusiasmo l'allestimento di opere eseguite in italiano.

Nel suo capitolo sulla presenza dell'opera in Cile tra il 1840 e il 1860 [capitolo 7, *For a Moment, I Felt Like I Was Back in Italy: Early South American Experiences of Italian Opera Singers (1840-1860)*], José Manuel Izquierdo König sposta l'accento sulle vite private degli italiani che vi si trasferirono attraverso uno studio incrociato di stampa, corrispondenza e documenti personali. Pur mettendo più volte cautamente le mani avanti sulla possibilità di fornire risposte esaustive, König s'interroga sui motivi che spingevano artisti e impresari italiani a trasferirsi in America Latina – talvolta rinunciando a rientrare in Italia – ripercorrendo la fitta rete di affari e rapporti umani che li collegava. Accattivante la lettura che König propone della corrispondenza e dei diari delle cantanti Teresa Rossi e Clorinda Corradi: nel progressivo cambio di status che le portò a rimodulare le loro identità, prima da visitatrici a migranti, quindi da migranti a locali, sembravano giocare un ruolo cruciale sia la condivisione del cattolicesimo e di una spiccata religiosità tra Italia e America Latina, sia l'opportunità, per i cantanti divenuti celebri, di poter essere accolti dalle élite locali, al contrario di quanto avveniva in Italia. König conclude con un riferimento all'arrivo di Lucrezia Micciarelli alla fine degli anni Quaranta, che pare aver destabilizzato Teresa Rossi, preoccupata che la tecnica vocale del giovane soprano potesse rappresentare il nuovo modo di cantare in Italia. Con un salto forse azzardato tra tecnica vocale e genere, König conclude che Rossi percepiva che l'idea di italianità operistica in Cile, prima associata alle voci sua e di Corradi, era in cambiamento e che «Opera, thus, was not eternal» (p. 146).

Il capitolo di Ditlev Rindom (capitolo 10, *Arcadia Undone: Teresa Carreño's 1887 Italian Opera*) prende in esame la tournée fallimentare della cantante venezuelana Teresa Carreño, invitata a tornare nel suo paese, a Caracas, nel 1887 in seguito a una brillante carriera internazionale. Dopo la vittoria dei Liberali nella guerra federale (1859-1863), si prefigurava un periodo rigoglioso per il Venezuela, guidato dal presidente Blanco: l'opera italiana sembrava dover essere funzionale al processo di modernizzazione e di progresso nazionale, soprattutto dopo l'apertura, nei primi anni Ottanta, del Teatro Municipal, finanziato dal governo Blanco. Attesa con grande trepidazione, Carreño – vicina al governo Blanco – mise insieme una troupe di oltre 55 persone insieme al marito, il baritono e impresario Giovanni Tagliapietra; dopo il debutto al Teatro Municipal con *Un ballo in maschera*, però, una serie di imprevisti e problemi di salute, oltre a un repertorio antiquato e all'impiego di scenografie riciclate, costrinsero alla chiusura anticipata della tournée. Attraverso un'analisi della stampa, Rindom individua un parallelo tra le aspettative deluse della compagnia e le false promesse di progresso politico e civilizzazione portate avanti da Blanco. In questo contesto, mentre la stampa parlava della prima di *Otello* di Verdi in Italia, simbolo di progresso cosmopolita, i vecchi titoli verdiani eseguiti dalla compagnia Carreño-Tagliapietra (tra cui *Il trovatore* ed *Ernani*) divennero colonna sonora simbolica del governo di Blanco, figura una volta rivoluzionaria e ormai emblema di potere acquisito. Rindom legge inoltre il fallimento di Carreño alla luce della politica razziale di Blanco, che incoraggiava a 'sbiancare' la popolazione attraverso l'immigrazione europea, anche italiana, per cui l'opera finì col divenire anche simbolo problematico di quella perfezione bianca cui il governo aspirava.

Spostandosi verso il Nord America, assai sfaccettato è il concetto di italianità che emerge dal capitolo di Charlotte Bentley (capitolo 6, *Southern Exchanges: Italian Opera in New Orleans, 1836-1842*), che si sofferma sull'attività di quattro *troupes* che portarono l'opera italiana a New Orleans tra il 1836 e il 1842. Bentley prende prima in esame i confronti che emersero nella stampa francofona e anglofona tra l'opera italiana appena introdotta e quella francese, da tempo familiare al pubblico locale: sia che fosse eletta a modello cui aspirare per l'opera francese, sia che si sottolineasse l'implausibilità dei suoi soggetti (come nel caso problematico del *Furioso all'isola di S. Domingo* di Donizetti), nel contesto di queste recensioni l'opera italiana è discussa non come prodotto cosmopolita, ma come manifestazione di uno specifico carattere nazionale. Nella seconda parte del suo contributo, Bentley indaga invece la ricezione dell'opera italiana nel contesto di un discorso più ampio sul rapporto tra italianità operistica e meridionalità, mettendo in luce un paradosso: secondo alcune recensioni, l'apprezzamento dell'opera italiana a New Orleans avrebbe avuto radici nel gusto musicale sofisticato della città, che non era collegato alle élite culturali (al contrario di altri centri come New York o Philadelphia), ma alla comune appartenenza a un sud globale; in altre recensioni la meridionalità dell'opera italiana era invece valutata in termini negativi attraverso il filtro di Cuba, da cui provenivano tutte le compagnie operistiche arrivate a New Orleans. Colonia spagnola dai gusti musicali discutibili, Cuba era infatti percepita come un luogo esotico, emblema di alterità (*otherness*), che incarnava una versione eccessiva di quella stessa meridionalità globale cui apparteneva anche l'opera italiana.

I due affascinanti capitoli sulla presenza dell'opera italiana in Asia mettono in luce dinamiche differenti, che comportarono ibridazioni con forme di teatro preesistenti e la creazione di nuove tipologie di spettacolo. Il contributo di Rashna Darius Nicholson (capitolo 11, *Italian Impresarios, American Minstrels and Parsi Theatre: Sonic Networks and the Negotiation of Opera in Colonial South and South East Asia*) prende in esame la ricezione ambivalente dell'opera italiana nel Sud e Sud-Est asiatico nella seconda metà del diciannovesimo secolo. Inizialmente parte dell'educazione musicale coloniale in India e strumento di rappresentazione del potere imperiale e delle élite culturali, con lo sviluppo della tecnologia navale e l'emergere di una classe media indigena, l'opera divenne gradualmente oggetto di consumo cosmopolita, attraverso forme di mediazione acustica e culturale. Tra il 1855 e il 1863 l'opera raggiunse un pubblico ampio attraverso il filtro dei *minstrel shows* provenienti dall'America, che includevano parodie operistiche nel contesto di spettacoli che, di fatto, rinforzavano distinzioni etniche e sociopolitiche. Nicholson si sofferma quindi sull'attività dell'impresario Augusto Cagli a Bombay nel 1864, costretto a trovare soluzioni di compromesso che avvicinasero l'opera ai *minstrel shows*, presentando veri e propri spettacoli di varietà con estratti operistici in traduzione, intercalati da interludi popolari. Pur nella loro forma alterata, gli spettacoli di Cagli, reputati difficili dai riformisti locali e britannici, furono percepiti come elitari e non presero mai davvero piede. La compagnia itinerante di Giovanni Pompei inanellò invece diversi successi con i suoi adattamenti operistici a Hong Kong, Manila, Singapore e nelle Indie olandesi. Quando, però, tornò in India, associandosi con Cagli, i due impresari furono soppiantati dall'opera Parsi (o Hindustani), una nuova forma di teatro pan-asiatica, avviata attorno al 1870, che includeva il *minstrel* (con impiego di *blackface*), melodie locali ed europee. Nicholson conclude sottolineando come, al contrario dell'opera italiana promossa da Cagli e

Pompei, l'opera Parsi potesse contare su un successo ambivalente: se, da una parte, portava con sé il capitale simbolico del termine 'opera', associato a idee di cosmopolitismo e di cultura europea, dall'altro era resa accessibile in virtù delle sue mediazioni.

Il capitolo di Michael Facius (capitolo 14, *Between 'Sung Theatre' and Akasuka Opera: In Search of Italianità in Early Japanese Opera History*) – unico a fare riferimenti puntuali agli altri contributi raccolti nel volume e all'introduzione – ripercorre invece le prime fasi della presenza (e dell'assenza) dell'opera italiana in Giappone. Durante il governo Meiji (1868-1912), in cui il Giappone conobbe una fase di modernizzazione, nonostante l'incoraggiamento allo studio delle arti europee vi fu resistenza nei confronti dell'opera italiana, considerata troppo complessa e distante dalla cultura giapponese. Al 1903 risale un esperimento operistico isolato: una rappresentazione scolastica di *Orfeo ed Euridice* di Gluck che non fu però ben vista dal governo, a causa della presenza di donne in scena. Nel 1905 si tentarono invece altre vie di mediazione con *Roei no yume (Sogno all'accampamento)* di Kitamura Sucharu, di fatto la prima opera in lingua giapponese, che vide un'integrazione tra elementi di opera europea e repertorio tradizionale del kabuki e che, secondo Facius, può essere interpretabile sia come una forma di innovazione del teatro tradizionale sia come un adattamento locale del teatro europeo (p. 289). Nel 1911, mentre gli intellettuali giapponesi dimostravano un'attrazione crescente (ma prevalentemente teorica) verso l'opera wagneriana, il governo affidò al ballerino Giovanni Vittorio Rosi e al tenore Adolfo Sarcoli la gestione del Teatro imperiale, una nuova istituzione destinata alla formazione di orchestrali e cantanti d'opera. Le opere e le operette che vi furono allestite, in traduzione, non riscosero tuttavia molto successo. Al contrario, negli anni seguenti un gruppo di ex studenti di Rosi diede corpo alla cosiddetta opera Asakusa, una forma ibrida che comprendeva elementi italiani ed europei accanto ad altri locali, e che fu popolarissima fino al 1923. Facius conclude evidenziando il paradosso per cui, nel tentativo di portare l'opera italiana in Giappone, si dovette rinunciare alla sua italianità, a favore di un processo di naturalizzazione che la potesse rendere più accessibile.

Nel suo insieme, *Italian Opera in Global Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century* ha il merito indiscutibile di dar voce a una ricchissima pluralità di prospettive, riconoscendo pari importanza culturale a tutti i percorsi – geografici e concettuali – intrapresi dall'opera italiana nel corso del diciannovesimo secolo e restituendo una dimensione globale alla sua storia, ai discorsi che la circondarono e ai suoi processi di produzione e fruizione. Attraverso le 'microstorie globali' in esso raccolte (p. 302), il volume curato da Körner e Kühl rivela alcune delle molteplici declinazioni in cui l'opera italiana si è riconfigurata in contesti tra loro lontani, assumendo ruoli assai diversi e riflettendo idee di italianità mutevoli: in alcuni dei casi studio affrontati, ad esempio, l'opera italiana e il canto che ne è manifestazione incarnano modelli di riferimento culturali da superare (come nel trattato di Nina d'Aubigny discusso da Krahn) o da cui trarre linfa vitale per rinnovare le proprie tradizioni acquisite (come nella New Orleans ormai abituata all'opera francese descritta da Bentley); talvolta l'italianità operistica si fa veicolo di diverse sfumature di cosmopolitismo, come nel progetto culturale che promuoveva la natura sovranazionale dell'Impero asburgico preso in esame da Vellutini o nelle aspirazioni delle élite postcoloniali discusse nella gran parte dei capitoli sull'America Latina; al contrario, nell'India tratteggiata da Nicholson l'opera italiana può essere accolta come oggetto culturale cosmopolita solo attraverso ibridazioni con altre

forme di spettacolo; altre volte ancora l'opera diviene strumento attraverso cui attaccare indirettamente il potere governativo di cui è ritenuta espressione acustica e culturale, come nel caso di *Der Roland von Berlin* discusso da Erkens, o del primo Verdi associato al potere acquisito del governo Blanco indagato da Rindom.

In questa affascinante pluralità di prospettive, si riconoscono temi ricorrenti che percorrono trasversalmente il volume e che forse avrebbero potuto essere messi in maggiore evidenza concertando un dialogo più efficace tra i diversi saggi. Si pensi, ad esempio, alla fondamentale questione della lingua d'esecuzione e ai processi di traduzione che (talvolta) ne derivarono, con esiti – e significati – assai diversi: se, nella Città del Messico di fine anni Venti, l'esecuzione del *Barbiere di Siviglia* in italiano deluse le aspettative delle élite, abituate al filtro dello spagnolo, a distanza di una decina d'anni, a New Orleans, il pubblico fu felice di poter finalmente accogliere l'opera italiana eseguita nella sua lingua originale, dopo averla ascoltata a lungo in traduzione, riconoscendole un alto grado di sofisticazione culturale. Si è già ricordato come a Rio, dove l'opera era eseguita in lingua originale, la stampa locale pubblicò un dizionario di termini drammatici italiani per guidare il pubblico nella sua fruizione; al contrario, quando nel 1903 fu allestita a Tokyo *Orfeo ed Euridice*, il suo testo verbale fu tradotto in giapponese ricorrendo a una «classical diction» che rispecchiasse lo stile elevato dell'originale: in apertura del libretto a stampa pubblicato in quell'occasione, tuttavia, i traduttori si preoccuparono di riconoscere che il loro compito era stato «immensely difficult, if not to say impossible» (p. 287), mettendo in luce la distanza morfologica che appariva quasi incolmabile tra il giapponese e le lingue europee, che avrebbe senz'altro compromesso il rapporto tra musica e testo verbale. Sarebbe stato interessante ritrovare un luogo di confronto tra questi ed altri casi affini, alla ricerca di possibili punti di convergenza o di elementi differenziali che aiutassero a individuare dinamiche più o meno condivise, su scala globale. La questione della lingua e dei processi di traduzione si sarebbe poi ben inserita in un discorso trasversale più ampio, teso a soppesare il rapporto tra la maggiore o minore resistenza verso un prodotto artistico importato e spesso imposto dall'alto, la distanza linguistica e culturale dall'oggetto importato in questione, la presenza e l'entità di sovvenzioni statali a supportarlo, e gli eventuali contraccolpi sulla sopravvivenza delle tradizioni teatrali locali (si vedano, in particolare, i casi studio affrontati nei capitoli 2, 4, 10, 11, 12, 13 e 14).

Il rischio maggiore in cui sarebbe potuto incorrere un volume collettaneo come quello recensito – che trae origine da un progetto di ricerca con un finanziamento importante alle spalle, concentrandosi su un argomento *à la page* e potendo richiamare diversi studiosi a parteciparvi – era quello di presentare una serie di testi tra loro scollati, tratti da ricerche già in corso, cui sovrapporre forzatamente un filtro metodologico (in questo caso, quello dell'indagine dell'italianità operistica) non necessariamente calzante ed efficace. Grazie alle letture puntuali e centrate che vi sono raccolte, che verosimilmente hanno potuto contare su un dialogo costante all'interno del gruppo di ricerca coordinato da Körner e Kühl, il volume è invece nel complesso convincente e coerente al suo interno, pur nella varietà di voci e punti di vista. Meritevole è anche l'obiettivo metodologico di smarcarsi da un'analisi della musica «narrowly based on philological methods» (p. 13), allargando invece il campo di studi al suo contesto sociale, economico e politico e a un'analisi culturale. Tuttavia, la costruzione identitaria nonché la ridefinizione dell'idea di italianità operistica, argomenti di

ricerca principali del volume, passano prima di tutto attraverso la ricezione di testi, intesi come oggetti culturali in continuo movimento. Perché un'analisi culturale della musica e del contesto che la accoglie sia davvero efficace, occorre che il testo in senso lato sia tra i punti di partenza al di là dei quali lanciare il proprio sguardo di ricerca, non mettendolo da parte aprioristicamente. Questo, forse, il limite principale e non sempre trascurabile di alcuni dei saggi raccolti: chiedersi – e dare conto di – cosa fosse di fatto eseguito, in che modo (e non solo se) fossero tradotti i testi verbali, se e come fossero rielaborati o censurati o riadattati non significa fare un passo indietro nel metodo di analisi (magari verso lo studio del *cultural transfer* assai in voga fino a qualche anno fa e cui si fa poco o nessun riferimento nel volume), ma è un'operazione preliminare imprescindibile per dare concretezza alle proprie valutazioni.

In conclusione, *Italian Opera in Global Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century* costituisce un tassello fondamentale negli studi sull'opera italiana, sia per la ricchezza dei suoi contributi e la molteplicità di punti di vista che vi sono raccolti, sia per gli obiettivi metodologici che si pone. Significativamente, il volume – come anche qualche capitolo – si chiude con una serie di domande che indicano in tono provocatorio nuove possibili prospettive di ricerca: «and the more we find out, the more liberatingly ill-defined and productively shadowy the boundaries between Italian opera and opera in Italy may turn out to be», conclude Walton (p. 303). Al lettore/studioso la scelta se raccogliere o meno il guanto di sfida.

CANDIDA BILLIE MANTICA

Notizie sugli autori

ANDREA AGRESTI è dottorando e assistente universitario nel Dipartimento di Musicologia dell'Università di Vienna, dove attende a un progetto di dottorato sulla ricezione di Alban Berg in Italia negli anni Trenta e Quaranta. Nel 2024 è stato selezionato per una borsa di ricerca dottorale finanziata dall'Istituto Storico Germanico di Roma. Nel febbraio 2023 ha conseguito la laurea magistrale al Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia e, nell'ambito delle ricerche per la tesi di laurea, ha condotto uno studio sulla produzione strumentale del compositore Alfredo Sangiorgi.

ELEONORA DI CINTIO si è addottorata in Storia e analisi delle culture musicali alla «Sapienza» Università di Roma nel 2018. È stata assegnista di ricerca all'Istituto storico germanico di Roma (2019) e alla «Sapienza» (2021-2023). È attualmente Wallace Fellow a I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies a Firenze (a. a. 2024-2025). I suoi studi si concentrano prevalentemente sull'opera italiana dei secoli XVIII e XIX, un'oggetto che osserva sia dalla prospettiva filologica, sia da quella culturale. Tra le sue pubblicazioni rientrano le edizioni critiche di opere di Rossini (*La cambiale di matrimonio*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2022), Pergolesi (*Lo frate nnammorato*, Milano, Ricordi, 2023) e Donizetti (*Dalinda*, Milano, Ricordi, 2023), nonché saggi riguardanti la filologia musicale e i rapporti tra opera lirica e politica.

CAROLIN KRAHN studied Musicology, History of the Early Church and French Literature in Würzburg, Vienna and Paris. After obtaining her *Magister artium* degree in 2010, she pursued three years of research and study at Harvard and Stanford as a DAAD and ERP postgraduate scholar. In 2017 she defended her doctoral dissertation on the image of the 'musical Italy' in the German-speaking world around 1800, published by Hollitzer in 2021. Aside from her doctoral studies, she completed an M.A. degree at the Hochschule für Musik Detmold in 2018. After teaching at the University of Vienna, she held a postdoc position at the German Historical Institute in Rome. In 2023, she obtained the Italian scientific qualification as associate professor. From the fall of 2024 she will be full professor of Historical Musicology at the University of Kassel.

DANIELA MACCHIONE insegna Storia della Musica al Conservatorio di musica "Alfredo Casella" dell'Aquila. Svolge attività di ricerca e di *editing* nel campo dell'opera italiana, della musica strumentale del primo Ottocento e della 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. Le ricerche condotte sul pensiero creativo come facoltà cognitiva, i suoi contesti e processi produttivi anche in situazioni di interazione uomo-macchina sono state recentemente finanziate dal MUR. Cura la rubrica bibliografica belliniana sin dal suo inizio nel secondo numero del «Bollettino».

CANDIDA BILLIE MANTICA è ricercatrice nell'Università di Pavia (sede di Cremona), dove insegna Drammaturgia musicale 3 e Laboratorio di sistemi di codifica del testo musicale; coordina il progetto VerDigital (Young Researchers – MSCA). È responsabile della redazione scientifica dell'Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini (Ricordi), per cui sta completando l'edizione di *Adelson e Salvini*, e membro dell'Area scientifica della Fondazione Teatro Donizetti. È stata ricercatrice alla Goethe Universität di Francoforte (2014-16) e alla Maynooth University (2016-18) e, dal 2019 al 2021, è stata titolare di una Marie Skłodowska-Curie Individual Fellowship alla University of Southampton, durante la quale ha completato l'edizione critica di *Macbeth* in lingua francese per *The Works of Giuseppe Verdi*. L'edizione dell'*Ange de Nisida* di Donizetti da lei curata per Opera Rara ha portato alla prima assoluta dell'opera (Londra, Royal Opera House, 2018).

MARCO POLLACI, dopo gli studi in pianoforte, ha conseguito la laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, a indirizzo musicologico, nell'Università di Roma "Tor Vergata" e il dottorato di ricerca alla Nottingham University nel Regno Unito. Ha collaborato con la BBC Radio 3 e altri programmi radiofonici dedicati a temi storico-musicali. A seguito degli studi in composizione, nel 2020 è stato vincitore di un *Research Project Grant* al Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia. Ha pubblicato contributi sull'opera italiana, sul partimento nell'Ottocento, sulla storia della teoria musicale del XVIII e del XIX secolo e sull'analisi musicale. Ha insegnato alla Nottingham University e alla National University of Ireland Maynooth; attualmente insegna discipline storico-musicali al Conservatorio "Fausto Torrefranca" di Vibo Valentia.

CARLIDA STEFFAN insegna discipline storico-musicali nel Conservatorio "O. Vecchi-A. Tonelli" di Modena. Tra gli ambiti di ricerca ha privilegiato la musica nella sociabilità privata ottocentesca; ha curato l'edizione critica della musica vocale da camera di Bellini (Milano, Ricordi, 2012) e di Verdi (Chicago, Milano, in preparazione). Tra le altre pubblicazioni *Rossiniana* (Pordenone, Studio Tesi, 1992) e *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850)* (Pisa, Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2007); con Luca Zoppelli ha recentemente pubblicato *Nei palchi e sulle sedie. Il teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento* (Roma, Carocci, 2023).

Sommario

Editoriale

- | Fabrizio Della Seta 3
- Bellini e il canone: osservazioni a margine di una nuova fonte autografa
| Carlida Steffan 5
- Partimento formulas and musical meaning in Bellini's compositional praxis:
an analytical approach
| Marco Pollaci 37
- Prima di *Norma*
Itinerari della classicità romana in Italia tra Impero napoleonico e prima Restaurazione
| Eleonora Di Cintio 70
- Gli omaggi a Bellini di Alfredo Sangiorgi: per una purificazione tonale
| Andrea Agresti 112

Aggiornamento della bibliografia belliniana per il 2023

La ricerca bibliografica 4.0 e il potenziale dell'AI

- | Daniela Macchione 136

Recensioni

LIBRI

- FRANCESCO BRACCI, *Italiani contro l'opera. La ricezione negativa dell'opera italiana in Italia dal dopoguerra a oggi*, Venezia, Marsilio, 2020
| Carolin Krahn 154
- Italian Opera in Global Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*, ed. by Axel Körner and Paulo M. Kühl, Cambridge, Cambridge University Press, 2022
| Candida Billie Mantica 161

Notizie sugli autori

173

Immagine di copertina: Caterina Sala (Elvira) in *I Puritani*, regia di Chiara Muti, scene di Alessandro Camera e costumi di Tommaso Lagattolla, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2023. Foto di Giacomo Orlando, Teatro Massimo Bellini.

La redazione del numero è stata chiusa il 31 dicembre 2023