



### COMITATO SCIENTIFICO

Lorenzo Bianconi (Bologna)  
Stefano Castelvechi (Cambridge)  
Damien Colas (Parigi)  
Gabriele Dotto (Chicago)  
Fernando Gioviale (Catania)  
Philip Gossett (Chicago) †  
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 di documentazione per gli 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)

Philip Gossett (Chicago) †

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)

## Editoriale

In tempi non facili per la ricerca scientifica, in particolare per la ricerca di base nelle discipline umanistiche, è un motivo di orgoglio anche solo mantenere gli impegni, per esempio quello di far uscire il «Bollettino di studi belliniani» con cadenza regolare: il terzo numero appare a un anno di distanza esatto dal secondo, con contributi tutti apportatori di acquisizioni originali.

L'anno trascorso è stato segnato da un evento doloroso per tutti gli amici dell'opera italiana: la scomparsa di Philip Gossett (27 settembre 1941-13 giugno 2017). Non è questa la sede per una commemorazione; vogliamo solo ricordare che i suoi meriti nel campo degli studi belliniani non sono minori che in quelli relativi ad altri grandi dell'Ottocento (basti pensare alle sue introduzioni ai facsimili pubblicati nella serie *Early Romantic Opera* della Garland, ciascuna delle quali è un vero e proprio saggio imprescindibile per lo studio testuale delle opere). Da sempre egli ha seguito con amicizia costruttiva le vicende che hanno portato alla costituzione del Centro di documentazione per gli studi belliniani e del «Bollettino», del cui Comitato scientifico ha fatto parte fin dall'inizio. Il modo migliore per ricordarlo sarà portare avanti il lavoro di arricchimento della conoscenza col rigore e la passione di cui egli ci ha dato l'esempio.

In questo numero non abbiamo conservato la distinzione tra una sezione di «Articoli» e una di «Fonti e documenti»: tutti i «contributi», fondati su salde basi filologiche, partono dalla ricognizione di fonti e documenti sconosciuti o poco noti, a partire dai quali ricostruiscono contesti storico-culturali che contribuiscono a delineare il grande affresco del mondo cui Bellini appartenne. Mi piace sottolineare che i lavori si devono a studiosi in buona parte giovani, benché tutt'altro che inesperti.

I due scritti d'apertura si occupano entrambi di musica di genere sacro-devozionale, un ambito che nella ricerca sulla musica dell'Ottocento è abbastanza trascurato, comprensibilmente se si ha come obiettivo primario quello di scoprire valori estetici e spirituali, ingiustificatamente se si tiene conto della grande importanza sociale che in quell'epoca ancora avevano il culto e il rito, e la musica come parte di essi. Il saggio di Del Bravo e De Luca parte dalla discussione della paternità di una composizione già attribuita a Rosario, padre di Vincenzo e sicuramente il membro meno conosciuto della famiglia; di qui lo sguardo si allarga a studiare i caratteri stilistici e gli usi della musica sacra nella vita sociale della Catania primo-ottocentesca, coinvolgendo la funzione di enti religiosi quali monasteri e congregazioni, le direttive della Chiesa anche in relazione alla situazione politica generale di quegli anni turbolenti. Il lavoro di Tavilla è incentrato su una composizione belliniana incompiuta, risalente agli anni di studio napoletani; pagina già segnalata da Florimo ma ancora non riconosciuta per quel che avrebbe dovuto essere, un *Kyrie*. La discussione della composizione, proprio a partire dal suo stato di stesura abbozzata, getta luce preziosa sui procedimenti compositivi del giovane Bellini, nonché sul ruolo della musica sacra nella didattica compositiva dei conservatori napoletani.

Il saggio di Truglia è una dimostrazione dello spirito interdisciplinare che guida questo «Bollettino»: il taglio è eminentemente storico-artistico, ma le osservazioni che svolge sull'iconografia dell'abitazione di Giuditta Pasta, dall'autore minuziosamente ricostruita, gettano nuova luce da una parte sul gusto artistico di una delle più grandi interpreti delle opere di

Bellini, dall'altra sulla presenza di queste nella costituzione dell'immaginario visivo ottocentesco, e quindi anche sulla comprensione della scenografia e in generale della messa in scena, di ieri e indirettamente d'oggi: un aspetto al quale il «Bollettino» ha già dedicato grande attenzione nei numeri precedenti e che emblematicamente mette in primo piano nelle scelte per le sue copertine.

La seconda puntata della *Bibliografia belliniana* occupa uno spazio ridotto rispetto alla prima, apparsa nel n. 2 del «Bollettino». A mano a mano che vengono colmate le lacune relative agli anni più lontani, il compito di uno strumento del genere è quello di registrare nella maniera più completa e oggettiva ciò che si fa nel presente (non di formulare valutazioni, ch'è compito delle recensioni). Su Bellini, rispetto ad altri compositori, non si scrive molto, in parte per la consistenza numericamente ridotta del suo lascito, ma forse ancor più per il persistere di un'immagine storico-critica che, nonostante gli sforzi degli ultimi decenni, è ancora troppo legata al persistere di stereotipi di cui spesso non ci si rende neppure conto. È solo nel lungo termine, coll'accumulo di titoli che saranno registrati nel corso degli anni, che la *Bibliografia* dimostrerà la sua utilità. E forse è il caso di cominciare a studiare i modi per arricchire la *Bibliografia* con una video-discografia.

L'interesse per la dimensione performativa e spettacolare è manifesto nelle recensioni, una delle quali riguarda la tradizione esecutiva in un centro di primaria importanza quale Londra. Un'altra commenta le registrazioni (audio e video) di due recenti esecuzioni della prima opera di Bellini, *Adelson e Salvini*, entrambe basate su una partitura provvisoria di quella che un giorno sarà l'edizione critica dell'opera, e questo conferma lo stretto legame che fin dalle origini il Centro di documentazione per gli studi belliniani, di cui il «Bollettino» è l'espressione pubblica, intrattiene con quella impresa editoriale.

Avevamo concluso il precedente editoriale coll'annuncio della prossima uscita dell'edizione critica dei *Carteggi belliniani*; il volume è ora disponibile, e in questo numero adempiamo la promessa di parlarne. Claudio Toscani conclude la sua recensione colla previsione che «che nei prossimi anni altri ritrovamenti accresceranno, o permetteranno di rettificare, il corpus delle lettere belliniane oggi disponibile», ed io stesso, nella *Prefazione* al volume, osservavo che «non passa anno, mese, forse settimana senza che lettere scomparse, note solo indirettamente o del tutto sconosciute compaiano sul mercato antiquario o vengano identificate in fondi pubblici e privati prima inaccessibili». Profezie facili, ma nessuno di noi avrebbe scommesso che si sarebbero avverate così presto: dal momento dell'uscita dei *Carteggi* sono emerse ben tre lettere prima ignote, che fortunatamente è stato possibile collocare in sedi accessibili. Possiamo perciò annunciare che nel prossimo numero questi ritrovamenti saranno oggetto di pubblicazione, in una sorta di appendice al volume che ci auguriamo possa diventare una rubrica fissa del «Bollettino di studi belliniani».

Concludo questo editoriale rinnovando e ampliando l'invito agli affezionati che leggono queste pagine a non tralasciare di segnalare alla redazione tutto ciò che ritengono utile e opportuno, sia esso prodotto da loro stessi o da altri: proposte di articoli, libri e produzioni da recensire, integrazioni bibliografiche, segnalazioni di errori. Anche le critiche sono ben accette, sperabilmente espresse in spirito costruttivo.

FABRIZIO DELLA SETA

## Un inedito manoscritto della Staatsbibliothek di Berlino: la «Musica per la vestizione del Santo Bambino composta da Bellini»

Francesco Del Bravo - Maria Rosa De Luca\*

### 1. Descrizione del manoscritto e osservazioni generali

Alla Staatsbibliothek di Berlino è conservato un manoscritto catalogato come autografo di Rosario Bellini:<sup>1</sup> «Originale. | Musica per la vestizione del Santo | Bambino | Composta da Bellini per uso | della Vener.le Chiesa dei Padri | Benedettini | 1818», come recita il frontespizio. Il manoscritto consta di 24 carte di cm 31 x 23, rilegate in cartone marmorizzato blu con dorso in stoffa nera e due fogli di risguardo. È presente una numerazione progressiva a lapis, molto probabilmente ad opera di collezionisti o bibliotecari, sul margine esterno alto del *recto* di ogni carta, con indicazione non del numero di carta bensì di pagina: 1, 3, 5... 47. Nonostante la rilegatura, sono assenti segni di rifilatura ed è dunque visibile la fascicolazione originale: trattasi di due quaderni e di due duerni (vedi Diagramma 1).

Il fatto che nella disposizione dei brani nelle carte non esistano pagine vuote – laddove un brano si conclude sul *recto* di un foglio, il brano successivo attacca sul *verso* del medesimo foglio – indica come la stesura del manoscritto sia avvenuta non a brani staccati bensì unitariamente; ciò suggerisce che si tratti non del manoscritto di composizione ma di una redazione successiva. Ogni pagina contiene dieci pentagrammi, con uno specchio di scrittura di cm 25 x 18,5; la disposizione dell'organico sui pentagrammi è la seguente, partendo dall'alto: corni (2); oboe I; oboe II; violini I; violini II; soprani; contralti; tenori; bassi; basso. La carta è spessa e in buono stato, provvista di una filigrana con tre lune crescenti e la lettera «R». Nella Tabella 1, illustrata a p. 11, sono stati riportati i dati principali relativi ai brani in cui è suddivisa la composizione, compresi quelli relativi alla loro disposizione nelle carte.

DIAGRAMMA 1  
 FASCICOLAZIONE DEL MANOSCRITTO



\* L'articolo qui presentato è stato realizzato dagli autori nella più completa condivisione di impostazioni, contenuti e scelte: nondimeno, la responsabilità dei paragrafi 1 e 4 va attribuita a Francesco Del Bravo, 2 e 3 a Maria Rosa De Luca. Gli autori ringraziano Fabrizio Della Seta per i preziosi consigli nella messa a punto definitiva del testo.

<sup>1</sup> Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. Bellini, R. 1 M.

Il manoscritto non reca traccia di firma o di attribuzione meno generica del «Bellini» presente nel titolo, a parte la segnatura bibliotecaria apposta sul frontespizio con indicazione specifica dell'autore: «Bellini, Rosario». Essa va riferita a Rosario Bellini (1778-1840), compositore noto principalmente per essere stato il padre del più celebre Vincenzo: nato e vissuto a Catania, egli non sembra aver ricevuto durante la propria esistenza particolare considerazione da parte delle istituzioni cittadine, restando sotto l'ala protettrice del padre, Vincenzo Tobia Bellini (1744-1829), il quale, sebbene forestiero – era di origine abruzzese –, in virtù dei solidi studi al Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana di Napoli e dei meriti conseguiti sul campo poté divenire «Maestro di casa» presso la famiglia Paternò Castello e, come riportano i tanti libretti di oratori e drammi sacri da lui composti, «Maestro di Cappella in Catania», nonché primo insegnante di Rosario e Vincenzo.<sup>2</sup> Dell'attività compositiva di Rosario rimase invece debole e poco presso i suoi concittadini, perlomeno a giudicare dal fatto che nel certificato di morte alla voce «professione» venne definito «possidente» e non maestro di cappella come il padre.<sup>3</sup>

L'attribuzione della composizione a Rosario Bellini risale all'inventariazione effettuata da Georg Kinsky per conto del precedente proprietario del manoscritto, il collezionista colonense Wilhelm Heyer,<sup>4</sup> la cui raccolta di autografi musicali venne messa all'asta nel 1926-28 e in parte acquistata dalla Staatsbibliothek di Berlino.<sup>5</sup> Nel catalogo mancano

<sup>2</sup> Cfr. GIOVANNI PASQUALINO, *Vincenzo Tobia Bellini, dall'Abruzzo alla Sicilia. In appendice: Rosario Bellini, il padre dimenticato*, Foggia, Bastogi, 2005, pp. 87-97. Lo studio contenuto in appendice costituisce ad oggi il contributo più sostanzioso alla biografia di Rosario. Desidero ringraziare Giovanni Pasqualino per le informazioni e i documenti messi a disposizione durante le fasi iniziali di questo studio.

Alcune notizie su Rosario Bellini, documentarie e aneddotiche, sono riportate in: GUGLIELMO POLICASTRO, *Vincenzo Bellini 1801-1819*, Catania, SEI, 1935, pp. 44-46. Per un'accurata descrizione dell'ambiente cittadino e familiare in cui crebbe Vincenzo Bellini, con riferimenti anche a Vincenzo Tobia e a Rosario, cfr. FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Napoli, Guanda, 1959, pp. 11-42; JOHN ROSSELLI, *Bellini*, trad. Claudio Toscani, Milano, Ricordi, 1995, pp. 31-38 (ed. or. *The Life of Bellini*, Cambridge et al., Cambridge University Press, 1996, pp. 14-22). Sull'attività catanese di Vincenzo Tobia Bellini si veda: MARIA ROSA DE LUCA, *Musica e cultura urbana nel Settecento a Catania*, Firenze, Olschki, 2012: nel cap. 3 (*Due maestri di cappella, un organo e un teatro per "far grande" Catania, 1722-1799*, pp. 67-101) viene ricostruita e contestualizzata l'attività di Giuseppe Geremia e Vincenzo Tobia Bellini, i due maggiori compositori attivi a Catania nel tardo Settecento.

<sup>3</sup> GIOVANNI PASQUALINO, *Vincenzo Tobia Bellini, dall'Abruzzo alla Sicilia* cit., p. 94.

<sup>4</sup> Cfr. GEORG KINSKY, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln. Katalog. Vierter Band: Musik-Autographen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1916. La composizione di Rosario Bellini ha il numero d'inventario 458 ed è brevemente descritta a p. 264: «Bellini, Rosario: Kantate "Pauper sum ego" (B-dur) für Soli, Chor und Orchester in Partitur (1818). Titelblatt: "Originale. / Musica per la vestizione del Santo / Bambino [... für die Einkleidung des hl. Kindes] / Composta da Bellini per uso / della Vener[abi]le Chiesa dei Padri / Benedettini / 1818". 24 Bl. im (Quer-) Format ca. 23,3 : 31 cm mit 47 Seiten Notentext».

<sup>5</sup> Cfr. GEORG KINSKY, *Versteigerung von Musiker-Autographen aus dem Nachlaß des Herrn Kommerzienrates Wilhelm Heyer in Köln (Dritter Teil). Beschriebendes Verzeichnis*, Berlin, [s.n.], 1927. La composizione di Rosario Bellini ha il numero d'inventario n. 34 (p. 7) e la segnatura «m. 1927.1361», segnatura ancora presente come *olim* sul frontespizio del manoscritto (sul frontespizio, inoltre, sul margine destro in basso è riportata a matita rossa la cifra «980», di cui non è stato possibile spiegare l'origine). I cataloghi delle aste sono quattro e riportano le seguenti date: 7 dicembre 1926, 10 maggio 1927, 29 settembre 1927, 23 febbraio 1928. Il manoscritto risulta essere giunto alla Staatsbibliothek di Berlino il 30 settembre 1927 tramite la casa d'aste di Karl Ernst Henrici.

informazioni sulla provenienza del manoscritto, ma nell'introduzione generale Kinsky menziona l'acquisizione da parte di Heyer nel 1909 della ricca collezione di autografi musicali di Carlo Lozzi, bibliofilo romano.<sup>6</sup> Della collezione Lozzi non è stato possibile rinvenire il catalogo ma soltanto la descrizione sintetica fattane da Leo S. Olschki, cui venne concesso di prendere appunti durante una visita.<sup>7</sup> La sezione «italienische Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts» della collezione Heyer, contenente il manoscritto in questione, non è citata da Olschki, che del resto nell'articolo si premura di precisare di aver dato «un cenno, se non di tutte, certo delle principali [sezioni]»;<sup>8</sup> tenendo conto dello scarso rilievo storico della musica sacra italiana della prima metà dell'Ottocento, non risulterebbe sorprendente la mancata menzione di tale sezione da parte dello studioso, alle prese con una vasta collezione comprendente autografi di Lully e Beethoven, nonché con la mancanza di tempo. Il manoscritto potrebbe pertanto verosimilmente provenire dalla collezione Lozzi,<sup>9</sup> da cui anche il riferimento a Rosario Bellini potrebbe derivare. In ogni caso, sebbene il nome di Rosario non compaia esplicitamente nel manoscritto, occorre tenere presente che la sua scarsissima fama come compositore rende poco plausibile una falsa attribuzione per meri motivi di mercato antiquario. Piuttosto, appare verosimile che Kinsky, pur citando la monografia belliniana di Antonino Amore,<sup>10</sup> abbia attinto le informazioni su Rosario allora disponibili in lingua tedesca nel *Quellen Lexikon* di Robert Eitner, in cui trovano spazio una voce su Vincenzo Tobia Bellini e una su Rosario.<sup>11</sup> La decisione di attribuire la composizione a Rosario anziché a Vincenzo Tobia – che, come vedremo, per diverse ragioni pare essere più plausibilmente il vero autore – potrebbe essere dovuta all'anno riportato sul frontespizio (1818), che sembra meglio adattarsi all'attività compositiva di un uomo al tempo poco più

<sup>6</sup> GEORG KINSKY, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln* cit., p. vi. La data di acquisizione della collezione Lozzi da parte di Heyer si ricava da: GEORG KINSKY, *Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln*, Köln, Museum Wilhelm Heyer, 1910, p. 6.

<sup>7</sup> LEO S. OLSCHKI, *Una visita alla Collezione del Comm. C. Lozzi di autografi e documenti riguardante la Musica e il Teatro in tutte le loro appartenenze e ogni sorta di pubblico spettacolo*, «La bibliofilia», III, 1901-1902, pp. 231-259.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 233.

<sup>9</sup> La cifra «980» (cfr. n. 5) riportata sul frontespizio e che non ha riscontro in nessuna delle catalogazioni note (Heyer, Staatsbibliothek Berlin), può trovare spiegazione in una precedente catalogazione. Si segnala a questo proposito che, secondo la testimonianza di Olschki, il catalogo della collezione Lozzi, completo di una «prefazione eruditissima», esisteva poco prima dell'acquisizione da parte di Heyer (cfr. LEO S. OLSCHKI, *Una visita alla Collezione del Comm. C. Lozzi* cit., pp. 232-233).

<sup>10</sup> Cfr. ANTONINO AMORE, *Vincenzo Bellini*, voll. 2, Catania, Giannotta, 1892-1894: le poche informazioni riguardanti Rosario si leggono nel vol. 1, pp. 5-9.

<sup>11</sup> Cfr. ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, vol. 1, p. 426. La voce 'Rosario, Bellini' risulta redatta da Eitner con scarna concisione: «Vater des Vincenzo, war auch Komponist (maestro di musica)»; le informazioni sono tratte da FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, Napoli, Morano, 1882, vol. 3, p. 178 (cfr. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, vol. I, p. 10). Kinsky potrebbe aver ricavato il riferimento allo studio di Antonino Amore dall'aggiornamento della voce 'Rosario Bellini', rubricata nella sezione *Addenda e Miglioramenti* del *Quellen-Lexikon* (vol. 10, 1904, p. 403) redatta da Francesco Piovano, nella quale si fa riferimento proprio al volume monografico di Amore (*Vincenzo Bellini. Vita, studi e ricerche*, Catania, Giannotta, 1894) e a un saggio bibliografico di Orazio Viola (*Saggio di bibliografia storica catanese*, Catania, Russo, 1902).

che quarantenne (Rosario) piuttosto che a quella di un ultra settuagenario (Vincenzo Tobia) o di un diciassettenne (Vincenzo). Allo stato attuale della ricerca, insomma, l'attribuzione della composizione a Rosario è attestata da Kinsky nel 1916, ma potrebbe derivare da una precedente catalogazione, forse risalente alla collezione Lozzi.

Un'ultima annotazione: la calligrafica genericità della grafia presente nel manoscritto lascia pensare a una mano impegnata nella redazione di una bella copia, più che a quella di un compositore impegnato nella stesura estemporanea di un'opera, particolarità che sembra collimare con l'ipotesi formulata poco sopra di non essere in presenza di un manoscritto di composizione.

## 2. *Contesto di produzione del manoscritto*

Si legge sul *recto* della prima carta del manoscritto intitolato *Musica per la vestizione del Santo Bambino* che esso fu composto nel 1818 «da Bellini per uso della Vener.<sup>le</sup> Chiesa dei Padri Benedettini». Al fine di contestualizzare il documento, questa informazione va riferita al monastero benedettino di S. Nicolò l'Arena di Catania, uno dei più grandi d'Europa, secondo solo a quello di Mafra in Portogallo. Il complesso monastico, che s'impose nella Catania settecentesca per magnificenza, rappresentò per lungo tempo un importante contesto produttivo della musica. Nell'edificio ricostruito sulla collina di Montevergine, a seguito del devastante terremoto del 1693, i monaci cassinesi oltre a dedicarsi alle scienze e alla letteratura, alla botanica e alla museologia, mantennero anche una cappella musicale che servì a solennizzare le principali feste del loro calendario liturgico: ogni 25 del mese, festa di san Benedetto, tutti i venerdì di marzo, settimana di Pasqua, festa del S. Chiodo, festa di san Nicolò, novena e notte di Natale.<sup>12</sup> La musica corredeva anche le pratiche devozionali imbastite dai benedettini intorno a una preziosa collezione di cinque reliquie in loro possesso, dette 'reliquie della Passione': frammento della veste bianca, frammento del manto purpureo di Cristo, una delle spine della corona, il chiodo che trafisse la mano destra di Cristo e alcuni frammenti della Santa Croce.<sup>13</sup> Esse venivano esposte sull'altare maggiore della chiesa nei venerdì di marzo della Quaresima: nel primo venerdì si esponeva la veste bianca, nel secondo il legno della Croce, nel terzo la Santa Spina, nel quarto il

---

<sup>12</sup> La storia dell'abbazia benedettina fu tracciata *in primis* da VITO MARIA AMICO, *Sicilia sacra disquisitionibus et notitiis illustrata*, I, Palermo [ma Venezia], Coppola, 1733, pp. 1155-1187; quindi da FRANCESCO DI PAOLA BERTUCCI, *Guida del Monastero dei PP. Benedettini di Catania*, Catania, 1846 (rist. anastatica nel volume *Catania e il suo Monastero*, a cura di G. Giarrizzo, Catania, Maimone, 1990); altre notizie anche in MATTEO GAUDIOSO, *L'Abbazia di San Nicolò l'Arena di Catania*, «Archivio storico per la Sicilia orientale», xxv, 1929, pp. 199-243; CARMELINA NASELLI, *Letteratura e scienza nel convento benedettino di San Nicolò l'Arena di Catania*, «Archivio storico per la Sicilia orientale», xxv, 1929, pp. 245-349; un resoconto bibliografico sulla storia del Monastero di S. Nicolò l'Arena di Catania di legge in MASSIMO ZAGGIA, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, III, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 939-941.

<sup>13</sup> Cfr. CARMELINA NASELLI, *Le Reliquie della Passione nel tesoro di S. Nicolò l'Arena*, «Catania. Rivista del Comune», VI, n. 2, marzo-aprile 1934, pp. 60-70.

Santo Chiodo.<sup>14</sup> Quest'ultima occasione era la più solenne perché dotata di un proprio ufficio liturgico che compendia l'esecuzione della Compieta cantata e la predicazione di un sermone sulla Passione di Cristo.<sup>15</sup> Giova qui rilevare che solo con l'esercizio delle pratiche devozionali l'ordine benedettino poté sfidare, sul terreno della ritualità urbana, il Circolo delle Quarantore promosso nel capoluogo etneo da Senato e confraternite, e per alcuni versi anche il culto di sant'Agata, patrona della città. Di tutto ciò si conservano le testimonianze nei registri contabili appartenuti ai Padri benedettini, una fonte ricca d'informazioni per la storia della musica a Catania. Da essi si apprende, infatti, degli interventi musicali (genericamente indicati col termine «musicata») prescritti nelle suddette occasioni, così come si rintracciano i pagamenti corrisposti a compositori e musicisti attivi nel grande monastero cassinese dalla prima metà del Settecento fino al 1866,<sup>16</sup> anno in cui il governo nazionale, con le cosiddette leggi eversive, sopprime numerosi enti ecclesiastici e ne alienò il patrimonio. Tali solennità prevedevano l'impiego di complessi vocali-strumentali più o meno numerosi: l'organico-tipo (ad esempio, per la settimana di Pasqua, per la festa del S. Chiodo, per la notte di Natale) comprendeva fino a cinque voci soliste, dodici violini, due oboi, due trombe, due violoncelli, due contrabbassi e organo.<sup>17</sup>

Le informazioni ricavate dal manoscritto intitolato *Musica per la vestizione del Santo Bambino* vanno riferite a una celebrazione dedicata al culto dell'Infanzia di Gesù Cristo, officiata nella chiesa del monastero di S. Nicolò l'Arena il 25 di ogni mese. Siamo in possesso di una testimonianza sul rito rilasciata dal teologo danese Friedrich Münter durante il suo soggiorno a Catania nel 1786; i suoi *Tagebücher* rivelano che egli ebbe modo di assistere nella chiesa di S. Nicola, il giorno di Natale, a una cerimonia durante la quale «udì suonare molto bene l'organo e vide l'Abate in mitra ed i monaci adorare un bambino di circa tre anni che impersonava il bambino Gesù».<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Cfr. *Secondo volume dell'Istoria delle cose insigni e famose successe di Catania. Detta la Cataneide moderna di Ottavio di Arcangelo Gentilbuomo catanese, e dopo la sua morte riconosciuta ed ordinata per il Rev. Don Valeriano Di Franchi Catanese, Monaco dell'ordine di San Benedetto, Priore titolare della Congregazione Cassinese [...]*, ms. in Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero, con segnatura Civ.Ms.B.30 (già 1.40.125), cc. 235v-236r.

<sup>15</sup> *Officium Sanctissimi Clavi Dominici. Injuxta Regulam S. Benedicti Compilatam. In solemnitare Sanctissimi Clavi Dominici*, documento citato da GUGLIELMO POLICASTRO, *Cento anni di attività musicale a Catania*, «Rivista musicale italiana», LII, 1951, p. 328 sg. Allo stato attuale delle ricerche, tuttavia, il documento non è più rintracciabile nelle Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero di Catania.

<sup>16</sup> Per una ricostruzione delle attività musicali del monastero di S. Nicolò l'Arena dal 1693 al 1799 si rinvia a MARIA ROSA DE LUCA, *Musica e cultura urbana nel Settecento a Catania* cit.; alle pp. 153-167 si legge un elenco di musicisti attivi nella cappella musicale benedettina dal 1749 al 1799.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 81; cfr. anche DANIELA LEONE, *L'attività musicale in San Nicolò l'Arena tra il 1749 e il 1779 nei documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Catania*, «Note su Note», III, 1995, pp. 155-284.

<sup>18</sup> La cronaca del suo viaggio in Sicilia è narrata da Friedrich Münter in *Nachrichten von Neapel und Sicilien, auf einer Reise in den Jahren 1785 und 1786 gesammelt*, 2 voll., København, Proft, 1790 (trad. it. *Viaggio in Sicilia*, a cura di F. Peranni, 2 voll., Palermo, Abbate, 1823); i dettagli della visita al monastero dei benedettini si leggono, invece, nei diari giornalieri compilati da Münter e successivamente pubblicati dallo studioso danese Ojvind Andreassen nel volume dal titolo *Aus den Tagebüchern Friedrich Münters. Wander und Lehrjahre eines dänischen Gelehrten*, København, Hasse, Leipzig, Harrassowitz, 1937. La citazione si rintraccia a p. 79 di questo testo.

La cerimonia della vestizione del Santo Bambino nel monastero catanese è attestata da una fonte documentaria ottocentesca, a far data dal 25 settembre 1710;<sup>19</sup> dai libri di cassa, invece, è possibile rintracciare informazioni su questa pratica festiva solo dall'agosto 1717.<sup>20</sup> Agli inizi del secolo decimottavo questa devozione conobbe una significativa diffusione in Italia per mezzo degli scritti del padre gesuita Giuseppe Antonio Patrignani, e in particolare di una sua opera intitolata *Delizie della quotidiana conversazione col Divino Infante Gesù* edita nel 1718.<sup>21</sup> In essa compare per la prima volta la descrizione del cerimoniale della pratica devozionale.<sup>22</sup> Tale cerimoniale fu con tutta probabilità il primo utilizzato dai monaci benedettini catanesi, giacché una copia della pubblicazione di Patrignani si conserva oggi nella biblioteca del monastero; sono note inoltre altre versioni di esso datate 1793, 1835 e 1866.<sup>23</sup> Nondimeno, le origini della devozione verso la Santa Infanzia risalgono a un periodo antecedente all'opera di divulgazione del gesuita: sarebbe stata istituita dalla venerabile Suor Margherita del SS. Sacramento (1619-1648), carmelitana del convento di Beaune in Francia; mentre la pratica della vestizione di Gesù Bambino risalirebbe a S. Giovanni di Dio (1495-1550), religioso spagnolo di origine portoghese, fondatore dell'Ordine Ospedaliero dei Fatebenefratelli, che l'avrebbe concepita durante un'esperienza mistica vissuta nel corso di un pellegrinaggio al Santuario della Madonna di Guadalupe nella provincia spagnola dell'Estremadura.<sup>24</sup>

Il cerimoniale della festa si articolava in due momenti: recita di una coroncina di preghiere per contemplare i dodici misteri dell'infanzia di Gesù Cristo e vestizione del Santo Bambino.<sup>25</sup>

---

<sup>19</sup> Cfr. *Pregiere e pratiche devote in onore del Bambino Gesù*, Catania, Stabilimento tipografico di C. Galatola nel R. Ospizio, 1866 (esemplare custodito nelle Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero di Catania, con segnatura Misc.A.61.40). A p. 16 si legge: «per vestirsi il fanciullo povero rappresentante Gesù Bambino come si pratica, sin dal 25 settembre 1710, in ogni dì 25 del mese nella Ven. Chiesa di San Niccolò l'Arena dei PP. Cassinesi di Catania».

<sup>20</sup> Cfr. Archivio di Stato di Catania, *Fondo Benedettini*, vol. 876, ann. 8: nell'agosto 1717 sono registrati dei pagamenti a un non bene identificato cappellano per alcune messe celebrate in onore del S. Bambino: «[al cappellano] per le messe al S.to Bambino, à tari 3 una [...]».

<sup>21</sup> DELIZIE | Della Quotidiana Conversazione | col Divino Infante Gesù. | DIARIO | SACRO-ISTORICO | DI | GIUSEPPE ANTONIO | PATRIGNANI | Della Compagnia di Gesù. | Secondo Semestre. | *Delectabar per singulos dies.* | Prov. 8. | [vignetta] | IN VENEZIA, MDCCXVIII. | Presso Nicolò Pezzana. | Con licenza de' Superiori, e Privilegio; il cerimoniale si legge alle pp. 63-70. Un esemplare di questa edizione è tutt'oggi custodita nelle Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero tra i volumi provenienti dalla biblioteca del monastero di S. Niccolò l'Arena: all'interno si può leggere una dedica all'Abate Danieli vergata da chi fece dono del volume.

<sup>22</sup> Giuseppe Antonio Patrignani (Montalboddo, Ancona, 1659 - Roma, 1733), gesuita, fu scrittore e drammaturgo. Pubblicò tra il 1707 e il 1732 diversi testi teatrali sull'Infanzia di Gesù Cristo, spesso sotto lo pseudonimo di Presepio Presepi: cfr. *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus première partie: bibliographie par les pères Augustin et Aloys de Backer; seconde partie: histoire par le père August Carayon*, Nouvelle édition par Carlos Sommervogel, Bruxelles, Schepens, Paris, Picard (12 voll., 1890-1932), vol. 6, coll. 357-366.

<sup>23</sup> Cfr. *Corona della santa infanzia di Gesù bambinello*, Catania, Pastore, 1793; *Corona della santa infanzia di Gesù bambinello*, Catania, La Magna, 1835, citati in GUGLIELMO POLICASTRO, *Catania nel Settecento*, Torino, SEI, 1950, p. 13, nota 13. L'edizione del 1866 è quella citata a nota 19 (vedi *supra*).

<sup>24</sup> Cfr. GIUSEPPE ANTONIO PATRIGNANI, *Delizie della quotidiana conversazione col Divino Infante Gesù* cit., pp. 63-64.

<sup>25</sup> Cfr. *Pregiere e pratiche devote in onore del Bambino Gesù*, cit.

Quest'ultima consisteva in una sorta di drammatizzazione del passo del Vangelo di Matteo che descrive le sette opere di misericordia corporale, con particolare riferimento alla terza («vestire chi è nudo»):<sup>26</sup> a un fanciullo indigente, che impersonava Gesù Bambino, veniva fatta indossare una tunica nuova, indi gli si praticava la lavanda dei piedi, gli si ornava il capo con una corona di fiori e gli si faceva dono di un canestro contenente pane e dolci.

Se nel Settecento il culto verso la Santa Infanzia fu circoscritto soltanto ad alcuni importanti centri religiosi del regno borbonico (Napoli, Palermo, Messina, Catania),<sup>27</sup> agli inizi del secolo successivo esso ricevette un forte impulso dalle gerarchie cattoliche romane; l'impegno a propagarlo in altre parti della penisola era inteso a difendere la religione dal diffondersi del giacobinismo durante le guerre napoleoniche. Per iniziativa di Gennarina Intonti, monaca francescana nel Convento dei Miracoli di Napoli, nel 1816 fu implorata a Papa Pio VII la concessione della «Plenaria Indulgenza per ogni 25 del mese». Concessa dal sommo pontefice dapprima per i territori delle due Sicilie, sarebbe stata estesa a tutti gli stati della penisola col Pontificio Rescritto *Urbis et Orbis* del 23 novembre 1819: si «accordò in perpetuo indulgenza plenaria nel dì 25 di ogni mese a tutt'i fedeli che confessati e comunicati intervenivano in qualche Chiesa, o pubblico Oratorio al pio Esercizio ad onore del Bambino Gesù, venerando i dodici misteri della S. Infanzia, e pregando ivi per qualche spazio di tempo secondo la mente di sua Beatitudine».<sup>28</sup>

È lecito ipotizzare che in un tale clima di promozione del culto sia maturata la scelta dei benedettini catanesi di commissionare una nuova composizione per la funzione della vestizione del marzo 1818: l'ipotesi è suffragata anche da quanto si legge nei libri contabili relativi ai mesi precedenti, nei quali sono annotate le spese per il corredo musicale del rito della vestizione come compenso corrisposto all'organista per «la solita musica»;<sup>29</sup> è probabile, quindi, che prima di questa data la sonorizzazione della cerimonia fosse affidata a musiche che richiedevano l'impiego di un organico più modesto (costituito, ad esempio, da sole voci con accompagnamento dell'organo). Sempre dai registri contabili si apprende che, nel marzo 1818, dal manoscritto furono ricavate le parti staccate in vista della sua (prima?) esecuzione, avvenuta con tutta probabilità il 25 dello stesso mese nel corso della celebrazione che aveva luogo con cadenza mensile nella chiesa annessa al monastero.<sup>30</sup> Preme rilevare che nel mese di febbraio 1818 la città di Catania era stata colpita da un forte terremoto, a causa del quale fu ordinata la sospensione di tutte le funzioni liturgiche nelle chiese;<sup>31</sup> non è escluso, pertanto,

<sup>26</sup> Cfr. Mt 25, 35-40: «[...] ero nudo e mi avete vestito [...]. Quando ti abbiamo visto nudo e ti abbiamo vestito? ... ogni volta che avete fatto queste cose a uno solo di questi miei fratelli più piccoli, l'avete fatto a me».

<sup>27</sup> Cfr. GIOACCHINO VENTURA DI RAULICA, *Della sacra infanzia di Gesù. Spirito pubblico religioso del Regno delle Due Sicilie*, in *Enciclopedia ecclesiastica e morale*, tomo V, agosto-ottobre 1822, Napoli, Sangiacomo, 1822, pp. 310-319.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Cfr. Archivio di Stato di Catania, *Fondo Benedettini*, voll. 907-908.

<sup>30</sup> Cfr. Archivio di Stato di Catania, *Fondo Benedettini*, vol. 908, annotazione n. 4 (marzo 1818): «Per parti cacciate dalla Musica del S.<sup>to</sup> Bam. composta dal M.<sup>ro</sup> di Cappella S.<sup>r</sup> Bellini [...] tari 21:5».

<sup>31</sup> Si fa riferimento al violento terremoto che la sera del 20 febbraio 1818 colpì l'area etnea con epicentro il paese di Acicatena, dove si registrarono decine di morti e feriti, mentre a Catania un solo decesso e molti edifici danneggiati: cfr. GAETANO CALABRESE, *Il terremoto del 1818 a Catania e nei comuni etnei in un piccolo fondo*

che la cerimonia della vestizione segnasse proprio la ripresa dei riti nel monastero cassinese e che per l'occasione fosse stata prevista un'ampia partecipazione di fedeli desiderosi di ricevere l'indulgenza plenaria.<sup>32</sup>

Come già detto, la celebrazione si articolava in due parti: orazione dei dodici misteri dell'infanzia di Gesù Cristo e cerimonia della vestizione del Santo Bambino. Le antifone racchiuse nel manoscritto in questione sono finalizzate alla copertura musicale della seconda parte, ossia della vestizione. Ad eccezione della seconda antifona i testi intonati sono tutti in lingua latina e tratti dalle Sacre Scritture o dal Breviario. La numerazione apposta in originale in partitura ai singoli brani suggerisce anche il loro ordine di esecuzione:

TABELLA 1

n.	testo	n. carte	tempo	tonalità
1	Pauper sum ego, et in laboribus a juventute mea (Sal 87, 16)	cc. 1 $\nu$ -4 $r$	Andante 3/4	Si $\flat$ , magg.
2	Viva Giesù, Giuseppe e Maria	cc. 4 $\nu$ -7 $r$	Allegretto 4/4	Mi, magg.
3	Venite benedicti Patris mei, possidete Regnum meum, quia nudus fui, et operuistis me (Mt 25, 34, 36)	cc. 7 $\nu$ -14 $r$	Allegretto 2/4	Do magg.
4	Si ergo lavavi pedes vestros Dominus, <sup>33</sup> et Magister; et vos debetis <sup>34</sup> alter alterius lavare pedes (Gv 13, 14)	cc. 14 $\nu$ -17 $\nu$	Andante 3/4	La magg.
5	Filia <sup>35</sup> Sion venite, et videte Regem <sup>36</sup> Salomonem in Diademate, quo coronavit eum Mater sua (Ct 3, 11)	cc. 18 $r$ -20 $r$	Allegro 4/4	Re magg.
6	Christum regem pro nobis spinis coronatum venite adoremus (Invitatorium ad matutinum, in Officium Sacratissimae Spinæ Coronæ D. N. J. C.)	cc. 20 $\nu$ -22 $\nu$	Larghetto 2/4	Do min.
7	Sancta Maria sine labe concepta ora pro nobis (Litaniæ Beatæ Mariæ Virginis)	cc. 23 $r$ -24 $\nu$	Andante 6/8	Si $\flat$ , magg.

dell'Archivio di Stato di Catania, in «Archivi», 2013, n. 2, pp. 123-140; cfr. anche ENRICO IACHELLO, *Terremoti amministrativi, terremoti naturali: l'intendente e il terremoto a Catania nel 1818*, in *La Sicilia dei terremoti, lunga durata e dinamiche sociali*, Catania, Maimone, 1997, pp. 397-406.

<sup>32</sup> Ciò è avvalorato da quanto si legge nei registri contabili, relativo alla ripresa delle attività musicali nel mese di marzo 1818: «regalie ai virtuosi di musica per una gratificazione, nonostante non prestarono i loro servizi nella Musica solita cantarsi in nostra Chiesa per le 40 ore d'ogni anno e che non poterono eseguirsi in questo anno a causa dei terribili tremuoti accaduti [...] onze 10» (Archivio di Stato di Catania, *Fondo Benedettini*, vol. 908, c. 8).

<sup>33</sup> Nella fonte: «Domine».

<sup>34</sup> Nella fonte: «debitis».

<sup>35</sup> Nella fonte: «Filie».

<sup>36</sup> Nella fonte: «Regum».

<sup>37</sup> Si legge: «La seguente strofa | Christum regem = | si fà nel 25: di Marzo, in vece del | Pauper sum ego = Siegue Te Deum, et | = Litanìa. = ».

In aggiunta, a carta 20r del manoscritto il compositore inserisce una nota esplicativa<sup>38</sup> da cui si evince che l'antifona n. 6 (*Christum regem*) sostituisce la n. 1 (*Pauper sum ego*) quando la festa cade nel mese di marzo e che dopo l'antifona n. 5 (*Filia Sion venite*) debbano eseguirsi il cantico *Te Deum laudamus* e le *Litanie della Beata Vergine Maria*. L'annotazione esige un chiarimento: per quanto concerne la sostituzione della prima antifona, essa è da mettere in relazione col fatto che il 25 marzo cade sovente nel tempo liturgico della Quaresima.<sup>39</sup> L'antifona *Christum regem*, infatti, è tratta dall'ufficio della Festa della Corona di Spine che, secondo il calendario liturgico allora vigente nella Diocesi catanese, si celebrava durante il periodo quaresimale (per l'esattezza il venerdì dopo la seconda domenica di Quaresima). Va detto, inoltre, che questa festa era ben condecorata nel monastero di S. Nicolò l'Arena giacché si esponeva una delle preziose reliquie della Passione, ossia la sacra spina.<sup>40</sup> Per quanto riguarda, invece, il riferimento al *Te Deum laudamus* e alle *Litanie della Beata Vergine Maria*, è probabile che si facesse ricorso a composizioni dello stesso autore del manoscritto o di altri musicisti,<sup>41</sup> come quelle di Giuseppe Geremia che aveva ricoperto il ruolo di maestro di cappella nel monastero cassinese sino al 1807.<sup>42</sup> Dai verbali della commissione di censura per il controllo della musica sacra,<sup>43</sup> si ha prova del fatto che alcune composizioni da chiesa (e fra queste un *Te Deum laudamus* di Geremia) continuarono ad essere eseguite a Catania fino al 1828.

<sup>38</sup> Giova sottolineare che nel 1818 il 25 marzo cadde fuori della Quaresima, essendo la Pasqua particolarmente bassa. Ciò rafforza l'ipotesi, formulata poco prima, che la prima esecuzione dell'opera sia avvenuta proprio il 25 marzo.

<sup>39</sup> Cfr. CARMELINA NASELLI, *Le Reliquie della Passione nel tesoro di S. Nicolò l'Arena* cit., pp. 67-69.

<sup>40</sup> A sostegno di questa tesi vi è l'esistenza di un'altra composizione, in passato attribuita al giovane Vincenzo Bellini, intitolata *Litania Pastorale della Beata Vergine*. La composizione è tradata in un solo esemplare manoscritto non autografo custodito al Museo civico belliniano di Catania (segnatura MM-4/26-11 olim 155 3 20). Essa denota una certa attinenza con la cerimonia della vestizione nella particolare declinazione che se ne faceva il 25 di marzo: prevede l'impiego di un coro a quattro voci femminili (Canto I, II, III, IV) con il solo accompagnamento dell'organo (cfr. *infra*, p. x). Infatti, come dichiarato espressamente nel titolo, l'andamento della musica è quello tipico di una pastorale, cioè di una composizione tradizionalmente destinata al periodo del Natale (o, per estensione, alle celebrazioni riguardanti il Bambino Gesù quale effettivamente era la cerimonia della vestizione); il testo intonato differisce però da quello riportato nei libri liturgici (le cosiddette Litanie Lauretane) per l'inserimento di una invocazione («Sancta Maria ab Angiol [sic] nunziata») che si riferisce con tutta evidenza alla festa liturgica dell'Annunciazione, celebrata per l'appunto il 25 marzo. Non si spiegherebbe, quindi, l'impiego di una pastorale in tempo di Quaresima se non come corredo sonoro di una celebrazione dedicata al culto della Divina Infanzia, ossia la cerimonia della vestizione.

<sup>41</sup> L'attività di Giuseppe Geremia (Catania 1732-1814) nel monastero di S. Nicolò l'Arena è documentata per gli anni 1773, 1780, 1783 e ininterrottamente dal 1785 al 1793 e dal 1795 al 1807. Questo è quanto risulta dall'analisi dei documenti custoditi nell'Archivio di Stato di Catania, *Fondo Benedettini*, registri di cassa dal n. 899 al n. 905 (cfr. MARIA ROSA DE LUCA, *Musica e cultura urbana nel Settecento a Catania* cit., p. 81).

<sup>42</sup> Cfr. «Giornale dell'Intendenza di Catania», 30 aprile 1828, n. CLXIX, p. 82: il *Te Deum laudamus* di Giuseppe Geremia si rintraccia al numero dieci della lista delle composizioni approvate dalla commissione e controfirmate da chi la presiedeva, ovvero Natale Bertini. Il manoscritto autografo di questa composizione, che presenta sul *recto* della prima carta la firma di Bertini, è oggi custodito nell'Archivio della Società di Storia Patria per la Sicilia orientale di Catania, con segnatura SP.G.MS31.

### 3. Sull'attribuzione del manoscritto

Benché nel secolo scorso il manoscritto sia stato attribuito a Rosario Bellini, in base alle sole informazioni contenute nel frontespizio non è possibile stabilire con sicurezza chi, fra i tre Bellini attivi a Catania nel 1818, ne sia stato effettivamente l'autore. Una serie di elementi, tuttavia, avvalorano l'ipotesi che esso sia da attribuire piuttosto al membro più anziano della famiglia. Proviamo a spiegare le ragioni.

Nessun elemento a nostra disposizione prova che il manoscritto della *Musica per la vestizione del Santo Bambino* sia una copia anziché un autografo: a tal proposito, bisogna rilevare che nelle fonti musicali di provenienza catanese, databili a cavallo tra Sette e Ottocento, il termine «originale» è, senza ambiguità alcuna, un sinonimo di «autografo» (specialmente quando si trova in posizione enfatica sul frontespizio di una composizione musicale, anteposto al titolo), impiegato per designare un manoscritto redatto direttamente dal compositore senza la mediazione di un copista.<sup>43</sup>

Possiamo escludere che il manoscritto sia opera del giovane Vincenzo Bellini in base a quanto si legge nella già citata annotazione tratta dal registro di cassa del marzo 1818,<sup>44</sup> in cui si fa riferimento al compositore della *Musica per la vestizione del Santo Bambino* come «M.ro di Cappella S.<sup>f</sup> Bellini»: infatti è assai improbabile che in quella data egli, ancora impegnato nell'apprendistato dell'arte musicale, potesse fregiarsi di tale titolo. Inoltre è noto che il giovane Bellini firmava le partiture delle sue prime composizioni aggiungendo un numero ordinale al nome (Vincenzo Bellini II), oppure il cognome della madre a quello del padre (Vincenzo Bellini Ferlito), proprio per distinguersi dagli altri membri della famiglia. Non da ultimo, occorre evidenziare che le composizioni belliniane giovanili riferite al periodo catanese, oltre ad essere generalmente distanti dal marcato stile settecentesco della *Musica per la vestizione del Santo Bambino*, evidenziano una grafia ben diversa da quella del manoscritto in questione; per chiarezza, per quanto ancora un po' impacciata, è segnata da tratti personali.<sup>45</sup>

Vi sono elementi sufficienti anche per escludere che il manoscritto custodito nella Staatsbibliothek di Berlino sia un autografo di Rosario Bellini. Se si ammette, infatti, che il manoscritto berlinese sia autografo, poiché appare evidente che esso fu compilato in ogni sua parte da un'unica mano (fatta eccezione per alcuni segni apposti da altra mano presenti su carta 1r), ne deriva che anche il nome «Bellini» che si legge nel frontespizio debba essere considerato, a tutti gli effetti, una firma dell'autore (fig. 2).

<sup>43</sup> È possibile effettuare un riscontro di ciò nelle composizioni manoscritte di Giuseppe Geremia conservate nell'archivio della Biblioteca della Società di Storia Patria per la Sicilia orientale: cfr. Originale | Gloria a 5 voci con più | Strumenti | di | Giuseppe Geremia | A.D. | 1771 (segnatura SP.G.MS19); Originale | Dixit Breve a | 4 voci | con più stromenti | di | Giuseppe Geremia | A.D. 1767 (segnatura SP.G.MS23); Originale | Te Deum laudamus | a | 4 Voci | con | più Strumenti (segnatura SP.G.MS31); Originale | Magnificat a più Voci di | Giuseppe | Geremia | A.D. 1767 (segnatura SP.G.MS41); Secondo | Originale | Veni Sponsa Christi a più voci e | Strumenti | di | Giuseppe Geremia (segnatura SP.G.MS43).

<sup>44</sup> Cfr. Archivio di Stato di Catania, *Fondo Benedettini*, vol. 908, marzo 1818, ann. n. 4: «Per parti cacciate dalla Musica del S.<sup>to</sup> Bam. composta dal M.<sup>ro</sup> di Cappella S.<sup>f</sup> Bellini [...] tari 21:5».

<sup>45</sup> Cfr. SIMON MAGUIRE, *La grafia belliniana in alcuni autografi*, 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. 2, pp. 457-485; cfr. anche VINCENZO BELLINI, *Composizioni strumentali*, a cura di Andrea Chegai, Milano, Ricordi, 2008 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. xv), pp. XI-XXXV.



Fig. 2. *Musica per la vestizione del Santo Bambino*, Berlino, Staatsbibliothek, c. 1r.

Ma se confrontiamo questa presunta firma con altri saggi calligrafici di Rosario Bellini, si ricava un'evidente incongruenza: si consideri in particolare la firma da egli apposta ad una lettera del 22 novembre 1835<sup>46</sup> (fig. 3) e quella presente sul frontespizio della partitura di un *Tantum ergo* composto da Rosario Bellini e oggi custodito nella Biblioteca comunale di Noto (figg. 3 e 4).<sup>47</sup>

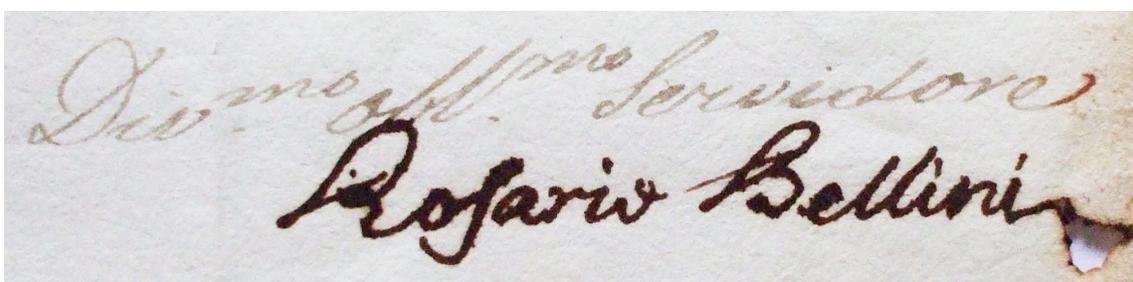


Fig. 3. Firma di Rosario Bellini in una lettera del 22 novembre 1835, Catania, Archivio di Stato.

<sup>46</sup> Archivio di Stato di Catania, *Archivio privato Paternò Castello di Biscari*, busta 1657.16 (1069/P), c. 18r.

<sup>47</sup> *Tantum ergo* | a tre voci | Per Organo | Composto | Da Rosario Bellini, ms. in Biblioteca comunale di Noto *Fondo Altieri*, B, busta 20. Questa composizione è stata pubblicata da Francesco Maria Paradiso (Eurarte, Varenna, Lecco, 2003); nella prefazione, tuttavia, il manoscritto viene erroneamente descritto da Paradiso come copia piuttosto che autografo. Nella sua succinta monografia belliniana lo storiografo Guglielmo Policastro dichiara di aver rintracciato un'altra composizione di Rosario Bellini, intitolata *Tantum ergo a due voci*, composta per il Monastero di Santa Agata di Catania (denominato anche Badia di S. Agata): cfr. GUGLIELMO POLICASTRO, *Bellini 1801-1919*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1935, p. 44. Tuttavia, allo stato attuale delle ricerche, essa risulta dispersa.

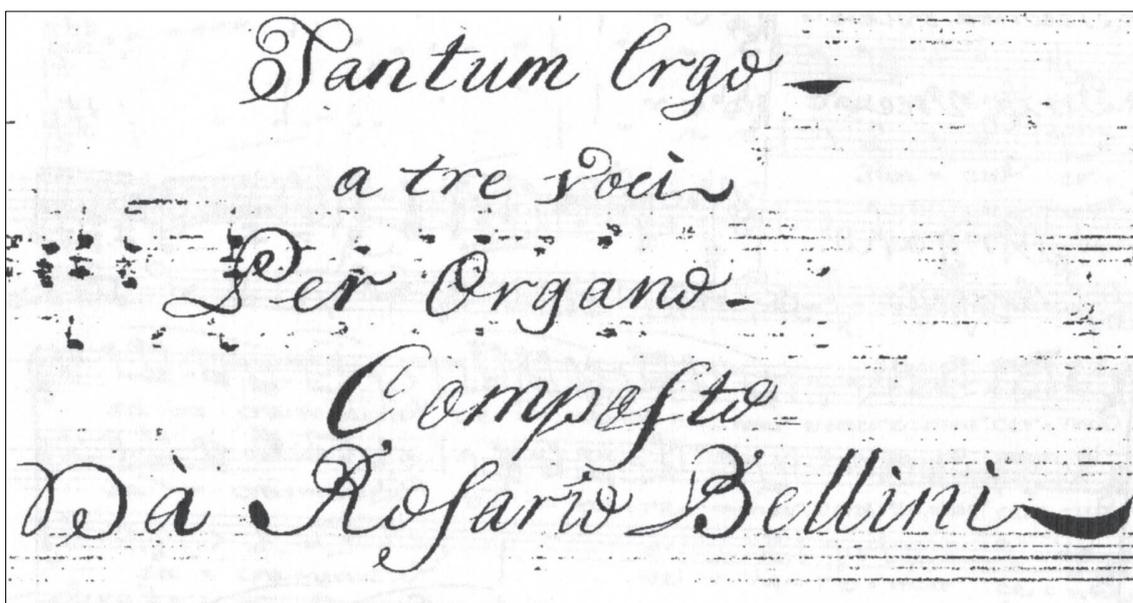


Fig. 4. ROSARIO BELLINI, *Tantum ergo a tre voci per organo*, ms., Noto, Biblioteca comunale, c. 1r.

Ma se escludiamo che il manoscritto possa essere attribuito al giovane Vincenzo o a suo padre Rosario, non rimane che prendere in considerazione Vincenzo Tobia Bellini. In questo caso il confronto calligrafico tra il cognome «Bellini» vergato sul frontespizio del manoscritto stesso e la firma del musicista pelignese, presente su altri documenti di sicura attribuzione,<sup>48</sup> ci restituisce un'evidente corrispondenza (fig. 5).

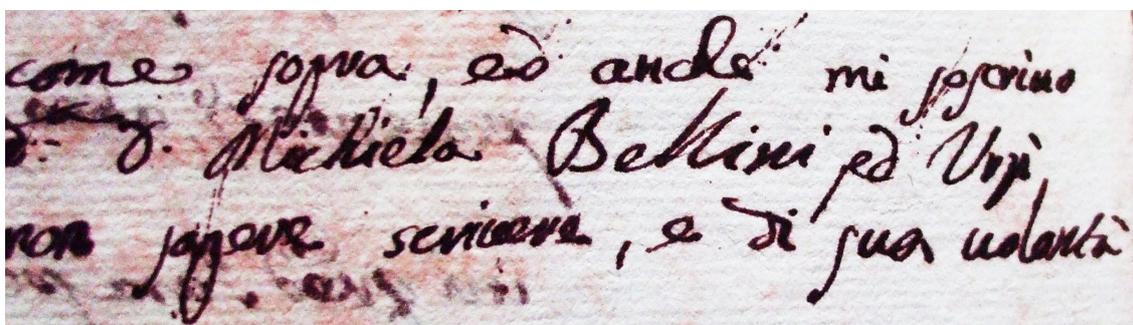


Fig. 5. Atto notarile sottoscritto da Vincenzo Tobia Bellini, Catania, Archivio di Stato, 1781.

Essa risulta confermata anche dal raffronto con l'unica composizione orchestrale ad oggi nota del Bellini *senior*; la Sinfonia di un dialogo conservata nel Museo civico belliniano di Catania,<sup>49</sup> in cui sia la dicitura restituita dal frontespizio sia la grafia dell'intera partitura collimano con quelle del manoscritto berlinese (figg. 6 e 7), al contrario della grafia musicale di Rosario nel *Tantum ergo*.

<sup>48</sup> Archivio di Stato di Catania, *Fondo notarile*, II versamento, notaio Gaetano Arcidiacono, vol. 1831, cc. 175-177: si tratta di un atto notarile del 20 settembre 1781 sottoscritto da Vincenzo Tobia Bellini e Michela Urzi per rinunciare ad usufruire di una eredità e favorire una parente. Bellini sottoscrive questo documento anche per parte della moglie «per essa non sapere scrivere».

<sup>49</sup> Originale | Dialogo di Vincenzo Bellini, ms. in Museo civico belliniano di Catania, con segnatura MM-9/72-54.

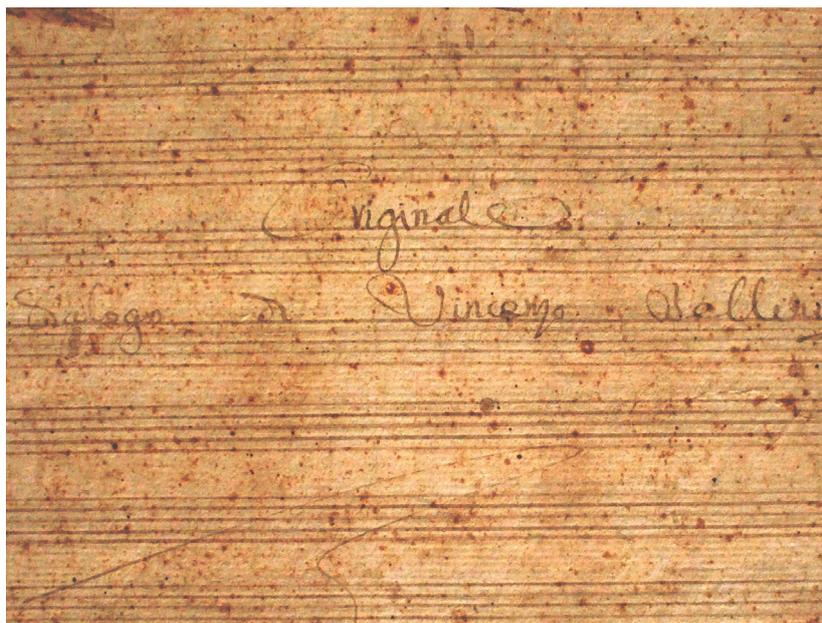


Fig. 6. VINCENZO TOBIA BELLINI, *Sinfonia*, ms., Catania, Museo civico belliniano, c. 1r.

Infine, anche alcune peculiarità stilistiche desunte dall'analisi della partitura della *Musica per la vestizione del Santo Bambino* fanno trasparire un gusto musicale di derivazione tardo-settecentesca compatibile col profilo formativo e professionale di Vincenzo Tobia Bellini.<sup>50</sup>



Fig. 7a. VINCENZO TOBIA BELLINI, *Sinfonia*, ms., Catania, Museo civico belliniano, c. 1r.

<sup>50</sup> Dall'analisi dei libri di cassa dei benedettini si evince che Vincenzo Tobia Bellini prestò la sua opera come maestro di cappella nel monastero di S. Nicolò l'Arena negli anni 1784, 1789, 1791, 1793 (ASC, *Fondo Benedettini*, registri di cassa nn. 900-902). Nel 1789 e nel 1791 Bellini compose il dialogo in occasione della festa del S. Chiodo: *La salvezza d'Israello nella morte di Sisara. Azione sacra a 4 voci e più strumenti da cantarsi nella Chiesa del venerabile Monistero di S. Nicolò l'Arena in questa Chiarissima e Fedelissima Città di Catania per la solennità del SS. Chiodo*, Catania, Pulejo, 1789; *Il sacrificio di Elia. Oratorio da eseguirsi nella Chiesa de' PP. Cassinesi di S. Nicolò l'Arena per la solennità del SS. Chiodo*, Catania, Pulejo, 1791 (cfr. MARIA ROSA DE LUCA, *Musica e cultura urbana*



Fig. 7b. Musica per la vestizione del Santo Bambino, Berlino, Staatsbibliothek, c. 1r.

#### 4. La musica: aspetti formali e stilistici

La mancanza delle viole, oltre ad essere una chiara impronta dello stile tardo-settecentesco – in cui esse vengono perlopiù usate come semplice ripieno –, sembra essere una caratteristica delle compagini orchestrali del monastero di S. Nicolò l’Arena, come suggeriscono la già citata *Sinfonia* per un dialogo di Vincenzo Tobia Bellini (priva di viole) e l’organico-tipo previsto per le solennità descritto poco sopra.<sup>51</sup> I fiati, del tutto sprovvisti di assolo, sembrano supplire a tale mancanza, mantenendo costantemente ed esclusivamente una funzione di riempitivo armonico-ritmico, tramite note tenute e qualche intervento festoso di pura scansione ritmica, come in sostituzione di trombe e timpani. La semplificazione della scrittura degli archi trova rispondenza in quella corale, che sacrifica l’autonomia delle parti a vantaggio del movimento parallelo delle voci, tendendo a disporsi in un ordito melodico a due voci, in cui quelle femminili – sostanzialmente equivalenti nella tessitura – procedono prevalentemente per terze e si contrappongono alle voci maschili, disposte perlopiù su intervalli compresi tra la terza e la sesta (es. 1a-1b).<sup>52</sup>

La scrittura marcatamente omoritmica del coro – lontana dal contrappunto severo, regolarmente insegnato presso i conservatori napoletani e destinato per tradizione alle sezioni stilisticamente più elevate del *Proprium missæ* – è organizzata in brevi frasi (es. 2) e in cadenze di estensione e complessità contenute (es. 3).

---

nel *Settecento a Catania* cit., Appendice 2, pp. 145-152). Allo stato attuale delle ricerche, non risultano altri pagamenti corrisposti a Vincenzo Tobia Bellini, oltre quello citato a nota 44.

<sup>51</sup> Si segnala che anche la giovanile *Sinfonia* in Re maggiore di Vincenzo, composta a Catania, è priva di viole (cfr. VINCENZO BELLINI, *Composizioni strumentali* cit., p. xvii).

<sup>52</sup> Gli esempi musicali, realizzati da Daniele Cannavò, si leggono alle pp. 21-42.

Il procedimento, oltre a garantire l'intelligibilità del latino (alquanto elementare) del testo, suggerisce la destinazione a una compagine corale di capacità esecutive piuttosto limitate, come del resto conferma il puntuale raddoppio orchestrale di ogni voce del coro, nonostante la semplicità di scrittura che lo caratterizza.

L'orchestra, in aggiunta all'imprescindibile ruolo di sostegno delle voci corali, provvede ad assicurare quel flusso motorio che l'elementarità della scrittura corale non potrebbe garantire; evita in tal modo di limitarsi al ruolo di accompagnamento e assolve, al contrario, il compito di condurre motivicamente gli interventi puramente declamatorio-accordali del coro, creando spesso degli accompagnamenti molto mossi per mantenere l'impressione di una certa vivacità agogica (es. 4a-4b).

I due esempi mostrano un'ulteriore tendenza generale della composizione: il ritmo armonico e melodico rimane fortemente ancorato alla regolarità imposta dalla scansione isoritmica delle battute, che, coi loro accenti meccanicamente distribuiti, fungono da regolatrici dei cambiamenti nel percorso melodico e armonico, tutti disposti in bell'ordine su ritmi di due battute o loro multipli e immancabilmente attivati sul battere della battuta di cambio. I due esempi mostrano altresì i due principi organizzativi della struttura compositiva dei vari brani: l'accumulazione motivica e la *Fortspinnung*, tramite le quali i vari aggregati motivici sembrano generarsi l'uno dall'altro senza la minima traccia di sviluppo, non di rado basandosi su idee musicali ripetute con minima o nessuna variazione. Che accumulazione e *Fortspinnung* costituiscano la base strutturante dei brani è confermato indirettamente dal fatto che soltanto due di essi («Viva Gesù» e «Venite benedicti») includono una ripresa parziale del materiale musicale di apertura. Se in «Venite benedicti» la ripresa suggella un vero e proprio ritorno all'atmosfera iniziale dopo un percorso armonico piuttosto movimentato (vedi Diagramma 2), in «Viva Gesù» essa sembra essere semplicemente il segnale dell'imminente fine del brano, dopo il progressivo affastellarsi di idee musicali, tutte particolarmente festose, sulle brevi interiezioni del coro.

Pur in mancanza di composizioni orchestrali di Vincenzo Tobia in numero sufficiente ad evincere eventuali peculiarità del suo stile compositivo, possiamo osservare come una certa 'quadratura' nelle modulazioni e un'evidente tendenza all'accumulo di idee musicali sono riscontrabili anche nella sua già citata Sinfonia, in cui i percorsi armonici sono assiduamente disciplinati dalla pulsazione regolare della scansione isoritmica delle battute e le idee motiviche acquisiscono pregnanza strutturale tramite la loro ripetizione.

Tornando al «Pauper sum», possiamo notare come i brevi assolo vocali sono destinati esclusivamente a voci femminili e si caratterizzano per una certa genericità di espressione melodica e per la spiccata semplicità, con una preferenza per i gradi congiunti nei passaggi più mossi (es. 5a-5b).

L'armonia presenta passaggi abbastanza accurati nelle sezioni cadenzali, con una predilezione per le settime di dominante, introdotte anche sul terzo grado (es. 6a), e per le settime diminuite, inserite talora sul quarto grado aumentato (es. 6b-6c).

In «Venite benedicti» – il brano più esteso della composizione – è rinvenibile una traccia di drammatizzazione del testo, tramite scelte accurate riguardo alla sua intonazione. L'*incipit* del brano è affidato a due voci femminili soliste, impegnate in una specie di fanfara vocale cui risponde il coro con interventi accordali (es. 7a); un semplicissimo dispositivo antifonale che compare anche in altre sezioni del brano e che realizza uno dei principi costitutivi della drammaturgia: la dialogizzazione.

La forma è più strutturata rispetto a quella degli altri brani, con una tripartizione generale di tipo ABA' e un percorso armonico non privo di raffinatezza in alcuni passaggi (vedi Diagramma 2).

DIAGRAMMA 2  
PIANO ARMONICO DI «VENITE BENEDICTI»

A	B	A'
Venite benedicti Patris mei, possidete regnum meum.	Quia nudus fuit et operuistis me. Venite benedicti Patris mei, possidete regnum meum.	Venite benedicti Patris mei, possidete regnum meum.
Do magg.: I – V – vi – II	Sol min.: i – V – i – IV – i	Do magg.: I – V – I – V – I

La sezione centrale, di tipo contrastivo, propone tonalità minori – innescate dall'introduzione della parte di testo potenzialmente più patetica – e un addensarsi di idee musicali piuttosto ardite: nel giro di poche battute troviamo, affidata a un poderoso unisono degli archi, una modulazione improvvisa verso la relativa maggiore del quarto grado (Mi<sub>4</sub>, magg., anche relativa maggiore della parallela minore della tonalità d'impianto dell'intero brano) e un passaggio solistico modulante basato su una progressione cromatica piuttosto legnosa nel suo dipanarsi melodico (es. 7b-7c). La ripresa (A') coincide con la riproposizione dell'*incipit* testuale della prima sezione, a suggellare il ritorno all'atmosfera iniziale del brano, ribadita e amplificata da un percorso armonico più statico e cadenzale rispetto a quello della sezione A.

In conclusione, il manoscritto intitolato *Musica per la vestizione del Santo Bambino*, pur nella modestia della sua rilevanza storica ed estetica, offre un'interessante opportunità per gettare uno sguardo sull'ambiente musicale in cui la famiglia Bellini operava, consentendo di mettere meglio a fuoco alcune pratiche musicali verosimilmente conosciute dal giovane Vincenzo Bellini nei diciotto anni di vita trascorsi a Catania.

L'analisi storico-documentaria del manoscritto ha permesso di rintracciare le modalità espressive di una cerimonia devozionale riferita al culto dell'Infanzia di Gesù Bambino, particolarmente diffusa nel Regno delle Due Sicilie e praticata sin dagli inizi del Settecento nel grande Monastero benedettino di San Nicolò l'Arena di Catania. L'attribuzione del manoscritto a Vincenzo Tobia Bellini amplia le conoscenze sul ruolo che egli svolse come maestro di cappella a Catania nel Sette-Ottocento. Le peculiarità espressive e stilistiche del brano, infine, indirizzano l'attenzione verso un orizzonte storico-estetico di ascendenza tardo settecentesca che, in un importante centro religioso come Catania, affonda le radici nel genere musicale da chiesa.

[Soprano I] Pa - - - u-per, pa - - - u-per, pau - per-sum

[Soprano II] Pa - - - u-per, pa - - - u-per, pau - per sum

[Tenore] pa - u-per sum

[Basso] pa - u-per sum

S. I e - go sum, sum e - go

S. II e - go sum, sum e - go

T. e - go sum, sum e - go

B. e - go sum, sum e - go

Es. 1a: «Pauper sum», bb. 5-12.

a 2

S. I  
in di - a - de - ma - te quo co - ro -

S. II  
in di - a - de - ma - te quo co - ro -

T.  
in dia - de - ma - te

B.  
in dia - de - ma - te

S. I  
-na - - - - vit e - um ma - ter, ma - ter su - a

S. II  
-na - - - - vit e - um ma - ter, ma - ter - su - a

T.  
quo co - ro - na - vit e - um ma - ter, ma - ter su - a

B.  
quo co - ro - na - vit e - um ma - ter, ma - ter su - a

Es. 1b: «Filia Sion», bb. 11-20.

S. I  
Fi - li - æ Si - on ve - ni - te et vi - de - te

S. II  
Fi - li - æ Si - on ve - ni - te et vi - de - te

T.  
Fi - li - æ Si - on ve - ni - te et vi - de - te

B.  
Fi - li - æ Si - on ve - ni - te et vi - de - te

Es. 2: «Filia Sion», bb. 5-8.

Oboi I

Oboi II

[2] Corni [in Re]

[Soprano I]

[Soprano II]

[Tenore]

[Basso]

Violini I

Violini II

[Bassi e Organo]

solo

la - - - va - - - re,

[la] - - - va - - - re,

la - - - - -

la - - - - -

*p*

5/3    4/2    8/5/3

Es. 3: «Si ergo», bb. 27-34.

I  
Ob.

II

Cor. Re

S. I  
la - - - - va - re pe - - - des.

S. II  
la - - - - va - re pe - - - des.

T.  
-va - - - - re pe - - - des.

B.  
-va - - - - re pe - - - des.

I  
Vni.

II

B. e Org.  
5/3 7/5 #6/4 5/3 5/3

Es. 3: (fine).

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for two Oboes (Ob. I and II), a Cor Anglais (Cor. Mi♭), two Soprano voices (S. I and S. II), a Tenor (T.), a Bass (B.), two Violins (Vni. I and II), and a Bassoon and Organ (B. e Org.). The vocal parts have lyrics in Italian: "Vi - va Gie-sù Giu - sep - pe e Ma - ri - a,". The organ part features figured bass notation at the beginning and end of the excerpt, specifically  $\frac{5}{3}$  and  $\frac{5}{3}$ . The score is written in a key signature of three flats and a common time signature.

Es. 4a: «Viva Giesù», bb. 4-9.

I  
Ob.

II

Cor. Mib

S. I  
vi - va, vi - va,

S. II  
vi - va, vi - va,

T.  
vi - va, vi - va,

B.  
vi - va, vi - va,

I  
Vni.

II

B. e Org.  
5/3 6/3

Es. 4a: (continuazione).

Ob. I

Ob. II

Cor. Mi♭ a 2

S. I  
vi - va Gie - sù Giu - sep - pe e Ma - ri - a

S. II  
vi - va Gie - sù Giu - sep - pe e Ma - ri - a

T.  
vi - va Gie - sù Giu - sep - pe e Ma - ri - a

B.  
vi - va Gie - sù Giu - sep - pe e Ma - ri - a

Vni. I

Vni. II

B. e Org.  
6/♭5 5/3 6/5 ♭7/5/3 5/3

Es. 4a: (fine).

I Ob.  
 II Ob.  
 Cor. Mi<sup>b</sup>  
 S. I  
 S. II  
 T.  
 B.  
 Vni. I  
 Vni. II  
 B. e Org.

Chri - - - stum re - - - gem pro no -  
 Chri - - - stum re - - - gem pro no -  
 Chri - - - stum re - - - gem pro no -  
 Chri - - - stum re - - - gem pro no -

tutti  
 5/3      5/3      5/3

Es. 4b: «Christum regem», bb. 3-21.

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Ob. I & II:** Oboe parts with melodic lines and rests.
- Cor. Mi♭:** Cor Anglais in B-flat major, marked *a 2*, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- S. I & II:** Soprano vocal parts with lyrics: "bis spi - - - nis co - - - ro - - -".
- T.:** Tenor vocal part with lyrics: "bis spi - - - nis co - - - ro - - -".
- B.:** Bass vocal part with lyrics: "bis spi - - - nis co - - - ro - - -".
- Vni. I & II:** Violin parts with melodic lines.
- B. e Org.:** Bassoon and Organ part with a rhythmic accompaniment.

At the bottom of the organ part, there are two figured bass notations:  $\begin{matrix} 6 \\ \flat 5 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ .

Es. 4b: (continuazione).

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Ob. I & II:** Oboe parts. The I part has a melodic line with some rests, while the II part has a more active line with a slur over the second measure.
- Cor. Mi♭:** Cor Anglais in B-flat, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- S. I & II:** Soprano parts with lyrics: "na - - - - tum, co - ro - na - tum spi - nis,"
- T.:** Tenor part with lyrics: "na - - - - tum, co - ro - na - tum spi - nis,"
- B.:** Bass part with lyrics: "na - - - - tum, co - ro - na - tum spi - nis,"
- Vni. I & II:** Violin parts. The I part has a melodic line with slurs and accents, while the II part has a rhythmic accompaniment. Both parts end with a *ff* dynamic marking.
- B. e Org.:** Bass and Organ part, featuring figured bass notation:  $\begin{matrix} 6 \\ \flat 5 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} \flat 6 \\ 3 \end{matrix}$ , and  $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ .

Es. 4b: (continuazione).

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Ob. I and II: Oboe parts with a melodic line and rests.
- Cor. Mib: Cor Anglais part with a rhythmic accompaniment.
- S. I and S. II: Soprano vocal parts with the lyrics "Chri - - - stum re - gem, re - gem pro no - bis".
- T.: Tenor vocal part with the lyrics "Chri - - - stum re - gem, re - gem pro no - bis".
- B.: Bass vocal part with the lyrics "Chri - - - stum re - gem, re - gem pro no - bis".
- Vni. I and II: Violin parts with a rhythmic accompaniment, marked with dynamics *f* and *ff*.
- B. e Org.: Bassoon and Organ part with a rhythmic accompaniment.

At the bottom of the score, there are four figured bass symbols:  $\flat 7$   $\flat 5$ ,  $\flat 5$   $\flat 3$ ,  $\flat 7$   $\flat 5$ , and  $\flat 5$   $\flat 3$ .

Es. 4b: (fine).

[Soprano II]

Solo

Si e[r] - - - go e - go la -  
 -va - vi pe - - - des, pe - des ve - stros Do-mi-n[us]  
 et - - - ma - gi - ster, et - - - ma -  
 -gi - - - ster, et - - - ma - gi - ster,

Es. 5a: «Si ergo», bb. 7-22.

[Soprano II]

Solo

Sanc - - - ta Ma - ri - a

Es. 5b: «Sancta Maria», bb. 5-8.

Ob. I

Ob. II

Cor. Mib

S. I  
e - go et in la - bo - ri - bus a

S. II  
e - go et in la - bo - ri - bus a

T.  
et in la - bo - ri - bus

B.  
et in la - bo - ri - bus

Vni. I  
*ff* *p* *ff*

Vni. II  
*ff* *p* *ff*

B. e Org.  
tutti  
17/3 5/3

Es. 6a: «Pauper sum», bb. 22-28.

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Ob. I**: Oboe I, playing a melodic line with a long note at the start.
- Ob. II**: Oboe II, playing a supporting line.
- Cor. Mi♭**: Cor Anglais in B-flat, playing a harmonic accompaniment. A *a 2* marking is present above the staff.
- S. I**: Soprano I, with lyrics: *iu - - ven - - tu - te me - - - - a.*
- S. II**: Soprano II, with lyrics: *iu - - - ven - tu - te me - - - - a.*
- T.**: Tenor, with lyrics: *a iu - ven - tu - te me - - - - - a.*
- B.**: Bass, with lyrics: *a iu - ven - tu - te me - - - - - a.*
- Vni. I**: Violin I, playing a rhythmic accompaniment.
- Vni. II**: Violin II, playing a rhythmic accompaniment.
- B. e Org.**: Bassoon and Organ, playing a harmonic accompaniment.

At the bottom of the score, there are three time signature changes:  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{5}{3}$ , and  $\frac{5}{3}$ .

Es. 6a: (fine).

Ob. I

Ob. II

Cor. Re a 2

S. I  
ma - - - ter su - - - - -

S. II  
ma - - - ter - - - - - su - - - - -

T.  
ma - - - ter su - - - - -

B.  
ma - - - ter su - - - - -

Vni. I

Vni. II

B. e Org.

$\frac{6}{3}$        $\frac{6}{5}$        $\frac{7}{5}$

Es. 6b: «Filiae Sion», bb. 18-22.

I  
Ob.

II

Cor. Re  
a 2

S. I  
- a, ma - ter, ma - ter su - a.

S. II  
- a, ma - ter, ma - ter su - a.

T.  
8  
- a, ma - ter, ma - ter su - a.

B.  
- a, ma - ter, ma - ter su - a.

I  
Vni.

II

B. e Org.

5  
#3

5  
3

Es. 6b: (fine).

I  
Ob.

II

Cor. Mib

S. I  
ve - ni - te, ve - ni - te a - - - do - - -

S. II  
ve - ni - te, ve - ni - te a - - - do - - -

T.  
ve - ni - te, ve - ni - te a - - - do - - -

B.  
ve - ni - te, ve - ni - te a - - - do - - -

Violini  
I

II

B. e Org.  
5/3      b7/4 5

Es. 6c: «Christum regem», bb. 24-29.

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Ob. I & II:** Oboe parts with melodic lines.
- Cor. Mi♭:** Cor Anglais in B-flat.
- S. I & II:** Soprano vocal soloists with lyrics: "- re - - - - - mus."
- T.:** Tenor vocal soloist with lyrics: "- re - - - - - mus."
- B.:** Bass vocal soloist with lyrics: "- re - - - - - mus."
- Vni. I & II:** Violin parts with rhythmic accompaniment.
- B. e Org.:** Bassoon and Organ part with rhythmic accompaniment.

At the bottom of the score, there are three time signature changes:  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ , and  $\frac{5}{3}$ .

Es. 6c: (fine).

a 2

S.I.  
ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te be - ne - dic - ti

S.II  
ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te be - ne - dic - ti

S.I.  
ve - ni - te be - ne - dic - ti Pa - tris me - i

S.II  
ve - ni - te be - ne - dic - ti Pa - tris me - i

T.  
ve - ni - te be - ne - dic - ti Pa - tris me - i

B.  
ve - ni - te be - ne - dic - ti Pa - tris me - i

Es. 7a: «Venite benedicti», bb. 6-10, 14-19.

I Ob.  
 II Ob.  
 Cor. Fa  
 S. I  
 S. II  
 T.  
 B.  
 I Vni.  
 II Vni.  
 B. e Org.

me o - pe - ru - i - - - stis  
 me o - pe - ru - i - - - stis  
 me o - pe - ru - i - - - stis  
 me o - pe - ru - i - - - stis

♭3      ♭6/5      6/4      #3

Es. 7b: «Venite benedicti», bb. 40-44.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Oboe I and II, Cor. Fa (with a 2), Soprano I and II (with lyrics 'me'), Tenor (with lyrics 'me'), and Bass (with lyrics 'me'). The second system includes staves for Violin I and II (with a forte 'f' dynamic marking), and Bassoon and Organ (B. e Org.). The organ part features figured bass notation: 5 3, 5 3, 8 8 8 8, 8 8, 8, 8. The score concludes with a 'fine' marking.

Es. 7b: (fine).

S. II

*Solo*

ve - ni - te qui - a nu - dus

Vni. I

Vni. II

B. e Org.

*p* 5/3 6/b5 5/3 6/3 8/3 6/b5

S. II

fu - i, nu - dus fu - i et o - pe - ru - i - stis me

Vni. I

Vni. II

B. e Org.

5/3 #6/3 8/3 6/5 5/b3 6/3 6/3 5/b3 5 8 8 8

Es. 7c: «Venite benedicti», bb. 52-60.

## Il manoscritto «Rari 4.3.2(2)» della Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli

Alice Tavilla\*

La Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli conserva, com'è noto, un gran numero di partiture autografe di Vincenzo Bellini, tra le quali si trova la maggior parte delle composizioni sacre; la produzione liturgica impegnò Bellini esclusivamente negli anni di formazione, dall'apprendistato a Catania sotto la guida del nonno Vincenzo Tobia fino alla conclusione del percorso di studi al Reale Collegio di musica di San Sebastiano. Sono custodite a Napoli non solo le opere prodotte in e per il Conservatorio, ma anche parte di quelle che Bellini realizzò a Catania tra il 1817 e il 1818 e portò con sé per presentarle all'ammissione al Collegio di musica.<sup>1</sup> Il manoscritto «Rari 4.3.2(2)» – fino a oggi rimasto inedito e non studiato – è classificato dalla scheda catalografica come «Cori. Coro a 4 voci. Orchestra. Mi bemolle maggiore».<sup>2</sup> Lo studio dell'autografo belliniano qui presentato consentirà di collocare la composizione all'interno del *corpus* delle opere sacre realizzate a Napoli tra il 1819 e il 1825.

### 1. Lo stato del manoscritto

Il manoscritto è formato da due bifogli riuniti in un fascicolo rilegato e poi incollato a una copertina di cartone leggero, di colore blu. Sulla copertina è stata apposta la scritta «Bellini Vincenzo | Coro a 4 voci con Orch. | Partitura | ms. autografo»; il manoscritto manca di un frontespizio originale che probabilmente non è mai esistito: la maggiore usura e il colore più scuro delle cc. 1[r] e 4[v] sono probabili segni di una prolungata posizione esterna. I fogli, di formato oblungo, hanno dimensioni 30,3 x 23 cm e sono numerati nell'angolo in alto a destra sul solo *recto* a partire da 17 e fino a 20. Tale numerazione, non di mano di Bellini, è stata barrata e sostituita da una nuova numerazione, apportata da una terza mano, che partendo da 1 termina a 4.<sup>3</sup> La carta è di tipo uniforme e comprende 16 pentagrammi con uno specchio di scrittura di 21 cm e una distanza tra i righe di 0,5 cm. La filigrana riproduce in stampatello il nome di «SCAFATI ALD». Sul *recto* di ogni carta è stato apposto il timbro verde «Archivio

---

\* Ringrazio i revisori del contributo per gli utili e preziosi suggerimenti.

<sup>1</sup> Per una ricostruzione del catalogo e un approfondimento sulle opere sacre di Vincenzo Bellini si veda FRANCESCA CALCIOLARI, *La musica sacra di Vincenzo Bellini. Censimento delle fonti e proposte per una edizione critica*, tesi di dottorato in Filologia musicale, Università di Pavia, 2005-2006.

<sup>2</sup> Il manoscritto è consultabile online all'indirizzo: <http://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0160433&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU> (consultato il 30 novembre 2017).

<sup>3</sup> Questa numerazione sarà adottata per i riferimenti al manoscritto contenuti nel corso del presente contributo.

del Reale Collegio di musica – autografo»; alle cc. 1[r], 3[r] e 4[p] si trova il timbro blu «R. Conservatorio di musica di Napoli – Biblioteca – Autografo». A c. 1[r] in alto, sopra al primo pentagramma si legge «Originale 1869 | Regalato dal Cav.<sup>r</sup> Florimo | Rond[inella]. | Bellini»: prima di partire per Milano, nel 1827, Bellini affidò all'amico Francesco Florimo tutte le composizioni realizzate negli anni di studio napoletani (1819-1825) e quelle che aveva portato con sé da Catania. Nel 1869 Florimo, direttore della Biblioteca, donò tutti questi manoscritti all'archivio del Conservatorio e provvide a farli rilegare e a catalogarli negli anni successivi.<sup>4</sup> La scritta presente sul manoscritto fu verosimilmente apportata da Pasquale Rondinella (1825-1895?), allievo del Conservatorio San Pietro a Majella e assistente di Florimo in qualità di bibliotecario e archivist.

La composizione si estende per 83 battute e prevede un organico formato da flauto, [2] oboi, [2] clarinetti in Si<sub>b</sub>, [2] fagotti, [2] corni in Mi<sub>b</sub>, [2] trombe in Si<sub>b</sub>, trombone,<sup>5</sup> coro a 4 voci (soprani, contralti, tenori e bassi) e archi.<sup>6</sup>

A un primo sguardo la composizione appare sostanzialmente completa, a eccezione del testo verbale, ovunque mancante. Se da un lato questa assenza rende necessario un intervento integrativo per rendere eseguibile il brano – in vista di un'edizione o di un'esecuzione dello stesso saremmo costretti a trovare, e inserire in via ipotetica, un testo metricamente adatto alle linee vocali realizzate – dall'altro mette in dubbio il fatto che la composizione possa essere stata effettivamente eseguita anche all'epoca. La mancanza del testo non deve essere necessariamente intesa come una dimenticanza o una omissione; è possibile che durante la stesura il compositore non stesse seguendo alcun testo scritto semplicemente perché ne stava impiegando uno talmente noto da poter essere sottinteso nel corso della composizione. La mancanza del testo potrebbe essere conseguenza della destinazione liturgica di una composizione il cui testo sacro non aveva bisogno di essere esplicitato. D'altro canto, non possiamo escludere l'ipotesi che Bellini, durante la composizione, avesse davanti a sé – o in memoria – un testo che non venne poi apposto al di sotto delle note. Al di là delle possibili interpretazioni, l'assenza del testo verbale mette subito in evidenza quella che sembra essere la caratteristica principale di questo manoscritto: la composizione appare sostanzialmente sempre in bilico tra il completo e l'incompleto, al punto che è molto difficile stabilire se Bellini l'abbia effettivamente portata a termine o l'abbia abbandonata prima del completamento.

<sup>4</sup> Florimo fu dapprima archivist del Conservatorio tra il 1826 e il 1851, e successivamente direttore della Biblioteca fino al 1888. Un elenco dei materiali donati da Bellini è fornito dallo stesso Florimo in FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, 2 voll., Napoli, Rocco, 1869, II: pp. 126-128. Per maggiori dettagli su quest'elenco si veda più avanti nel corso del contributo.

<sup>5</sup> A c. 1[r], nella lista degli strumenti che precede i pentagrammi, si legge in realtà chiaramente «Tromboni», al plurale, ma la parte è interamente scritta a una sola voce. Verosimilmente Bellini ha adottato la formula standard «Tromboni» e ha poi steso la parte a una sola voce, lasciando aperta la possibilità di una eventuale esecuzione a2 o a3 che dipendeva essenzialmente dalla disponibilità di organico.

<sup>6</sup> Riporto di seguito l'ordine e le diciture degli strumenti così come appaiono sul manoscritto a c. 1[r] partendo dall'alto: V:<sup>ni</sup> [I e II], Violenze, Fl.<sup>to</sup>, Oboi, C.<sup>tti</sup> in B<sub>f</sub>, Corni in E<sub>f</sub>, Trombe in B<sub>f</sub>, Tromboni, Fagotti, Coro [4 righe], Viol.<sup>lo</sup>. Sul rigo più basso della pagina, in corrispondenza della parte dei contrabbassi, si trova – come spesso accade – l'indicazione agogica «Largo».

Lo studio approfondito del manoscritto mostra una serie di lacune anche nel testo musicale, che lasciano qualche dubbio circa l'effettiva completezza del brano. Oltre alle quattro voci, le uniche parti interamente scritte, dall'inizio alla fine del brano, sono quelle dei violini I e II, dei contrabbassi, del flauto e dei corni in Mi).

Una valutazione a sé merita la parte dei violoncelli. In tutte e quattro le carte Bellini assegna ai violoncelli un rigo proprio – il penultimo della pagina – mantenendoli sempre distinti dal rigo dei contrabbassi. Benché i canonici segni di unisono col basso siano inseriti in modo poco metodico e preciso, non vi è dubbio che la distribuzione degli stessi prescriva di fatto un'esecuzione coi contrabbassi. Un primo «u[ni]s[ono]» si legge a b. 1; a esso seguono 9 battute vuote che occupano l'intera c. 1[r]. A c. 1[v] il rigo dei violoncelli è contrassegnato dalla presenza della doppia linea parallela su ogni stanghetta di battuta, mentre a c. 2[r] lo stesso segno è indicato solo a cavallo delle prime due battute (bb. 22-23), lasciando sottinteso il proseguimento dello stesso per il resto della pagina. Mancano invece di qualsiasi indicazione le cc. 2[v], 3[v], 4[v], mentre a c. 3[r] la doppia barra si presenta due volte in corrispondenza delle stanghetta che separano la prima dalla seconda battuta, e la seconda dalla terza. Una parte autonoma è notata solo in corrispondenza delle battute 76 e 77, le prime due dell'ultima carta, cui segue un nuovo «u[ni]s[ono]» sulla cadenza finale che porta alla conclusione del brano. La presenza di queste due battute isolate suscita molti dubbi, specie se si considera che le note qui affidate ai violoncelli corrispondono esattamente a quelle cantate dai bassi del coro che occupano il rigo immediatamente superiore:

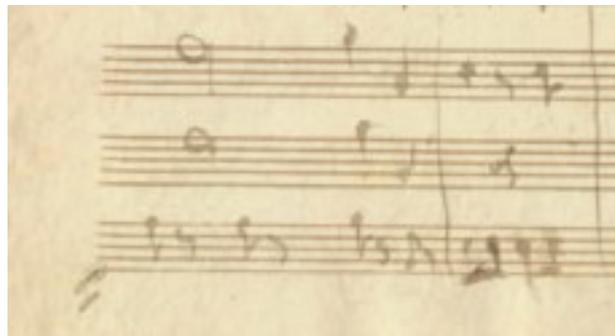


Fig. 1. I-Nc «Rari 4.3.2(2)», bb. 76-77: coro (bassi), violoncelli e contrabbassi.

Per quanto il raddoppio della parte più grave del coro da parte dei violoncelli non sia di per sé errato – e dunque plausibile – non possiamo escludere che Bellini abbia erroneamente iniziato a scrivere la parte dei bassi sul rigo dei violoncelli e una volta accortosi della svista la abbia ricopiata sul rigo superiore, dimenticando di cancellarla su quello dei violoncelli; ciononostante, la presenza a b. 78, immediatamente successiva, di una nuova indicazione di «u[ni]s[ono]», rende questa supposizione poco verosimile. Il fatto che Bellini abbia inserito l'unisono in quel punto e non abbia cancellato la battuta precedente sta con buona probabilità a indicare che voleva che i violoncelli raddoppiassero i bassi del coro; se si fosse accorto dell'errore e avesse inserito l'unisono per invalidare la scrittura della battuta precedente, l'avrebbe anche cancellata. La presenza diffusa di indicazioni di unisono, e in particolare

l'indicazione «u[ni]s[ono]» alla b. 78, poco prima della conclusione del brano, sembrano suggerire che la parte dei violoncelli sia stata effettivamente pensata per intero e non sia stata lasciata incompiuta. Possiamo piuttosto ipotizzare che Bellini, nel corso della composizione, si sia limitato in una prima fase a notare la parte solo laddove aveva idee musicali specifiche e solo successivamente abbia ultimato la scrittura optando per la soluzione dell'unisono coi bassi.

La medesima considerazione può essere fatta per la linea dei fagotti: interamente notata fino a b. 30, è poi indicata col basso mediante segni convenzionali da 31 a 33; b. 32 è la prima di c. 2[*v*] e la presenza della doppia barra parallela a cavallo tra le prime due battute della pagina potrebbe indicare – come già per i violoncelli – un andamento col basso per le restanti battute della pagina. Nelle misure successive, a partire da b. 44 e fino alla fine del brano, il rigo dei fagotti rimane vuoto, ma alle bb. 70-73 si trova un disegno sul rigo delle trombe armonicamente incompatibile con il taglio (in Si<sup>b</sup>) di questi strumenti, ma del tutto corretto se letto in chiave di basso e dunque perfettamente eseguibile dai fagotti. Bellini ha qui commesso una svista nel predisporre l'ordine e l'assegnazione dei rigi ai diversi strumenti della pagina: le parti del coro – senza dubbio scritte prima di quelle degli strumenti – sono erroneamente notate un rigo più in alto, fatto questo che ha generato come conseguenza lo spostamento della parte dei fagotti. La presenza di sporadici segni di unisono col basso, unitamente alla più che probabile assegnazione ai fagotti delle bb. 70-73 – che avviano al termine della composizione – ci inducono a escludere l'ipotesi che la linea dei fagotti sia incompleta; come per i violoncelli appare invece verosimile che Bellini abbia notato la parte solo in alcuni punti specifici, ultimandola in una seconda fase con la prescrizione di andamento coi bassi.

Potremmo tentare di interpretare allo stesso modo anche la scrittura delle viole, ma la situazione è in questo caso più problematica, e lascia aperta qualche perplessità in più. La parte appare sporadicamente, per lo più abbozzata, ed è spesso corredata da vistose cancellature e ripensamenti. Le viole sono scritte soltanto alle bb. 2-4, 7-8, 11-18, 42-43,<sup>7</sup> 47, 49, 70-72, 78-81. In tutte le occorrenze la decifrazione della parte risulta particolarmente difficile, se non addirittura impossibile, come mostrato chiaramente nel seguente esempio:



Fig. 2. I-Nc «Rari 4.3.2(2)», bb. 78-81: viole.

<sup>7</sup> Non è possibile attribuire con certezza alle viole la parte scritta in queste battute. Sul rigo immediatamente superiore, destinato ai violini II, figura un'importante cancellatura cui si sovrappone una riscrittura. Benché risulti di difficile leggibilità, è possibile che le note indicate sul rigo delle viole corrispondano a quelle destinate ai violini II.

L'indicazione di andamento col basso è inserita solo per le bb. 12-14. Alle bb. 16-17 Bellini scrisse in origine una parte indipendente che cancellò probabilmente subito, a inchiostro ancora fresco (oggi le note risultano completamente illeggibili) per sovrapporvi marcati segni di pause per le intere bb. 15-18, rendendo così manifesta la volontà di far tacere le viole in questo punto. A fronte di questa disorganicità di scrittura e della scarsa presenza di indicazioni di unisono col basso, risulta difficile considerare ultimata la scrittura di questi strumenti; se resta dunque più che plausibile l'idea che il compositore abbia inserito le viole solo laddove ha pensato di dar loro un andamento autonomo, non possiamo affermare con la stessa sicurezza che abbia effettivamente completato la parte.

Una ulteriore situazione di lacunosità si riscontra nei clarinetti. La parte è completa fino a b. 54: la prescrizione di unisono con gli oboi è chiaramente scritta alle bb. 35-40 e nuovamente a b. 44 – all'inizio di c. 3[r] – tramite l'indicazione «u[ni]s[ono]» che, posta a inizio pagina, presuppone una continuazione dello stesso fino a b. 54. Le battute da 55 (che cade all'inizio di c. 3[r]) a 83 sono vuote. Si potrebbe supporre un unisono con gli oboi da b. 61 in avanti,<sup>8</sup> ma la stessa linea degli oboi presenta in questa sezione una criticità: realizzata senza omissioni o sospensioni di dubbia interpretazione fino a b. 68, la parte si interrompe bruscamente su un disegno che manca di risoluzione; le bb. 69-76 sono vuote e la parte riprende a 77 in vista della cadenza finale.

Restano infine da esaminare le linee di trombe e trombone, di fatto le uniche di cui si può dire con sicurezza che non siano composte fino alla fine del brano. Le trombe sono notate solo alle bb. 11-22 e 30-32, mentre i tromboni compaiono esclusivamente alle bb. 5-22 e 30-32. Da b. 33 in avanti i rigli riservati a questi strumenti sono vuoti fino alla fine del brano e la sola interpretazione possibile è che Bellini non abbia completato la stesura di queste parti.

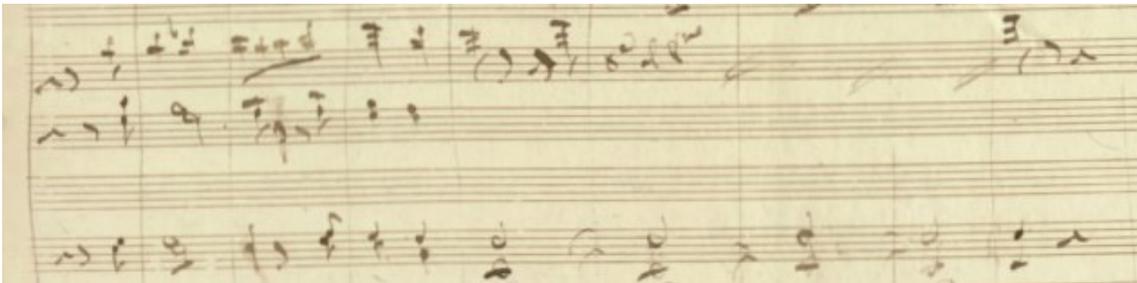


Fig. 3. I-Nc «Rari 4.3.2(2)», bb. 65-73: flauto, oboi, clarinetti e corni in Mi♭.

Alla luce di quanto finora descritto, ritengo si possano avanzare alcune ipotesi relative al procedimento compositivo impiegato da Bellini per la creazione di questo brano. Per quanto riguarda l'ordine di realizzazione delle diverse parti, il compositore sembra aver adottato una procedura abbastanza tipica per l'epoca, dedicandosi dapprima alla composizione delle linee vocali, realizzate per intero ma senza l'apposizione del testo verbale; a esse seguì con buona probabilità l'inserimento delle parti dei violini I e II nei momenti di silenzio del coro.

<sup>8</sup> Gli oboi sono infatti in pausa alle bb. 55-60, e rientrano proprio a b. 61.

A differenza di quanto accadde ai violini e ai contrabbassi, la restante sezione degli archi fu abbozzata solo in quei momenti in cui il compositore si premurò di fissare specifiche idee musicali, e lasciata incompleta – nel caso delle viole – o ultimata optando per la soluzione dell'unisono con i bassi – come accade per i violoncelli.

Un tipo di procedimento simile dev'essere stato seguito anche nel completare l'orchestrazione; dapprima vennero inseriti il flauto, portatore della melodia principale assieme ai violini, e in seguito gli oboi e i corni, tutti interamente realizzati. La linea dei clarinetti invece venne integrata, ma non completata, optando forse per una soluzione di unisono con gli oboi nella parte finale del pezzo. Le parti di trombe e tromboni vennero infine inserite per ultime e composte solo fino a battuta 32.

Se proviamo ad andare oltre il semplice ordine di stesura delle parti e assegniamo un peso specifico a quei punti in cui la composizione di alcune parti sembra interrompersi, possiamo avanzare l'ipotesi di un procedimento 'a sezioni'. L'intero manoscritto appare sostanzialmente completo – o almeno completamente pensato – fino a b. 22, a partire dalla quale trombe e tromboni scompaiono.<sup>9</sup> Questa cesura ci consente di individuare una prima sezione che comprende le bb. 1-22. L'altra parte strumentale non completamente realizzata è quella dei clarinetti, la cui scrittura manca da b. 55 e fino alla fine del brano; tale interruzione ci permette di ipotizzare allora l'esistenza di altre due sezioni: una intermedia che comprende le bb. 23-54, e una terza e ultima che da b. 55 conduce alla conclusione del brano.

Queste due ipotesi relative al *modus operandi* adoperato da Bellini, lungi dall'essere in contraddizione tra di loro, possono facilmente essere integrate l'una con l'altra. Il compositore dapprima predispose per l'intero brano le linee delle voci, dei violini I e II e dei bassi; nel completamento dell'orchestrazione optò per un procedimento 'a sezioni', iniziando dalla sezione I e procedendo, nell'ordine, alla realizzazione di flauto, oboi, corni, clarinetti, trombe e trombone; nel passare alla seconda delle tre sezioni, Bellini impiegò lo stesso ordine di stesura delle parti, ma non ultimò l'orchestrazione lasciando incompiute le trombe e il trombone; affrontò infine il completamento della terza e ultima sezione, lasciandosi indietro oltre alle trombe e al trombone – già assenti nella sezione precedente – anche i clarinetti, forse demandando all'unisono con gli oboi. Anche la parte dei fagotti sembra sostanzialmente rispondere alla logica del procedimento 'a sezioni', dato che risulta completamente notata nella prima sezione, abbozzata in più punti nel corso della seconda, interamente prescritta coi bassi nella terza. Diversa invece la situazione per le parti dei violoncelli e delle viole di cui restano abbozzi sporadici di idee inserite qua e là durante la composizione e disordinate indicazioni di unisono coi bassi che, nel caso dei violoncelli, rendono difficile stabilire come e quando Bellini li abbia ultimati, mentre in quello delle viole ci inducono a ritenere che il compositore si sia limitato a tracciare un discontinuo profilo melodico mai terminato.

---

<sup>9</sup> Benché Bellini scriva per le trombe e i tromboni anche le bb. 30-32, queste restano tuttavia isolate, precedute e seguite da battute vuote.

## 2. *Sacro e napoletano*

Le molte lacune presenti nel manoscritto – siano esse di più o meno dubbia o molteplice interpretazione – costituiscono di per sé un segnale abbastanza certo del fatto che il brano non venne mai eseguito, il che, tuttavia, non ci consente di collocarne con sicurezza la composizione negli anni di apprendistato. Un primo indizio del fatto che siamo di fronte a un pezzo sacro ci viene fornito da Florimo che, nel catalogare i manoscritti donatigli da Bellini prima della partenza per Milano per la Biblioteca del Conservatorio, preparò un elenco degli stessi, poi pubblicato nel suo *Cenno sulla scuola musicale di Napoli*.<sup>10</sup> Quest'elenco comprende un «Coro a quattro voci con orchestra senza parole, che [si] suppone essere un pezzo da chiesa»; se il problema dell'identificazione del brano risale dunque già all'epoca dell'acquisizione del manoscritto da parte della Biblioteca, fu proprio lo stesso Florimo a tentare di risolverlo congetturandone l'appartenenza al genere liturgico. Nel corso del tempo tanto l'associazione di quest'autografo con l'elenco stilato da Florimo, quanto l'ipotesi che si tratti di un pezzo sacro andarono perdute e il brano fu indicato semplicemente come «Coro».

Com'è noto, il percorso di formazione nelle classi di composizione dei conservatori napoletani – e non solo – si basava essenzialmente sulle forme della musica sacra:

L'apprendimento musicale a partire dalle forme basilari del repertorio sacro era infatti da tempo prassi consolidata nella didattica dei Conservatori napoletani, anche in funzione della consueta collaborazione di carattere economico fra questi, le numerose istituzioni religiose cittadine e alcune famiglie aristocratiche che sovvenzionavano le istituzioni scolastiche in cambio della composizione di opere sacre e del servizio degli alunni per l'esecuzione delle musiche in occasione di cerimonie religiose particolari. Negli anni in cui Bellini frequenta il Collegio la musica sacra è ancora il punto di partenza per i primi esercizi nelle classi di composizione e per le prime esecuzioni pubbliche degli allievi.<sup>11</sup>

Non è dunque da escludersi la possibilità che – date le lacune presenti nel manoscritto – possa trattarsi non solo di un brano liturgico, ma anche di un esercizio di composizione. A sostegno di questa ipotesi interverrebbe un fattore aggiuntivo: alle bb. 14-16, in corrispondenza di alcune cancellature sul rigo dei corni in Mi<sub>1</sub>, sembra essere intervenuta una mano differente da quella di Bellini, che ha riscritto – o forse corretto – la parte. Purtroppo l'esame del manoscritto si è rivelato infruttuoso da questo punto di vista<sup>12</sup> dal momento che le cancellature rendono illeggibile la precedente stesura e impediscono di valutare l'eventuale

<sup>10</sup> FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico* cit., II: pp. 126-128.

<sup>11</sup> FRANCESCA CALCIOLARI, *La musica sacra* cit., p. 21. Per un approfondimento sulla didattica e sulle vicende relative ai Conservatori di Napoli in epoca belliniana si vedano almeno: ROSA CAFIERO, *Il Real Collegio di musica di Napoli nel 1812: un bilancio*, «Analecta Musicologica», XXX, 1998, pp. 631-659; ID., *Metodi, progetti e riforme dell'insegnamento della scienza armonica nel Real Collegio di musica di Napoli nei primi decenni dell'Ottocento*, «Studi musicali», XXVIII, 1999, n. 2, pp. 425-481; SALVATORE DI GIACOMO, *I quattro antichi Conservatori di musica a Napoli*, Napoli, Sandron, 1924; FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli*, 4 voll., Napoli, Morano, 1880-1884.

<sup>12</sup> Ringrazio il prof. Cesare Corsi, responsabile della Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, per aver agevolato la consultazione dei manoscritti belliniani oggetto di questo studio.

presenza di un errore; allo stesso modo l'esame degli inchiostri non ha mostrato nessuna particolare evidenza – se non l'impiego di un inchiostro leggermente più chiaro presente anche in altri punti del manoscritto – che consenta di avvalorare l'ipotesi dell'intervento di una seconda mano di un maestro.

Se dunque non possiamo essere certi che si tratti di un esercizio di composizione, non ci sono invece dubbi sul fatto che il brano sia stato composto durante gli anni di studio napoletani. Nella sua tesi di dottorato dedicata alla musica sacra di Vincenzo Bellini, Francesca Calciolari divide il *corpus* delle opere in due insiemi distinti: da un lato le opere «composte a Catania durante i primi anni di apprendistato musicale (sotto la guida del padre e del nonno)»,<sup>13</sup> dall'altro quelle «realizzate a Napoli fra il 1819 ed il 1825». <sup>14</sup> A questo proposito scrive:

È facile immaginare che le opere composte a Catania – dove Bellini accompagnava quasi quotidianamente il nonno e il padre a servizio presso le numerose chiese cittadine – siano state stimulate da esigenze concrete legate alle occasioni liturgiche e alle pratiche devozionali che scandivano la vita religiosa cittadina. Più difficile è invece individuare una destinazione liturgica specifica per le opere composte a Napoli: meglio limitarsi a valutarle essenzialmente come esercizi scolastici fini a se stessi.<sup>15</sup>

E ancora più avanti:

[...] la prassi didattica del Conservatorio impostava l'apprendimento musicale sui generi fondamentali di ogni repertorio sacro anche in funzione della consueta collaborazione fra l'istituzione scolastica e le numerose istituzioni religiose cittadine. [...] Non è casuale che gli esercizi consistessero infatti principalmente nella realizzazione di messe, singole sezioni di messa, mottetti, *Te Deum*, *Tantum ergo*, litanie, salmi, inni, *Salve Regina*: pezzi convenzionali che gli stessi insegnanti avrebbero potuto impiegare anche nella loro collaborazione in qualità di maestri di cappella con le numerose chiese cittadine.<sup>16</sup>

Sono alcune caratteristiche del manoscritto a dimostrare inconfutabilmente che il brano sia da ascrivere al gruppo delle opere napoletane – e non a quello delle opere catanesi – e a eliminare eventuali dubbi circa la collocazione spazio-temporale della composizione.

Calciolari individua alcuni elementi distintivi dei due gruppi di opere:

Questo gruppo di manoscritti [quello catanese] è caratterizzato da un aspetto peculiare: la carta da musica è molto sottile, i pentagrammi sono tracciati a mano, la grafia risulta ancora infantile e disordinata. Su alcune di queste partiture l'autore si firma con la dicitura «Vincenzo Bellini 2.<sup>do</sup>» o «V. B.<sup>ni</sup> F.» per distinguere le sue composizioni da quelle del nonno Vincenzo Tobia Bellini. [...]

---

<sup>13</sup> FRANCESCA CALCIOLARI, *La musica sacra* cit., p. 21.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. IV.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 26.

[II] secondo gruppo di manoscritti [quello delle opere napoletane] si distingue per l'aspetto simile delle partiture: in queste la grafia musicale è però più personale ed ordinata e riflette una fase compositiva già matura e sicura.<sup>17</sup>

Il manoscritto di cui ci occupiamo corrisponde perfettamente alle peculiarità indicate da Calciolari per il gruppo di autografi prodotti a Napoli. La carta pentagrammata è stampata e di formato oblungo come quello prevalentemente impiegato in quel periodo, mentre negli anni catanesi è più frequente l'utilizzo del formato verticale. Ma è in particolar modo la grafia musicale a darci conferma della collocazione napoletana dell'autografo, senza dubbio più sicura e ordinata di quella del periodo precedente, con tratti che diventeranno caratteristici della maturità. Al fine di restituire un confronto visivo che possa dar conto della differenza di scrittura che intercorre tra le due fasi compositive, riporto negli esempi sottostanti c. 1[v] della *Messa, Kyrie e Gloria per voci sole, Coro a quattro voci e orchestra* composta a Catania nel 1818<sup>18</sup> e la c. 1[v] del manoscritto qui preso in considerazione:



Fig. 4. I-Nc «Rari 4.3.4(9)»: *Messa, Kyrie e Gloria per voci sole, Coro a quattro voci e orchestra*, Catania 1818, c. [1v].

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>18</sup> Cfr. la voce 2 del catalogo redatto da FRANCESCA CALCIOLARI, *La musica sacra* cit., p. 50-54. Il manoscritto completo è consultabile online all'indirizzo: <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oi-ai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMM-SM%5C%5C0164872&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU> (consultato il 30 novembre 2017).



Fig. 5. I-Nc «Rari 4.3.2(2)», c. 1[r].

Se il primo colpo d'occhio restituisce la maggiore sicurezza nei tratti grafici – che si fanno più decisi e rapidi e dunque al contempo più ‘sommari’ (basti considerare la stesura dell'organico che nel manoscritto catanese riporta i nomi degli strumenti per intero, abbreviati invece in quello napoletano) – Bellini adotta per alcuni segni modalità di scrittura differenti. Si vedano, a titolo di esempio, le diverse forme della chiave di fa e della pausa di croma.

	I-Nc «Rari 4.3.4(9)» Catania 1818	I-Nc «Rari 4.3.2(2)» Napoli 1819-1825
Chiave di basso		
Pausa di ottavo		

### 3. Identificazione di un Kyrie

Lo studio di questo manoscritto, da diversi punti di vista, ci ha portato a concludere che non siamo di fronte a un generico ‘Coro’, bensì a un brano sacro composto negli anni di studio napoletani. Si rende necessario a questo punto un ulteriore restringimento del campo per tentare di capire a quale tipologia di pezzo sacro possiamo ascrivere la composizione.

Formulare ipotesi sull'appartenenza del brano a una o ad altra tipologia di genere sacro sarebbe piuttosto complesso – e forse persino troppo arbitrario –, se non fosse per un dettaglio contenuto nel manoscritto che si configura come un indizio chiave in questo senso. Mi riferisco in particolare alla linea dei bassi del coro a b. 69:

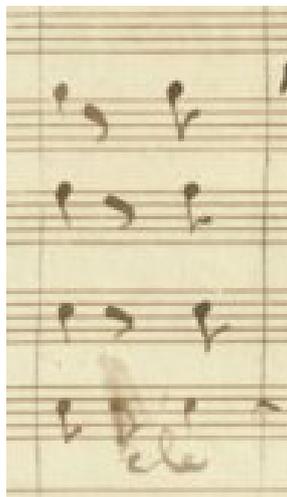


Fig. 6. I-Nc «Rari 4.3.2(2)», b. 69: coro (soprani, contralti, tenori e bassi).

Bellini aveva originariamente affidato ai bassi lo stesso andamento ritmico delle altre voci, prescrivendo un  $mi^2$  semiminima seguito da pausa di croma. Il compositore decise poi di trasformare in croma la semiminima, sostituire la pausa con una croma che ribadisce lo stesso  $mi^2$  e concludere la battuta con una semiminima. Questo ripensamento è legato all'apposizione al di sotto della seconda croma e della seguente semiminima del testo «ele»: la presenza della pausa sul secondo ottavo non avrebbe consentito la corretta distribuzione delle due sillabe del testo e si rendeva quindi necessaria una soluzione differente. La lezione definitiva è ribadita chiaramente a b. 71:

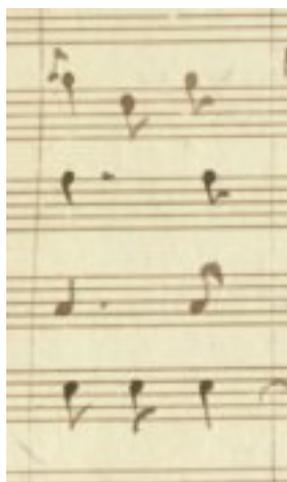


Fig. 7. «Rari 4.3.2(2)», b. 71: coro (soprani, contralti, tenori e bassi).

La presenza delle due sillabe «ele» suggerisce inevitabilmente di completare la parola in «ele[ison]». L'ipotesi che si tratti di un *Kyrie*, d'altro canto, ben si adatta anche all'idea di tripartizione compositiva poco sopra descritta; la suddivisione nelle tre sezioni potrebbe infatti rispondere alla sequenza *Kyrie - Christe - Kyrie*, con l'esposizione del primo *Kyrie* alle bb. 1-22, il *Christe* centrale nelle bb. 23-54, e l'ultimo *Kyrie* alle bb. 55-83. Tale possibilità appare plausibile – e dunque in qualche modo confermata – anche sul piano armonico e ritmico:

Sezione 1	bb. 1-22	<i>Kyrie</i>	Mi <sub>1</sub> , magg.	Ritmo puntato
Sezione 2	bb. 23-54	<i>Christe</i>	Si <sub>1</sub> , magg.	Ritmo piano
Sezione 3	bb. 55-83	<i>Kyrie</i>	Mi <sub>1</sub> , magg.	Ritmo puntato

Come mostrato nella tabella precedente il brano inizia nella tonalità di Mi<sub>1</sub>, maggiore e vi resta fino a b. 22, a seguito della quale si verifica una modulazione a Si<sub>1</sub>, maggiore; la composizione prosegue in quest'ultima tonalità fino a b. 54, dove si chiude la seconda sezione con cadenza sulla dominante della tonalità d'impianto; da b. 55 si torna al Mi<sub>1</sub>, maggiore, mantenuto fino alla fine del brano. Anche l'andamento ritmico delle voci risponde in un certo senso a questa tripartizione dal momento che appare puntato nella prima e nell'ultima sezione, piano in quella centrale. Più particolare è invece il trattamento della linea melodica, in cui il *Kyrie II* non riprende il materiale tematico del *Kyrie I* – come saremmo forse portati ad aspettarci – ma quello del *Christe*. In nessuno degli altri *Kyrie* isolati Bellini sembra adottare questo trattamento della melodia, ma il *Kyrie* della *Messa, Kyrie e Gloria, per voci sole, Coro a quattro voci e orchestra* in sol minore<sup>19</sup> opta per una soluzione simile. In questo caso il *Kyrie II* riprende entrambe le melodie precedenti, intonando il testo «Kyrie eleison» prima sulla melodia del *Kyrie I* e poi proponendo una nuova esposizione della melodia del *Christe*.

Risulta impossibile – allo stadio attuale delle ricerche – stabilire se questo *Kyrie* fosse parte di una messa composta interamente, ma in mancanza di altre evidenze per il momento non possiamo che considerarlo una composizione autonoma, ciò che, come abbiamo potuto vedere, era tutt'altro che raro nelle classi di composizione del Collegio napoletano.

Per concludere questo contributo fornisco una trascrizione degli *incipit* vocali delle tre sezioni del brano, avanzando contestualmente un'ipotesi di distribuzione del testo verbale.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Cfr. la voce 5 del catalogo redatto da FRANCESCA CALCIOLARI, *La musica sacra* cit., pp. 64-69.

<sup>20</sup> La parola «eleison» è stata considerata generalmente quadrisillaba («e-le-i-son»). Si è adottata un'intonazione trisillabica («e-lei-son») nei soli casi in cui la disposizione delle note la richiedesse inequivocabilmente.

*Kyrie I*  
(bb. 5-12)

[Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,]  
[Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,]  
[Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,]  
[Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,]

*Christe*  
(bb. 23-32)

Solo  
[Chri - ste e - lei - son, e - le - i - son,]

[E -  
[Chri - ste e - le - i - son,  
Chri - ste e - le - i - son, e -  
[E -

le - i - son,]  
Solo  
e - lei - son, e - leison,]  
- lei - son,]  
le - i - son,]

*Kyrie II*  
(bb. 55-64)

[Ky - ri - e e - lei -

Solo  
[Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

8

Solo  
son, e - lei - son, e - lei - son,]

son, e - le - - i - son,]

8  
[e - lei - son,]

[e - le - i - son,]

## La dimora milanese di Giuditta Pasta

Giovanni Truglia

Tra i capitoli meno noti della vita di Giuditta Pasta (1797-1865)<sup>1</sup> vi è probabilmente quello legato alle vicende della residenza milanese che la cantante acquistò intorno al 1829 nella centralissima Contrada del Monte al numero 1275 – l'attuale via Monte Napoleone 14 – (fig. 1), e fece decorare secondo il gusto di un neoclassicismo tardo, non pienamente aggiornato rispetto alle tendenze artistiche della Restaurazione.<sup>2</sup>

Oggi non rimane più nulla dei fasti di Casa Pasta, andata irrimediabilmente perduta in seguito ai bombardamenti che colpirono la città nell'estate del 1943; poche sono le informazioni giunte sino a noi e che permettono di ricostruire un quadro completo di come la dimora dovesse apparire ai tempi della sua realizzazione.<sup>3</sup> Unica fonte visiva per il piccolo ciclo sono alcune fotografie conservate nelle collezioni del Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Giuditta Pasta può vantare una consistente letteratura critica, caratterizzata spesso da un taglio eccessivamente elogiativo; si è scelto così di non tracciarne un profilo biografico, rimandando invece a testi dedicati: MARIA FERRANTI GIULINI, *Giuditta Pasta e i suoi tempi: memorie e lettere*, Milano, Sormani, 1935; *Giuditta Pasta e i suoi tempi e Saronno*, catalogo della mostra a cura di Vittorio Pini, Saronno, Comune di Saronno, 1977; GIORGIO APPOLLONIA, *Giuditta Pasta. Gloria del bel canto*, Torino, EDA, 2000.

<sup>2</sup> Il contributo nasce come estratto della mia tesi di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali dal titolo *La dimora milanese di Giuditta Pasta*, discussa al termine dell'anno accademico 2015/2016 nell'Università degli Studi di Milano con relatore Giovanni Agosti. Desidero rinnovare la mia gratitudine, tra gli altri, al professor Agosti, che fin dal principio ha guidato questo progetto, a Biagio Scuderi, che ha arricchito passo dopo passo la ricerca, e a Francesco Frangi, per i preziosi consigli.

<sup>3</sup> Curiosamente non vi è menzione dell'abitazione di Giuditta Pasta in nessuna delle guide ottocentesche e neppure nei giornali coevi alle decorazioni. A occuparsene per primo è un articolo del periodico «Milano. Rivista mensile del Comune», II, Milano, gennaio 1932, pp. 93-94, in cui viene sinteticamente descritta l'abitazione – ancora visitabile – dando conto anche del contesto culturale in cui era inserita; non sempre corrette appaiono le identificazioni delle opere rappresentate, così come qualche discordanza si rivela nella cronologia proposta. Qualche anno più tardi Caterina Santoro, in *Milano d'altri tempi*, e il duo Mezzanotte-Bascapè, nel volume *Milano nell'arte e nella storia*, fanno menzione della casa, senza aggiungere ulteriori informazioni. Fernando Mazzocca, nel catalogo della mostra *Neoclassicismo e Trobadour nelle miniature di Gian Battista Gigola* tenutasi al Museo Poldi Pezzoli di Milano tra il 1977 e il 1978, si serve di uno dei riquadri di Casa Pasta per mostrare la fortuna del tema di *Romeo e Giuletta* nell'arte del XIX secolo, non fornendo però notizie specifiche sulla dimora. Più recentemente, nel catalogo della mostra *Brera mai vista: una virtuosa del bel canto ritratta da Giuseppe Molteni*, curato nel 2004 da Matteo Ceriana, Cristina Quattrini e Valentina Maderna, sono stati inseriti due dei disegni preparatori *à grisaille* conservati al Museo Teatrale alla Scala; anche in questo caso non se ne trova una disamina attenta, essendo trascritte solo le didascalie dell'inventario scaligero, prive di autore, senza menzione delle testimonianze fotografiche.

<sup>4</sup> La serie riporta i seguenti numeri di inventario: da RI 5323 a RI 5339, a cui si vanno ad aggiungere gli scatti RI 17917 e 17925. Inizialmente le fotografie erano inserite all'interno di una busta che presentava l'iscrizione a penna «Andrea Appiani-Casa di Giuditta Pasta», ma risulta molto difficile accettare l'autografia di Appiani per svariati motivi. Innanzitutto al tempo delle decorazioni Appiani era già morto da oltre dieci anni e, al di là della lontananza stilistica dalla maniera del pittore milanese, risulterebbe molto curioso che nessuna fonte coeva riporti l'impresa di un artista tanto importante. Si potrebbe allora avanzare il nome di Andrea Appiani junior (1817-1865), nipote del più famoso Andrea e allievo di Francesco Hayez, che però nei primi anni Trenta del XIX secolo si trovava a Roma per ragioni di studio; è difficile pensare che la Pasta si fosse rivolta a un pittore ancora in erba per un cantiere che intendeva celebrare una carriera così brillante.

e alla fototeca Treccani degli Alfieri per la *Storia di Milano*,<sup>5</sup> da cui questa ricerca ha avuto inizio con l'intento di mostrare aspetti inediti dell'eccentrica personalità della cantante e, più in generale, della Milano di primo Ottocento.

Ormai all'apice della carriera e prossima al debutto sulle scene meneghine, Giuditta Pasta elesse come sua dimora un modesto palazzo situato al centro di una delle vie culturalmente ed economicamente più fervide della città, snodo commerciale per le numerose botteghe che animavano la vita della contrada e sede di palazzi magniloquenti che divennero veri e propri prototipi dell'edilizia neoclassica milanese. Tra gli esempi con cui il soprano dovette inevitabilmente misurarsi vi era Casa Verri, abitazione dello scrittore illuminista Pietro Verri che aveva riproposto al suo interno decorazioni ispirate alle Logge di Raffaello, o Palazzo Melzi di Cusano che conservava un affresco, poi trasportato su tela, attribuito a Bernardino Luini e vantava prospettive del pittore-scenografo Alessandro Sanquirico (1777-1849), tra i protagonisti indiretti anche di questa storia.

Oltre a intervenire nei saloni di rappresentanza, la Pasta, tramite lo zio materno Filippo Ferranti, ingegnere del Genio Civile di Milano e figura di costante riferimento per la cantante,<sup>6</sup> apportò consistenti modifiche anche all'esterno dell'abitazione. Profondi interventi di restauro, datati 1833, conferirono alla casa un aspetto perfettamente in linea con il gusto edilizio della Restaurazione, riuscendo a mediare tra lo stile di Giuseppe Piermarini e quello del suo allievo Luigi Canonica, più austero e meno innovativo: impostata su tre livelli a cui si aggiungeva un piccolo attico caratterizzato da archi ribassati, la facciata esibiva al livello inferiore un bugnato gentile a conci levigati, mentre il piano nobile era scandito da finestre

---

<sup>5</sup> Queste fotografie sono parte degli 11495 scatti eseguiti tra il 1942 e il 1965 nell'ambito del progetto editoriale della *Storia di Milano* promossa da Giovanni Treccani degli Alfieri, oggi conservati nell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, in via Borgonuovo 25 a Milano (cfr. BENEDETTA BRISON, *L'archivio fotografico Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano*, «Concorso. Arti e lettere», IV, 2010, pp. 7-20). Ciascuno scatto presenta sul retro un numero di catalogazione (la serie relativa alla dimora milanese di Giuditta Pasta va dal numero 10653 al numero 10669), ma non sono stati riportati né l'autore delle fotografie né ulteriori indicazioni relative alla campagna, di cui nessun pezzo è stato poi pubblicato nei volumi della *Storia di Milano*.

<sup>6</sup> Determinante per gli sviluppi intellettuali della cantante, Filippo Ferranti coltivò il talento musicale di Giuditta Pasta introducendola allo studio della musica e mettendola in contatto con l'ambiente artistico milanese. All'affermarsi del soprano il Ferranti ne gestì il patrimonio economico e immobiliare, tanto da risultare, ancor prima della Pasta, proprietario della casa di Contrada del Monte. Parecchie notizie si hanno sulla sua attività di ingegnere, è ricordato ad esempio da un'iscrizione voluta dall'Arciduca Ranieri per la realizzazione nel 1822 del ponte di Boffalora sul Ticino e dei Bagni sullo Stelvio. Nei documenti del fondo del *Genio Civile* dell'Archivio di Stato di Milano è registrato l'operato del Ferranti dapprima come ingegnere in capo alla Delegazione di Sondrio, poi al Dipartimento dell'Adda e infine alla Delegazione provinciale, il tutto fino al 1820, quando fu sostituito da Giuseppe Cusi (per maggiori notizie sull'attività giovanile del Ferranti, cfr. PAOLO BOSSI, *Filippo Ferranti e Giuseppe Cusi. Note sull'operato degli ingegneri in capo del Corpo di acque e strade attivi a Sondrio negli anni del passaggio dal Regno d'Italia al Lombardo Veneto*, in *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, a cura di Giuliana Ricci, Giovanna D'Amia, Milano, Mimesis, 2002, pp. 541-547). Negli anni successivi ricoprì l'incarico di ingegnere del Genio Civile di Milano, divenendo dapprima sostituto Direttore Generale delle Pubbliche Costruzioni per gli affari delle strade, e successivamente Direttore Aggiunto, occupandosi come vedremo anche dei lavori di risistemazione del Palazzo Reale.

timpanate affacciate su una balaustra retta da colonnine doriche, secondo schemi stilistici non lontani dai modelli cinquecenteschi delle residenze romane progettate da Bramante e Raffaello.<sup>7</sup>

È all'interno però che si rivelano gli aspetti più interessanti della dimora, tanto da divenire emblematica dimostrazione del talento, non solo musicale, della cantante. Giuditta Pasta scelse di decorare i due saloni principali con otto riquadri *à grisaille*, posti appena sotto la volta del soffitto, che raffiguravano episodi tratti dalle più importanti opere da lei interpretate: la si poteva vedere ritratta nelle vesti di Romeo ai piedi del sepolcro di Giulietta, nella morente Desdemona di fronte al suo assassino Otello, come Norma supplicante ai piedi del padre Orovoso. Gli otto episodi a monocromo, sintesi figurata di una carriera folgorante, erano inseriti all'interno di un ricco apparato decorativo, costituito da racemi vegetali, vasi di frutta, grifoni, palmette, ovuli e sul soffitto da una successione di elmi militari e profili di donne finemente acconciate. Il risultato globale appariva eccessivamente carico, giungendo quasi a una sorta di drammatizzazione dello stile neoclassico: l'*horror vacui* che caratterizzava tutta la decorazione sembrava ricalcare i gesti eclatanti che la cantante esibiva sul palcoscenico, quasi a testimonianza del suo diretto coinvolgimento nell'ideazione del ciclo. Senza dubbio spiccano per originalità alcuni putti allegorici posti agli angoli delle volte, spesso affiancati da elementi della modernità scientifica, non così frequenti in contesti privati. Sono sopravvissuti alla memoria solo quattro degli otto ottagoni che ospitavano i putti ed è possibile tentare di ricollocarli nelle due stanze solo grazie a un'unica fotografia pubblicata nel gennaio 1932 a corredo del già menzionato articolo del periodico «Milano. Rivista mensile del Comune» (fig. 2). Temi afferenti all'iconografia tradizionale si ammiravano nel secondo salone dove trovavano posto l'*Allegoria del Canto* (fig. 3) e della *Scultura* (fig. 4): la prima era rappresentata da un putto intento a suonare la lira con ai piedi un cigno, ricalcando la posa dell'Apollo del *Parnaso* di Andrea Appiani, affrescato nel 1811 sulla volta della Sala da Pranzo della Villa Reale di Milano, la seconda si presentava come un amorino seduto di fronte a un busto femminile con i tipici strumenti da lavoro dello scalpellino. Non è difficile immaginare che completassero il salone altre allegorie delle arti liberali, quali la Poesia o la Pittura, vicine per tematica a quelle descritte.

Con certezza possiamo ricondurre al primo salone le altre due rappresentazioni, che si configurano ancora oggi come un *unicum* per erudizione e originalità: una moderna *Allegoria della Medicina* (fig. 5) e la celebrazione delle nuove Scienze (fig. 6). In un angolo un piccolo putto sostiene con una mano uno specchio mentre con l'altra si appoggia a un oggetto di forma cilindrica attorno cui si avvolge una serpe, per antonomasia simbolo di Asclepio, dio della Medicina. A uno sguardo più attento lo strumento potrebbe essere identificato con un serviziale, dispositivo medico, simile a una siringa, di grande uso a partire dal XVIII secolo; un oggetto analogo si ritrova anche nella raffigurazione allegorica della Medicina

<sup>7</sup> Nelle collezioni del fondo *Ornato Fabbriche* dell'Archivio Storico Civico del Castello Sforzesco sono conservati i documenti relativi alle modifiche e agli interventi sullo stabile di Contrada del Monte a partire dal 1811; i progetti di modifica apportati da Filippo Ferranti e Giuditta Pasta possono essere circoscritti tra il 1833 e il 1854, quando lo stabile passò alla nuova proprietaria, Anna Camera Torriani: ASCMi, cartella n. 119, fascicolo 4; ASCMi, cartella n. 197, fascicolo 1.

sulla volta dell'aula per le pubbliche funzioni dell'Università di Pavia, decorata tra il 1782 e il 1783.<sup>8</sup> Dalla parte opposta un'altra allegoria mostra l'ennesimo puttino accompagnato da una pila di Volta,<sup>9</sup> costituita da un podio cilindrico sopra cui si scorge incisa proprio la scritta «VOLTA», e da una macchina a induzione elettrostatica<sup>10</sup>, invenzione sempre del fisico comasco; un corrispettivo lo si può scorgere nuovamente presso l'ateneo pavese, nel Teatro di Fisica (o Aula Volta), in cui strumenti affini sono assemblati in raggelate nature morte dal pittore d'ornato Francesco Pirovano, che esegue il ciclo in anni non lontani da quelli esaminati.<sup>11</sup> L'inserimento di queste particolarità compositive mostra sfumature inedite degli interessi di Giuditta Pasta, una donna pienamente inserita nella vita culturale del suo tempo, aggiornata sui temi della ricerche scientifiche e aperta agli stimoli dell'erudizione ottocentesca.

Fino a questo momento non si è fatta alcuna menzione dell'autore delle decorazioni descritte, nessuna delle fonti infatti ne riporta il nome, così come i disegni preparatori dei riquadri *à grisaille*, conservati al Museo Teatrale alla Scala, lo classificano genericamente come «anonimo»; solamente nel citato articolo del 1932 si tenta un accostamento allo stile dello scenografo Alessandro Sanquirico al quale «l'ignoto autore si era ispirato», aggiungendo

---

<sup>8</sup> Non è inusuale ritrovare nei cicli decorativi del XVII e XVIII secolo celebrazioni della scienza moderna attraverso la raffigurazione di nuovi strumenti del progresso, che divengono «apoteosi illuministica del ruolo "rischiarettore" del sapere, vera fonte del progresso civile e della "pubblica felicità"» (FAUSTO TESTA, *Iconografia e simbologie delle nuove scienze*, in *Esortazioni alle storie*, a cura di Angelo Stella, Gianfranca Lavezzi, Milano, Cisalpino, 2001, p. 548). La decorazione dell'Università di Pavia ripropone un dispositivo molto simile a quello di casa Pasta, già simbolo e attributo della Medicina moderna nelle edizioni settecentesche dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, con cui tutte queste allegorie sembrano spesso dialogare. Un repertorio simile si ritrova inoltre in alcune tavole del trattato medico di Giovanni Alessandro Brambilla, *l'Instrumentarium chirurgicum militare austriacum* del 1782, in cui questi apparecchi vengono identificati come strumenti anatomici per la dissezione dei cadaveri.

<sup>9</sup> Oltre ai documentati rapporti tra Filippo Ferranti e Alessandro Volta, Giuditta Pasta e il fisico comasco furono i protagonisti di un'accesa *querelle* letteraria tra lo storico Cesare Cantù e lo scrittore Defendente Sacchi: motivo della contesa fu la mancata erezione a Como di una lapide elogiativa in ricordo dello scienziato, omaggio che invece era stato conferito alla cantante a seguito di una trionfale stagione operistica nel 1829. Ciò che il Cantù metteva in discussione non erano tanto le capacità della Pasta, di cui lo stesso aveva già tessuto le lodi in un sonetto di poco precedente (cfr. CESARE CANTÙ, *Storia della città e della diocesi di Como per Cesare Cantù*, Firenze, Le Monnier, 1856, p. 151), quanto l'eccessivo entusiasmo che aveva portato la città di Como a esaltare la memoria di un personaggio, per altro, non di origine comasca, dimenticando invece i meriti ben più illustri di Volta. Non si fece attendere la risposta di un grande estimatore del soprano, il giornalista Sacchi che sulle pagine de «Il Nuovo Ricoglitore» non esitò a ricordare la magnificenza europea della cantante, la quale «commove tutte le orecchie lunghe e corte, e poté ogni volta che il volle, vedere rifluire ne' teatri le turbe ansiose di bearsi, inciarsi, indirsi al suo canto», aggiungendo poi che «la Pasta dà piacere e riscalda più che una statua di Canova, e solleva assai meglio l'animo un suo rondò di tutte le scoperte di Volta» (DEFENDENTE SACCHI, *A Cesare Cantù. Intorno alla Pasta, alla smania musicale del secolo, a Volta e a' progetti pel monumento da erigergli in Como, ed a qualche buona o cattiva moda della capitale*, «Il Nuovo Ricoglitore», VII, 1832, pp. 272-287).

<sup>10</sup> Devo il riconoscimento di questo apparecchio alla perizia di Claudio Giorgione.

<sup>11</sup> FAUSTO TESTA, *Iconografia e simbologia cit.*, pp. 595-610.

che «nell'assieme però la pittura non stona». Per la prima volta, proprio con questa ricerca, ho proposto di ricondurre la realizzazione dell'intero ciclo all'opera di Pietro Mariani, pittore d'ornato originario di Castelleone, in provincia di Cremona, molto richiesto dalla committenza milanese della Restaurazione.<sup>12</sup> L'identificazione con Mariani, probabilmente a capo di una bottega, deriva da un raffronto con alcuni affreschi di una delle camere da letto dell'appartamento di riserva dei principi nel Palazzo Reale di Milano, realizzati dal decoratore intorno al 1836 (figg. 7-10): oltre a riscontrare una forte somiglianza stilistica, da un documento del fondo del *Genio Civile* dell'Archivio di Stato di Milano si apprende che l'artista era stato raccomandato per questa commissione proprio da Filippo Ferranti, allora sostituto Direttore generale delle Pubbliche Costruzioni.<sup>13</sup> Sebbene non vi siano documenti che attestino con certezza la presenza di Mariani nel cantiere di Casa Pasta, appare plausibile ipotizzare una stretta connessione con la committenza del Ferranti, figura chiave per la comprensione del ciclo decorativo.

Lo stile di Mariani prende senza dubbio le mosse da quello del principale ornatista della Milano neoclassica, Giocondo Albertolli (1742-1839), attivo nei più importanti cantieri lombardi della seconda metà del XVIII secolo, dal milanese Palazzo Arciduciale alla Villa Reale di Monza, fino alle prestigiose residenze private di Antonio Greppi e del principe Alberico di Belgiojoso d'Este. Come si è già osservato, qui gli ornati appaiono particolarmente sovraccarichi, caratterizzati da un'esecuzione corriva e meno raffinata rispetto agli inizi del

<sup>12</sup> Poche sono le imprese artistiche riconducibili con certezza a Pietro Mariani, fuggevolmente ricordato nel 1862 da Antonio Caimi come valido esponente della «pittura ornamentale» (ANTONIO CAIMI, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano, Pirola, 1862, p. 125). Oltre agli interventi in Palazzo Reale del 1836, Mariani fu artefice pochi anni dopo delle decorazioni interne del Teatro Sociale di Soresina, come testimonia anche un articolo apparso sulla «Gazzetta di Cremona» il 31 ottobre 1840 in occasione della serata inaugurale: «[...] Pietro Mariani che ha tutto dipinto il Teatro, si è fatto molto onore nel Velario; ma alla bellezza di questo non rispondono affatto, quantunque belli, i parapetti dei palchi». Sempre agli stessi anni deve risalire la decorazione di diversi ambienti di Villa Borromeo a Viggiù, in cui Mariani continuò a collaborare, come nel cantiere milanese di Palazzo Reale, con l'architetto Giacomo Tazzini, il quale era stato chiamato nel 1840 dal conte Renato Borromeo a risistemare l'intero edificio. Nel 1854 il decoratore, il cui studio era situato in Borgo San Celso n. 4392 a Milano, fu attivo anche nel cantiere della Villa Reale di Monza dove, su progetto nuovamente di Tazzini, realizzò «il dipinto dell'Atrio che dal piano nobile mette allo Scalone e a tutti gli appartamenti, trattato tutto a chiaro-scuro in finto stucco [...] indi accresciuto il dipinto di diverse membrature intagliate a rosoni ed ornati» (ASMi, già ASBAPMi, *Fondo Fabbricati di Corte*, cart. 62, fasc. 1); oggi poche sono le tracce di questi interventi a seguito dell'inserimento nel 1866 di nuove decorazioni a stucco. Di non certa datazione sono invece gli affreschi aventi per soggetto i quattro *Evangelisti*, eseguiti da Mariani nei pennacchi del tiburio per il santuario della Beata Vergine della Misericordia di Castelleone, città natale del pittore.

<sup>13</sup> In una lettera inviata all'architetto Giacomo Tazzini, direttore dei nuovi lavori per le stanze del Palazzo, Ferranti afferma che: «[...] fra i Pittori d'ornamenti Ella contemplerà anche il Signor Mariani che è tra quelli che più si distinguono presentemente in Milano. D'altronde la varietà dei pennelli in un medesimo Palazzo genera una giusta emulazione, serve al progresso dell'arte ed al migliore servizio di S. A. I. e Reale» (ASMi, *Genio Civile*, cartella 4452, Appartamento di Riserva, rapporto n. 306, 13 gennaio 1836). Per uno studio approfondito dei lavori eseguiti presso l'appartamento di riserva, cfr. FLAVIO EUSEBIO, *Giacomo Tazzini, architetto di tre corti*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2009-2010 (relatore: Fernando Mazzocca); Id., *L'appartamento di riserva per principi nel Palazzo Reale di Milano*, in «Acme, Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano», LXVII, n. 1, 2014, pp. 165-205.

secolo, non convincendo pienamente nell'intento di unire elementi stilistici molto eterogenei tra loro e forse più vicini alla contemporanea interpretazione fornita dai protagonisti della Restaurazione meneghina, quali Gaetano Vaccani prima e Pelagio Palagi poi. Lo stile neoclassico a Milano vede proprio negli anni Trenta del XIX secolo l'ultimo termine tollerabile per la persistenza di un linguaggio che, ormai superato da vent'anni in pittura, sarà definitivamente sostituito dall'importazione del gusto francese Luigi Filippo.<sup>14</sup>

Allo stesso artista sarebbero da ricondurre anche gli otto medaglioni a monocromo, quattro per stanza, raffiguranti le opere interpretate dalla Pasta, fulcro drammatico e narrativo dell'intero programma iconografico, così come i disegni preparatori, di qualità nettamente superiore, conservati al Museo Teatrale alla Scala.<sup>15</sup> Il primo salone, che tramite grandi finestre permetteva di affacciarsi sul prospetto della contrada, ospitava episodi tratti da *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Gioachino Rossini (fig. 11), *Il Crociato in Egitto* di Giacomo Meyerbeer (fig. 12) e *Tancredi* nuovamente di Rossini (fig. 13): nell'inventario dell'archivio scaligero questi ultimi due episodi sono ricordati come scene della *Medea in Corinto* di Johann Simon Mayr. Per quanto non sorprenderebbe vedere la Pasta effigiata nei panni dell'eroina greca, tra i personaggi più rappresentativi della cantante fin dal 1823, uno sguardo più attento ai dettagli delle scene è in grado di mostrare alcuni elementi inequivocabili che rimanderebbero ad opere differenti da quelle riportate: compare ad esempio lo scudo di *Tancredi* con incise le parole «FEDE» e «ONORE» o l'armatura crociata dei soldati di Adriano di Monfort. Nella seconda sala di rappresentanza il soprano pensò di farsi rappresentare in altrettante opere di successo come *Semiramide* di Rossini (fig. 14), *Otello* ancora una volta del compositore pesarese (fig. 15) e *Giulietta e Romeo*, dramma in tre atti di Nicola Antonio Zingarelli (fig. 16); pur confrontando i diversi scatti fotografici conservatisi fino ad oggi non si è riusciti a collocare con certezza due degli otto episodi, provenienti rispettivamente da *Norma* di Vincenzo Bellini (fig. 17) e *La vestale* di Giovanni Pacini (fig. 18).<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Per una panoramica completa sulla diffusione dello stile neoclassico a Milano e le sue implicazioni nel contesto artistico dell'epoca: *Milano Neoclassica*, a cura di Fernando Mazzocca, Alessandro Morandotti, Enrico Colle, Eugenia Bianchi, Milano, Longanesi, 2001.

<sup>15</sup> Nell'Inventario dell'archivio scaligero, alla voce «PASTA, Giuditta», le scene sono accompagnate da un numero di catalogazione e da una piccola descrizione; in alcuni casi, anche nell'apparato iconografico, si è scelto di propendere per una differente identificazione dell'opera rappresentata: «SCEN. 160 “La Vestale” di Pacini. Scena: donna con fiaccola in mano (Pasta) circondata da figure. Disegno a grisaille di anonimo» (fig. 19); «SCEN. 161 “Giulietta e Romeo”. Giulietta (G. Pasta) nella tomba, accanto c'è Romeo. Figure in piedi. Disegno a grisaille di anonimo» (fig. 20); «SCEN. 162 “Otello” di Rossini – scena: la morte di Desdemona, disegno a grisaille di anonimo» (fig. 21); «SCEN. 163 “Medea in Corinto” – scena: accampamento, soldati (con la Pasta) – disegno a grisaille» (fig. 22); «SCEN. 164 “La Semiramide” – scena: Semiramide (Pasta) circondata da figure – disegno a grisaille di anonimo» (fig. 23); «SCEN. 165 “Norma” – tempio di Irminsul – scena finale con G. Pasta. Disegno grisaille a pastello di anonimo» (fig. 24); «SCEN. 166 “Elisabetta Regina d'Inghilterra” – Elisabetta (G. Pasta) e il conte di Essex incatenato. Altre figure in piedi. Disegno grisaille a pastello di anonimo» (fig. 25); «SCEN. 167 “Medea in Corinto” – scena: sbarco, la Pasta indica a due soldati un villaggio – disegno a grisaille» (fig. 26). I disegni compaiono come donazione degli eredi Ferranti-Pasta di Blevio.

<sup>16</sup> Tutti i ruoli in cui la Pasta scelse di essere rappresentata godettero di un'enorme fortuna letteraria ed

Numerosi sono gli stimoli culturali a cui queste rappresentazioni rispondono, divenendo prove esemplari delle influenze artistiche, letterarie e musicali di cui la Pasta sembra essere profondamente debitrice. Le scene ricalcano lo sviluppo che il talento interpretativo del soprano aveva fatto proprio nel corso degli anni, in una fase di passaggio tra il canone del bello ideale, caratteristico del canto neoclassico, e l'espressione vitale e trascinate delle passioni, tipicamente romantica. Emerge una profonda sintonia tra diverse arti e discipline, in cui si fondono le indicazioni librettistiche delle opere raffigurate, le istanze di una pittura che recupera la storia come espressione di scenari suggestivi e fuggevoli, e infine la cura di una gestualità marcatamente teatrale; il tutto è indirizzato alla realizzazione di un'opera totale, non dissimile dall'effetto ottenuto sul palcoscenico dalla cantante saronnese.

Primo fra tutti si evidenzia uno stretto rapporto con i modelli della scenografia contemporanea, a Milano dominata dalla figura di Alessandro Sanquirico, e allo stesso tempo un confronto con incisioni e bozzetti, molti dei quali parte dell'archivio scaligero, dimostra una resa precisa dei costumi, in grado di restituire con esattezza il tempo e il luogo delle rappresentazioni. Ricalcando le tematiche affrontate da Sanquirico, i riquadri di Contrada del Monte possono essere ricondotti a tre grandi ambiti che ben incarnano l'universo letterario e figurativo al quale compositori come Rossini, Bellini e Donizetti si rifanno: ritroviamo la fascinazione esotica ed orientale di *Semiramide* e del *Crociato in Egitto*, costante è il riferimento al mondo della classicità in *Norma* e nella *Vestale*, mentre il recupero dello stile medievale e tardo gotico diviene l'elemento caratterizzante per opere come *Giulietta e Romeo*, *Otello*,

---

iconografica, come dimostrano le numerose incisioni e le unanimi recensioni dell'epoca in grado di restituire il forte impatto che la cantante riscuoteva sul pubblico; a tal proposito basti citare il celebre dipinto di François Gerard, conservato al Museo Teatrale alla Scala, che ritrasse la cantante nel 1833 nelle vesti della sacerdotessa Norma, o la bellissima incisione di Michele Bisi della Civica Raccolta di Stampe Bertarelli di Milano dove il soprano appare nel ruolo di Desdemona (parte per cui fu celebrata anche in un piccolo dialogo del 1830 di LUIGI MORANDO DE RIZZONI, *La Pasta nell'Otello*, Verona, Crescini, 1830; si veda anche CELIN FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1858)*, Paris, Champion, 2014, pp. 41-52) o ancora il busto che lo scultore Giambattista Comolli presentò all'Esposizione di belle arti di Brera nel 1829 raffigurante la Pasta nei panni di Semiramide, attualmente parte della collezione del museo scaligero. L'unico ruolo mai interpretato dalla cantante è quello de *La vestale*, nei cui panni però fu mirabilmente raffigurata da Pompeo Marchesi che realizzò due busti marmorei, uno conservato sempre al Museo Teatrale alla Scala, l'altro a Palazzo Spinola a Milano, sede della Società del Giardino. L'importanza di questi ruoli emerge inoltre andando ad analizzare, quasi statisticamente, tutte le interpretazioni della cantante nel corso della sua carriera (trascritte in *Giuditta Pasta e i suoi tempi e Saronno* cit., pp. 37-47, e in GIORGIO APPOLONIA, *Giuditta Pasta* cit., pp. 264-318). Tra le opere più rappresentate dalla Pasta compaiono *Otello* di Rossini (con 180 recite), *Tancredi* (con 130 repliche), seguito da *Giulietta e Romeo* di Zingarelli (con 120 rappresentazioni); a pari merito figurano poi *Semiramide* e *Norma* (con 70 spettacoli), tenendo presente che quest'ultima entrò nel repertorio della cantante circa dieci anni dopo rispetto alle altre opere: tutte le composizioni citate vengono puntualmente raffigurate nel ciclo di Contrada del Monte. Ironicamente Stendhal, in un articolo apparso l'11 ottobre 1824 sul «Journal de Paris», criticò l'eccessiva ripetizione dei personaggi interpretati dal soprano, biasimando non tanto l'esecuzione quanto la scelta dei soggetti rappresentati: «Qualcuno sarà davvero felice: dopo aver stancato il pubblico per due anni rappresentando in continuazione *Romeo, Otello, e Tancredi, Tancredi, Otello, e Romeo* siamo finalmente arrivati a non avere che otto spettatori nei palchi la sera in cui cantava la Signora Pasta»; aggiungendo però: «Del resto io ho torto di protestare dal momento che sento ai primi di dicembre avremo finalmente la *Semiramide* di Rossini, una beneficiata per la signora Pasta» (STENDHAL, *Vita di Rossini* [1824], a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Torino, E.D.T., 1992, pp. 296-297).

*Elisabetta e Tancredi*.<sup>17</sup> Mariani dimostra di conoscere perfettamente i disegni di Sanquirico attraverso precisi richiami a quel mondo bizzarro ed irrealista che Fernando Mazzocca prima e Mercedes Viale Ferrero poi hanno definito «archeologia fantastica»<sup>18</sup>: ritornano il medesimo assetto neorinascimentale dei sotterranei con volte a ogiva in cui tra le tombe dei Capuleti Romeo scorge l'esile corpo di Giulietta, i porticati archiacuti e i pinnacoli delle torri di guardia che fanno da sfondo all'«atrio attiguo alle carceri» dove è imprigionato il Conte di Leicester, o ancora le teste di elefanti e tori androcefali addossate alle pareti dell'ambiente regale da cui fa la sua apparizione l'ombra di Nino, defunto consorte di Semiramide. Da questo punto di vista l'episodio più sorprendente è quello tratto da *Norma* in cui a tutti gli effetti è riproposto fedelmente l'impianto scenografico studiato da Sanquirico per l'aria finale del capolavoro belliniano, «Deh! non volerli vittime». La scena, ambientata di fronte all'ampio colonnato del tempio di Irminsul, coglie i personaggi nelle medesime pose cariche di *pathos* e drammaticità: la sacerdotessa è inginocchiata ai piedi del padre Oroveso che la respinge con un eloquente gesto della mano, Pollione assiste lateralmente alla scena, mentre i Druidi e le sacerdotesse in secondo piano fanno trasparire dai loro volti un misto di sdegno e compassione. Il riquadro dedicato all'eroina belliniana, la cui parte fu cucita dal compositore catanese proprio su misura della cantante, assume un valore pregnante per l'intero ciclo, essendo l'opera più giovane tra quelle raffigurate e divenendo così termine *post-quem* per le decorazioni.<sup>19</sup> Anche questa scelta potrebbe suggellare la profonda stima che Giuditta Pasta nutriva nei confronti di Vincenzo Bellini, uno degli artisti più vicini al soprano, come testimoniano i numerosi scambi epistolari tra i due e i frequenti soggiorni che il musicista trascorse presso la «Roda» di Blevio, principale residenza della Pasta sulle sponde del lago di Como.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, MARIA ROSARIA CORCHIA, MERCEDES VIALE FERRERO, *Alessandro Sanquirico, «Il Rossini della pittura scenica»*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2007; VITTORIA CRESPI MORBIO, *Alessandro Sanquirico: teatro, feste, trionfi: 1777-1849*, Milano, Amici della Scala, Torino, Allemandi, 2013.

<sup>18</sup> *Neoclassicismo e Troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, catalogo della mostra a cura di Fernando Mazzocca, Firenze, Centro Di, 1978, p. 221; MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana. La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, II, Torino, EDT/ Musica, 1988, p. 31.

<sup>19</sup> Nonostante non siano presenti documenti che attestino una datazione esatta per il ciclo e tenendo conto del fatto che Filippo Ferranti acquistò la casa nel 1829, è possibile assumere come termine *post quem* proprio il 1831, anno in cui fu allestita per la prima volta *Norma*, e come limite *ante quem* il 1834, quando la Pasta risulta con certezza residente in Contrada del Monte e i lavori di riforma dello stabile dovettero essere stati presumibilmente completati.

<sup>20</sup> La collaborazione con Bellini comportò per la Pasta un radicale e necessario cambio di repertorio, in grado di restituire un nuovo equilibrio alla voce del soprano, che al principio degli anni Trenta cominciava a mostrare i primi segni di cedimento. Il compositore ne esaltava il «carattere enciclopedico» (lettera di Vincenzo Bellini a Giuditta Pasta, Milano, 1 settembre 1831, in *Vincenzo Bellini. Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, p. 241), adatto per un ruolo complesso come quello di *Norma*; di contro Giuditta, non di certo nota per essere tenera con i musicisti, serbava nei suoi confronti un rispetto al confine dell'umiltà: alle prese con le ventitré battute della «Casta Diva» si applicò per giorni e notti intere nel tentativo di rendere efficace quell'aria così difficile, tanto da inviare a casa dello stesso Bellini, poco prima dell'esordio scaligero, dei fiori e una lampada che «furono testimoni dei miei studi per *Norma*, nonché del desiderio ch'io nutro di esser sempre più degna della vostra stima» (lettera di Giuditta

Accanto alla scenografia, altro riferimento da non sottovalutare è quello della nascente pittura di storia, in continuo dialogo con il melodramma ottocentesco, visto anche lo stretto rapporto che, soprattutto in Italia, legava gli artisti ai compositori. Gli episodi di Casa Pasta ne riprendono in particolar modo l'evidenza drammaturgica dei gesti, la manifestazione tragica degli affetti oltre all'eccessivo patetismo nei volti e nelle reazioni. Le decorazioni rispecchiano il carattere forte e passionale della cantante, mettendo in risalto il talento pantomimico che portò la critica ad esaltarne più le doti di attrice che quelle di cantante.<sup>21</sup> Questa influenza è sicuramente testimoniata dai numerosi contatti tra il soprano e i principali artisti della prima metà del XIX secolo, uno fra tutti Francesco Hayez, il quale, oltre a essere insieme a Sanquirico uno dei componenti della Commissione di consulenza per gli allestimenti del Teatro alla Scala, realizzò un piccolo ritratto a matita della giovane Giuditta e progettò il portico sulla facciata della villa di Blevio, poi realizzato dallo scultore Alessandro Puttinati.<sup>22</sup> Una lettera dei primi anni Trenta di mano del pittore Giuseppe Molteni, autore di uno dei più bei ritratti della cantante nelle vesti di *Nina, ossia la pazza per amore* – oggi conservato alla Pinacoteca di Brera – riporta all'esistenza di un fascicolo, il cui frontespizio era stato realizzato da Vitale Sala, che raccoglieva opere dei più illustri artisti dell'epoca dedicate proprio alla Pasta: sono citate due allegorie dell'arte musicale di Francesco Hayez

---

Pasta a Vincenzo Bellini, Milano, 26 dicembre 1831, in *ivi*, p. 250; si veda anche EUGENIO GARA, *Giuditta Pasta tra Stendhal e Bellini*, «Nuova Antologia», XVIII, novembre-dicembre 1939, p. 187). Nella primavera del 1833 lo stesso Bellini invitò Giuditta Pasta e il marito Giuseppe a Londra, città in cui il compositore fu chiamato a presentare al King's Theatre le sue opere migliori, la maggior parte di queste interpretate dalla prima donna assoluta Giuditta. Non è del tutto chiaro inoltre se ci sia stato effettivamente un tentativo da parte dei coniugi Pasta di combinare un contratto di nozze tra la figlia Clelia e lo stesso Bellini, che in ogni caso non deve essere andato a buon fine. Nel dicembre 1836 si celebrò, nella chiesa milanese di San Francesco, il matrimonio tra Clelia Pasta ed Eugenio Ferranti, figlio di Filippo Ferranti, non molto stimato dall'ambiente dei salotti frequentati dalla Pasta ma figura di rilievo negli eventi del Risorgimento milanese.

<sup>21</sup> Per le origini del talento pantomimico di Giuditta Pasta e le sue ripercussioni sul teatro ottocentesco, cfr. PAOLO RUSSO, *Giuditta Pasta: cantante pantomimica*, «Musica e Storia», x/2, 2002, pp. 497-532; SUSAN RUTHERFORD, «*La cantante delle passioni: Giuditta Pasta and the idea of operatic performance*», «Cambridge Opera Journal», XIX, 2007, pp. 107-138.

<sup>22</sup> Principale residenza di Giuditta Pasta fu la villa sulla sponde del lago di Como, ben presto definita «La Roda» dal nome di una nereide; si trattava di una maestosa abitazione appartenuta durante gli anni dell'Impero alla famosa sarta e modista Madame Ribier, che vestì tra le altre Josephine Beauharnais, prima moglie di Napoleone. Come si evince anche da diversi acquarelli che la raffigurano, la villa era composta da un complesso di tre dimore, la residenza padronale e due *dépendance* per ospiti, collegate tra loro da un sistema di viali che si sviluppava all'interno del ricco parco. L'esterno era caratterizzato da eleganti linee neoclassiche, presentando non poche affinità con il Teatro Sociale di Como o il Piermarini di Milano. Profondamente legato all'ambiente teatrale era anche il grottino delle muse, una piccola spelonca artificiale fatta costruire nel parco, dove in cinque nicchie tra colonne erano stati allestiti altrettanti bassorilievi di perfetto gusto neoclassico eseguiti dallo scultore Pompeo Marchesi: vi erano rappresentate le più celebri cantanti operistiche dell'epoca, Angelica Catalani, Giuseppina Grassini, Giulia Grisi, e persino le rivali Maria Malibran e Josephine Fodor. Nella villa naturalmente si davano convegno artisti, compositori e cantanti; Vincenzo Bellini ne fu a lungo frequentatore, e qui sembra abbia trascorso un mese nel tardo autunno del 1829, e così Gaetano Donizetti lavorando alla partitura di *Anna Bolena*. Da qualche anno la residenza lariana è divenuta un albergo di lusso: nel 1904 la villa padronale fu demolita e al suo posto edificata villa Roccabruna dei Wild, famiglia di industriali torinesi, su progetto dell'architetto Carlo Formenti (cfr. GILDA GRIGIONI DELLA TORRE, *Ville Storiche sul Lago di Como*, Ivrea, Priuli & Verlucca, 2001, p. 116).

e Ignazio Fumagalli, una *Santa Cecilia* di Giuseppe Longhi, professore d'Incisione a Brera, un ritratto della Pasta in veste di Giulietta di Giuseppe Migliara e un altro nei panni della *Medea* di Mayr ad opera del professore di Prospettiva Francesco Durelli; compare inoltre un ritratto della madre, Rachele Ferranti, per mano dello stesso Molteni.<sup>23</sup> Si aggiunge così un altro tassello che contribuisce ad allargare l'orizzonte culturale in cui queste raffigurazioni fiorirono, risalta il fervore che gli artisti riservarono al soprano in modo da comprendere meglio alcune scelte stilistiche e contenutistiche del ciclo.

Il programma iconografico di Contrada del Monte infine può aprire ad un'ulteriore riflessione riguardo all'importanza dei numerosi ruoli *en travesti* interpretati dalla cantante saronnese, capaci di portare in primo piano la fisicità imponente e la versatilità vocale che la consacrarono al grande pubblico. È più facile immaginarla ad esempio nel fortunato ruolo del Romeo di Zingarelli, che tanto successo ottenne sui palchi di tutta Europa, o nelle vesti orientali di Armando d'Orville, personaggio interpretato alla prima dell'opera da Giovan Battista Velluti, uno degli ultimi attori castrati del melodramma ottocentesco, o ancora nei panni del giovane Tancredi, con cui conquistò l'ammirazione del massimo esponente del teatro tragico francese del XIX secolo, François-Joseph Talma, il quale di fronte alla medesima aria raffigurata in Casa Pasta, «Oh patria! dolce e ingrata patria», non trattenne queste parole:

Non avrei mai creduto fosse possibile suscitare sulla scena tutte le sensazioni che voi avete generato. Voi realizzate i miei sogni, voi possedete il segreto che cerco di penetrare da quando la carriera teatrale mi si è aperta, da quando guardo all'arte di commuovere come ad un'arte sacra e inviolabile.<sup>24</sup>

Nonostante il grande sforzo esecutivo, nella realtà dei fatti Giuditta Pasta non risiedette a lungo nell'abitazione di Contrada del Monte, a cui preferì dapprima la residenza parigina in Rue de Richelieu e in un secondo momento la «Roda» di Blevio, dove trascorse gli ultimi anni della sua vita.<sup>25</sup> Non mancarono tuttavia illustri personalità che fecero visita alla casa, tra tutti Stendhal,<sup>26</sup> forse il più appassionato *habitué* di quelle «deliziose serate musicali che

---

<sup>23</sup> Milano, Museo Teatrale alla Scala, Biblioteca, CA, 5217. La lettera venne pubblicata per la prima volta in un saggio di Fernando Mazzocca che analizza il rapporto tra la pittura storica e il melodramma ottocentesco, ponendo l'attenzione anche sui grandi onori che i principali pittori dell'epoca riservarono alle protagoniste dell'opera romantica, tra tutte proprio Giuditta Pasta, mirabilmente celebrata anche da Gioacchino Serangeli nelle vesti allegoriche di Santa Cecilia, Karl Pavlovič Brjullov nella drammatica interpretazione dell'*Anna Bolena* – opere entrambe conservate al Museo Teatrale alla Scala – e Antonio Tantardini che ne realizzò un busto su commissione della Società Musicale di Como (cfr. FERNANDO MAZZOCCA, *Pittura storica e melodramma: il caso di Hayez*, in *Scritti in onore di Nicola Mangini*, «Venezia Arti», II, 1994, pp. 55-60).

<sup>24</sup> MARIA FERRANTI GIULINI, *Giuditta Pasta* cit., p. 51.

<sup>25</sup> A partire dal 1836 l'abitazione divenne la residenza dei coniugi Eugenio Ferranti e Clelia Pasta, come dimostra anche l'*Utile giornale ossia Guida di Milano per l'anno 1842* in cui il Ferranti compare, sotto la voce «ingegneri», residente in Contrada del Monte 1275 e così fino al 1851, anno in cui è documentata la presenza della Vedova Torriani, nuova proprietaria della casa. È possibile rintracciare notizie della cantante in rapporto allo stabile sino alla fine del 1849.

<sup>26</sup> Le più intense descrizioni del talento drammatico della Pasta sono da riferire senza alcun dubbio a Stendhal,

vi dava al ritorno dalle sue trionfali stagioni». <sup>27</sup> Nel marzo 1848, durante il fervore dei moti delle cinque giornate, la Pasta mise la propria dimora milanese a disposizione del Comitato di Assistenza del Governo Provvisorio, di cui anche il genero Eugenio Ferranti era membro. La maturità della cantante, ormai lontana dai palcoscenici, fu segnata da un forte impegno anti-asburgico. Già nel 1838 rifiutò di esibirsi in occasione della discesa in Italia del nuovo imperatore Ferdinando I, intrattenne rapporti con le principali figure del Risorgimento italiano e infine inviò a Como sei piccoli cannoni di sua proprietà per contribuire all'espugnazione della caserma di San Francesco. Culmine di questo spirito passionario fu senz'altro la salita sulla vetta del colle Pizz di Brunate, dove il 23 marzo 1848, per festeggiare la cacciata degli austriaci, forse per la prima volta, una donna issò in aria la bandiera tricolore. <sup>28</sup>

A partire dal 1851 la dimora di Contrada del Monte non risulta più di proprietà di Giuditta Pasta, le stesse stanze che avevano accolto i trionfi del soprano furono però destinate a ospitare artisti e opere d'arte anche negli anni a venire. Nel 1866 il barone Emilio Vitta, nuovo proprietario dell'immobile, affittò alcuni ambienti dello stabile al pittore romantico Eleuterio Pagliano, che li adibì a proprio studio per diversi anni; al principio del Novecento invece il venditore e collezionista di tessuti Vittorio Ferrari, definito da Ugo Ojetti «il mago delle stoffe» e amico di Gabriele D'Annunzio, <sup>29</sup> rese onore alle decorazioni volute da Giuditta

---

che recensì molte delle sue esibizioni sul «Journal de Paris» e a cui dedicò un intero capitolo della *Vie de Rossini*. Anche fuori dai palcoscenici i contatti tra lo scrittore e il soprano furono via via più frequenti; nella raccolta di ricordi *Souvenir d'Égotisme* sono numerosi gli episodi che il Beyle rivela sui loro incontri, dalla devozione non del tutto corrisposta per la Pasta, donna «troppo fredda, troppo ragionevole, non abbastanza folle, non abbastanza tenera perché il nostro legame, se fosse stato amoroso, potesse continuare» (STENDHAL, *Ricordi d'Egotismo* [1893], a cura di Maria Grazia Porcelli, Venezia, Marsilio, 2000, p. 203), alle serate spensierate nei salotti di Madame Pasta, punto di incontro di tutti i milanesi che giungevano a Parigi (cfr. EUGENIO GARA, *Giuditta Pasta* cit.).

<sup>27</sup> CATERINA SANTORO, *Milano d'altri tempi*, Milano, Castello Sforzesco, 1938, p. 234.

<sup>28</sup> Sulle pagine del giornale comasco «Il Lario» del 5 aprile 1848 si legge un entusiasta resoconto dell'impresa eroicamente intrapresa dalla Pasta: «Correva voce che le malaugurate truppe tedesche avessero sgombrato Milano, non se ne aveva positiva notizia, e l'egregia Giuditta Pasta saliva il monte di Brunate per ivi in sito eminente piantare il sacro vessillo della libertà, appena si fosse verificata la notizia della liberazione di Milano. [...] Non si può esprimere con parole il lampo di gioia, che balenò in volto a Giuditta. Spiegò la bandiera tricolore, che ella stessa aveva cucito, recandosi di volo al luogo dove aveva disegnato di piantarla. Questo luogo chiamavasi PIZZ, ed è sopra quella punta eminente che sta sopra Como e dal quale si domina un vastissimo tratto della pianura Lombarda» (*Giuditta Pasta e i suoi tempi e Saronno* cit., pp. 44-45).

<sup>29</sup> L'attività di tessitore di Vittorio Ferrari è ricordata da Gabriele D'Annunzio in diverse iscrizioni che celebrano anche la collezione di Contrada del Monte. Sul frontespizio di un volume si trova l'iscrizione: «Al grande artista del Rinascimento italiano...»; così come su una fotografia si legge: «A Vittorio Ferrari l'asceta tessitore...». Ennesima prova dello stretto legame tra il Ferrari e il poeta sono altre due dediche, di cui una fa menzione proprio dell'abitazione qui presa in esame, mentre l'altra esalta il valore della sua grande arte: «A Vittorio Ferrari "principe delle calcole" nella via Monte Napoleone»; «A Vittorio Ferrari "tessitore dell'arte del Mantegna"...» (GABRIELE D'ANNUNZIO, *Nuovi quaderni del Vittoriale*, Milano, Electa, 1993, p. 156). Anche l'articolo del 1932 ricorda la collezione di Vittorio Ferrari, che proprio in quegli anni era proprietario dello stabile: «La casa di Giuditta Pasta è destinata ad ospitare artisti e opere d'arte, perché nel 1866 il barone Vitta ne affittava una parte a Eleuterio Pagliano e i suoi eredi la cedevano all'attuale proprietario, il comm. Vittorio Ferrari che in omaggio alla grande cantatrice, nei romantici saloni d'onore

Pasta e alla sua memoria allestendo proprio nei due saloni ornati una ricca collezione di preziosi arazzi. In alcuni degli scatti conservati al Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco sono visibili, sotto le decorazioni *à grisaille*, alcuni tessuti appesi alle pareti, di grande aiuto nel tentativo di comprendere l'originaria disposizione del ciclo.

Irreparabili furono i danni provocati dai bombardamenti che nell'agosto 1943 colpirono pesantemente tutto il centro di Milano, compresa via Monte Napoleone; le decorazioni che vedevano raffigurata la cantante si persero in maniera definitiva. Oggi, grazie solamente alle testimonianze fotografiche, possiamo rievocare un capitolo importante della storia di Milano e restituire sfumature inedite a una personalità affascinante come quella di Giuditta Pasta.

---

stende le preziose seriche stoffe ch'egli riproduce dal suo Museo» (*La casa di Giuditta Pasta*, «Milano. Rivista mensile del Comune», II, Milano, gennaio 1932, p. 94).

## APPARATO ICONOGRAFICO



Fig. 1. Facciata dello stabile in una veduta del 1932.



Fig. 2. Soffitto del primo salone di rappresentanza in una veduta del 1932.



Fig. 3. PIETRO MARIANI (?), *Allegoria del Canto*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 4. PIETRO MARIANI (?), Dettaglio del soffitto di Casa Pasta con *l'Allegoria della Scultura*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 5. PIETRO MARIANI (?), *Allegoria della Medicina*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 6. PIETRO MARIANI (?), Dettaglio del soffitto di Casa Pasta con *l'Allegoria delle Nuove Scienze*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 7. PIETRO MARIANI, Dettaglio del soffitto di una delle camere da letto dell'appartamento di riserva dei principi nel Palazzo Reale di Milano, 1836 circa.



Fig. 8. PIETRO MARIANI, Dettaglio del soffitto di una delle camere da letto dell'appartamento di riserva dei principi nel Palazzo Reale di Milano, 1836 circa.



Fig. 9. PIETRO MARIANI, Figura allegorica in una delle camere da letto dell'appartamento di riserva dei principi nel Palazzo Reale di Milano, 1836 circa.



Fig. 10. PIETRO MARIANI, Figura allegorica in una delle camere da letto dell'appartamento di riserva dei principi nel Palazzo Reale di Milano, 1836 circa.



Fig. 11. PIETRO MARIANI (?), *Elisabetta regina d'Inghilterra – Elisabetta e il conte di Leicester incatenato*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 12. PIETRO MARIANI (?), *Il Crociato in Egitto – Incontro tra Adriano di Monfort e Armando d'Orville nelle vesti di Elmireno*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 13. PIETRO MARIANI (?), *Tancredi – Sbarco di Tancredi*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 14. PIETRO MARIANI (?), *Semiramide – Apparizione dell'ombra di Nino*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 15. PIETRO MARIANI (?), *Otello – Il suicidio di Otello*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 16. PIETRO MARIANI (?), *Giulietta e Romeo – Romeo scopre il corpo di Giulietta*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 17. PIETRO MARIANI (?), *Norma – Il tempio di Irminsul*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 18. PIETRO MARIANI (?), *La vestale – La vestale spegne il fuoco nel tempio*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 19. PIETRO MARIANI (?), *La vestale – La vestale spegne il fuoco nel tempio*, 1832-1834, disegno à grisaille, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Fig. 20. PIETRO MARIANI (?), *Giulietta e Romeo – Romeo scopre il corpo di Giulietta*, 1832-1834, disegno à grisaille, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Fig. 21. PIETRO MARIANI (?), *Otello – Il suicidio di Otello*, 1832-1834, disegno à *grisaille*, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Fig. 22. PIETRO MARIANI (?), *Il Crociato in Egitto – Incontro tra Adriano di Monfort e Armando d'Orville nelle vesti di Elmireno*, 1832-1834, disegno à *grisaille*, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Fig. 23. PIETRO MARIANI (?), *Semiramide – Apparizione di Nino*, 1832-1834, disegno à *grisaille*, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Fig. 24. PIETRO MARIANI (?), *Norma – Il tempio di Irminsul*, 1832-1834, disegno à *grisaille*, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Fig. 25. PIETRO MARIANI (?), *Elisabetta regina d'Inghilterra – Elisabetta e il conte di Leicester incatenato*, 1832-1834, disegno à *grisaille*, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Fig. 26. PIETRO MARIANI (?), *Tancredi – Sbarco di Tancredi*, 1832-1834, disegno à *grisaille*, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.

## Aggiornamento della bibliografia belliniana

Daniela Macchione

Si prosegue l'aggiornamento della bibliografia belliniana, integrando nuovi dati relativi a lavori pubblicati dal 2013, non compresi nella rassegna pubblicata sul secondo numero del «Bollettino di studi belliniani»,<sup>1</sup> e dell'ultimo anno fino a dicembre 2017.

Gli strumenti di ricerca utilizzati per redigere la presente bibliografia sono repertori e banche dati digitali come Academia.edu, Article Plus, Google Books, JSTOR, Networked Digital Library of Theses and Dissertations (NDLTD), Researchgate, Sudoc (Système Universitaire de Documentation), Thèses en ligne; i *database* consultabili tramite EBSCOhost (Academic search premier online, RILM, Music Index), Web of Science Core Collection (Arts & Humanities citation index, Project Muse), ProQuest (International Index to the Performing arts [IIPA], Dissertations & Theses); gli opac bibliotecari SBN e WorldCat; le rassegne bibliografiche della rivista «Fonti Musicali Italiane»;<sup>2</sup> comunicazioni private.<sup>3</sup>

Si è lasciata immutata la struttura della precedente tabella (Anno, Autore, Titolo, *link* ai testi disponibili su internet e spoglio dei volumi miscelanei, quando non registrati singolarmente). Come in quella, inoltre, sono registrate pubblicazioni non valutate tramite *peer review* e recensioni pubblicate su quotidiani. Sono esclusi materiale audio-video e relative recensioni, tranne quelle in formato di saggio e incluse in volumi monografici (si veda, ad esempio, il n. 48). Sono presenti invece, in numero maggiore rispetto alla precedente bibliografia, le recensioni di allestimenti teatrali identificabili. Tra parentesi quadra all'interno del campo "Titoli" sono inseriti i riferimenti essenziali agli spettacoli recensiti (titolo, orchestra, teatro, città, data quando conosciuta). Talvolta aggiornate allo stato dell'arte e scritte dagli stessi autori di più estesi saggi scientifici, tali recensioni sono generalmente utili anche a documentare le più recenti cronologia e geografia delle produzioni belliniane, nonché al reperimento di saggi stampati in eventuali programmi di sala. Inevitabilmente, tuttavia, l'elenco delle recensioni insieme a quello dei programmi di sala non possono essere completi e la comunicazione privata, soprattutto per le prime, si conferma il veicolo di segnalazioni più praticato e produttivo.

---

<sup>1</sup> Cfr. DANIELA MACCHIONE, *Aggiornamento della bibliografia belliniana (2001-2016)*, «Bollettino di studi belliniani», II, 2016, pp. 66-93.

<sup>2</sup> Si ringrazia per la collaborazione la dott.ssa Chiara Pelliccia, responsabile della rassegna bibliografica della rivista.

<sup>3</sup> Si ringrazia la redazione del «Bollettino» per le numerose segnalazioni.

	Anno	Autore	Titolo	Note (link al full-text liberamente disponibile; spoglio dei volumi miscellanei)
1	2013	DIMA, GABRIELA E.	<i>Gb. Asachi</i> , traduttore della Norma di Felice Romani, «Philologica Jassyensia», IX/2, 2013, pp. 57-65.	<a href="http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A1127/pdf">http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A1127/pdf</a>
2	2014	BAKER, DAVID J.	<i>Sleeping beauties</i> , «Opera News», LXXVIII/9, marzo 2014, pp. 32-36.	
3	2014	COHN, FRED	<i>New York City</i> , «Opera News», LXXIX/1, luglio 2014, pp. 32-33. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Metropolitan Opera, New York City (New York, USA), 17 aprile 2014]	
4	2014	EL NAGGAR, OSSAMA	<i>Montreal</i> , «Opera Canada», LV/2, estate 2014, p. 42. [recensione dell'allestimento dei <i>Capuleti e i Montecchi</i> , McGill Chamber Orchestra, McGill University and Opera, Montreal (Canada), marzo 2014]	
5	2014	FRIGAU MANNING, CÉLINE	<i>Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)</i> , Paris, Champion (Romantisme et modernités, 143), 2014.	
6	2014	GONZÁLEZ MIRA, PEDRO	<i>I Puritani</i> , «Ritmo», LXXXV/873, pp. 82-83.	
7	2014	GONZÁLEZ MIRA, PEDRO	<i>La sonnambula</i> , «Ritmo», LXXXV/870, pp. 82-83.	
8	2014	KIMBALL, CAROL	<i>Teaching Pieces: Tried and True</i> , «Journal of Singing», LXX/5, maggio-giugno 2014, pp. 613-617.	
9	2014	LAMBTON, SOPHIA	<i>I Puritani</i> , «Musical Opinion», CXXXVII/1499, pp. 42-44. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Opéra Bastille, Paris (Francia), novembre 2013; si veda anche nn. 16, 17]	
10	2014	LOOMIS, GEORGE	<i>New York</i> , «Opera», LXV/7, luglio 2014, pp. 877-879. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , New York City (New York, USA), aprile 2014]	
11	2014	MALAFRONTE, JUDITH	<i>North America</i> , «Opera News», LXXVIII/12, giugno 2014, pp. 52-54. [recensione dell'allestimento della <i>Sonnambula</i> , Metropolitan Opera, New York City (New York, USA)]	

12	2014	MCDONALD, RUSS	<i>Paris</i> , «Opera», LXV/7, luglio 2014, pp. 851-852. [recensione dell'allestimento dei <i>Capuleti e i Montecchi</i> , Opéra Bastille, Paris (Francia), maggio 2014]	
13	2014	MITSCHING, UWE	<i>Bellini als Spezialität in Niederbayern</i> , «Das Orchester», LXII/2, febbraio 2014, p. 50. [recensione dell'allestimento del <i>Pirata</i> , Landestheater ensemble in Landehut, (Germania)]	
14	2014	MONTEMAGNO, GIUSEPPE	<i>Bellini à La Scala: Vers Norma (1831)</i> , «L'avant-Scène Opéra», 283, novembre-dicembre 2014, pp. 62-65.	
15	2014	NEST'ÉVA, MARINA IZRAILEVNA (Нестьева, Марина Израилевна)	Разнообразие сценических представлений [Разнообразие сценических представлений / <i>A variety of stage performances</i> ], «Музыкальная жизнь»: Музыkal'nyj kritiko-publicisticčeskij illüstrirovannyj žurnal (Музыкальная жизнь), 1, pp. 50-55. [recensione dell'allestimento della <i>Straniera</i> , Moskovskij Akademičeskij Muzykal'nyj Teatr im. K.S. Stanislavskogo i V.I. Nemiroviča-Dančenko, Mosca (Russia)]	
16	2014	NOFZE, MATHIAS	<i>Nervöse Klage</i> , «Opernwelt», LV/1, gennaio 2014, p. 41. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Opéra Bastille, Paris (Francia), novembre 2013; si veda anche nn. 9, 17]	
17	2014	PAROUTY, MICHEL	<i>Tristes Puritains</i> , «Diapason: Le Magazine de la Musique Classique», 620, gennaio 2014, p. 58. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Opéra Bastille, Paris (Francia), 25 novembre 2013; si veda anche nn. 9, 16]	
18	2014	PETROBELLI, PIERLUIGI PARKER, ROGER (traduttore)	<i>Music in the Theater: Essays on Verdi and Other Composers</i> , Princeton, Princeton University Press, 2014.	Contiene: 10. <i>Notes on Bellini's Poetics: Apropos of I Puritani</i> , pp. 162-175; 11. <i>Bellini and Paisiello: Further Documents on the Birth of I Puritani</i> , pp. 176-192.

19	2014	RATZLAFF, KALEN	<i>Boston</i> , «Opera News», LXXIX/2, agosto 2014, p. 47. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Boston Lyric Opera, Boston (Massachusetts, USA), 9 maggio 2014]
20	2014	RIVERA, GINA	Della Seta, Fabrizio, <i>Not without Madness: Perspectives on Opera</i> , «Quarterly Journal of the Music Library Association», LXXI/2, dicembre 2014, pp. 301-303. [recensione]
21	2014	SAMPANĪS, KŌNSTANTINOS G.	Οι παραστάσεις όπερας στην Κεφαλονιά από την ίδρυση του Θεάτρου «Σολομού» (1837) έως τα πρώτα έτη λειτουργίας του Θεάτρου «Κέφαλος» και την ενσωμάτωση των Επτάνήσων στο «Βασίλειον της Ελλάδος» (1864) - Μέρος Β' [ <i>The opera performances in Cephalonia from the establishment of the "Solomos" Theater (1837) until the first years of production of the "Kephalos" Theater and the annexation of the Ionian Islands to the Kingdom of Greece (1864)</i> ]. II, «Polyfōnia (Πολυφωνία)», 24, Spring, pp. 77-107. [Per la prima parte del saggio cfr. DANIELA MACCHIONE, <i>Aggiornamento della bibliografia belliniana (2001-2016)</i> , «Bollettino di studi belliniani», II, 2016, p. 90, n. 218]
22	2014	SAMPANĪS, KŌNSTANTINOS G.	Οι παραστάσεις όπερας στο θέατρο των Πατρών κατά την οθωνική περίοδο (1850-1862) [ <i>The opera performances in Patras during the era of King Otto (1850-1862)</i> ], «Polyfōnia (Πολυφωνία)», 25, Spring, pp. 103-144.
23	2014	SCHWEIKERT, UWE	<i>Belcanto modern</i> , «Opernwelt», LV/4, aprile 2014, p. 73. [recensione dell'allestimento della <i>Straniera</i> , Essen (Germania)]
24	2014	SEYMOUR, CLAIRE	<i>I Capuleti e i Montecchi</i> , «Opera», LXV/5, maggio 2014, p. 638. [recensione dell'allestimento dei <i>Capuleti e i Montecchi</i> , Chelsea Opera Group, Queen Elizabeth Hall, London (Regno Unito), marzo 2014]

25	2014	SHENGOLD, DAVID	<i>Opera around the World: Kansas City</i> , «Opera», LXV/1, gennaio 2014, pp. 69-70. [recensione dell'allestimento dei <i>Capuleti e i Montecchi</i> , Lyric Opera, Muriel Kauffman Theatre, Kansas City (Missouri, USA), 27 settembre 2013]
26	2014	ZICARI, MASSIMO	« <i>Ab! non credea mirarti</i> » nelle fonti discografiche di primo Novecento: <i>Adelina Patti e Luisa Tetrazzini</i> , «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft/Annales suisses de musicologie/Annuario svizzero di musicologia», 34-35, pp. 193-222.
27	2014		<i>Background to...</i> , «BBC Music», XXII/5, febbraio 2014, p. 90.
28	2014		<i>I Puritani</i> , «Opera News», LXXVIII/10, aprile 2014, pp. 48-49. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Metropolitan Opera, New York City (New York, USA), aprile-maggio 2014]
29	2015	BAUCH, BRUNO	<i>Wohlklang des Schmerzes</i> , «Musik & Theater», XXXVI/9-10, p. 47. [recensione dell'allestimento dei <i>Capuleti e i Montecchi</i> , Opernhaus, Zürich (Svizzera), 21 giugno 2015]
30	2015	BLAHA, PETER	<i>Zwischen weißem und schwarzem Schwan</i> , «Bühne», 1, gennaio 2015, pp. 44-45. [recensione dell'allestimento della <i>Straniera</i> , Theater an der Wien, Vienna (Austria)]
31	2015	CESARETTI, OLGA A.	<i>Fascism and Culture in Sicily. The Centennial of Vincenzo Bellini's Death, 1935</i> , M.A. diss., Utah State University, 2015.
32	2015	GERHARD, ANSELM	<i>Neben der "Spontini'schen Richtung" auch die Bellini'sche: Zur eklektizistischen Vielfalt von Wagners Rienzi</i> , «WagnerSpectrum», XI/2, pp. 71-84.
33	2015	GIRALDI, JULIET	<i>Bellini</i> , «Opera Now», marzo 2015, pp. 80-81. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Teatro del Maggio, Firenze (Italia), gennaio 2015]

34	2015	GUALERZI, GIORGIO	<i>Turin</i> , «Opera», LXVI/8, agosto 2015, pp. 1000-1001. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Teatro Regio, Torino (Italia), 16 marzo 2015]
35	2015	HALL, GEORGE	<i>Vincenzo Bellini: the Master of Bel Canto</i> , «BBC Music», novembre 2015, pp. 56-59.
36	2015	KOCH, HEINZ W.	<i>Der letzte Tag</i> , «Opernwelt», LVI/8, agosto 2015, pp. 6-7. [recensione dell'allestimento dei <i>Capuleti e i Montecchi</i> , Opernhaus, Zürich (Svizzera), 21 giugno 2015]
37	2015	KURET, PRIMOŽ	<i>Das Ständische Theater in Ljubljana/Laibach: Über die italienischen Opernaufführungen am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in Ljubljana</i> , «Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za Glasbo v Ljubljani», 22, pp. 133-141.
38	2015	LOOMIS, GEORGE	<i>Beirut</i> , «Opera», LXVI/6, giugno 2015, p. 752. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Beirut (Libano), 8 febbraio 2015]
39	2015	SCHWEIKERT, UWE	<i>Der kälte Ausgeliefert</i> , «Opernwelt», LVI/1, gennaio 2015, pp. 38-39. [recensione dell'allestimento della <i>Sonnambula</i> , Oper, Frankfurt am Mein (Germania), 30 novembre 2014]
40	2015	SCHWEIKERT, UWE	<i>Der Wald ist aus den Fugen</i> , «Opernwelt», LVI/3, marzo 2015, p. 58. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Hessisches Staatstheater, Wiesbaden, 19 gennaio 2105]
41	2015	STATNIK, IRINA (СТАТНИК, ИРИНА)	Из истории оперного искусства: Опера Беллини <i>La Straniera</i> на современной сцене [Is istorii opernogo iskusstva: Opera Bellini <i>La Straniera na sovremennoj scene / From the history of opera: Bellini's opera La Straniera on today's stage</i> ], «Izrail' (Израиль)», XXI, p. 51.
42	2015	STEWART, HENRY	<i>Operapedia: Norma</i> , «Opera News», LXXX/1, luglio 2015, pp. 14-15.
43	2015	STRUCK-SCHLOEN, MICHAEL	<i>Body Trunk</i> , «Opernwelt», LVI/12, dicembre 2015, pp. 39-40. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Staatstheater, Kassel (Germania), 3 ottobre 2015]

44	2015	THIEL, MARKUS	<i>Arme Amina</i> , «Opernwelt», LVI/12, dicembre 2015, pp. 44-45. [recensione dell'allestimento della <i>Sonnambula</i> , Prinzregententheater, München (Germania), 8 ottobre 2015]	
45	2015	TVERDOHLEBOVA, OKSANA VALENTINOVNA (Твердохлебова, Оксана Валентиновна)	Сопедашие с холстов [Sošedšie s holstov / <i>They descended from the canvases</i> ], «Muzykal'naâ žizn': Muzykal'nyj kritiko-publicisticëskij illüstrirovannyj žurnal (Музыкальная жизнь)», 2, pp. 80-81. [recensione dell'allestimento dei <i>Capuleti e i Montecchi</i> , Teatro La Fenice, Venezia (Italia), 2015]	
46	2015	TVERDOHLEBOVA, OKSANA VALENTINOVNA (Твердохлебова, Оксана Валентиновна)	Черные силуэты колониальной Нормы [Černye siluëty kolonial'noj Normy / <i>The black silhouettes of the colonial Norma</i> ], «Muzykal'naâ žizn': Muzykal'nyj kritiko-publicisticëskij illüstrirovannyj žurnal (Музыкальная жизнь)», 7-8, p. 158. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Teatro La Fenice, Venezia (Italia), 2015]	
47	2015	VELLUTINI, CLAUDIO	<i>Cultural Engineering: Italian Opera in Vienna, 1816-1848</i> , Ph.D. diss., University of Chicago, 2015.	
48	2016	BEGHELLI, MARCO	<i>I Capuleti e i Montecchi</i> , San Francisco, San Francisco Opera, 2012 – <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Rieti, VI Reate Festival, 2014, «Bollettino di studi belliniani», II, 2016, pp. 99-104. [recensione di DVD; si veda n. 91]	Full-text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2017/02/Beghelli.pdf">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2017/02/Beghelli.pdf</a>
49	2016	CITRON, PAULA	<i>Toronto</i> , «Opera Canada», LVII/3, autunno 2016, pp. 43-44. [recensione dell'allestimento dei <i>Capuleti e i Montecchi</i> , Toronto (Canada)]	
50	2016	CLOUTIER, ELEANOR CLARE	<i>Repetitive Novelty: Italian Opera in Paris and London in the 1830s and 1840s</i> , Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 2016.	
51	2016	DAVIES, JAMES Q.	<i>The Progress of an Aria. Bellini, 'Ah! non pensar che pieno', Beatrice di Tenda, Act I (1833)</i> , in <i>Remaking the Aria</i> , ed. by Laura Tunbridge and Benjamin Walton, special issue of «Cambridge Opera Journal», xxviii/2, 2016, pp. 155-160.	

52	2016	DELLA SETA, FABRIZIO	Adelson e Salvini: <i>una nota sull'edizione</i> , in <i>Amore Gelosia Tradimento Follia. Ritratti di Donna</i> , programma di sala, Jesi, Teatro "G.B. Pergolesi", novembre 2016, pp. 25-29. [si vedano nn. 70 e 92]
53	2016	FATUZZO, GABRIELE SEQUENZIA, GAETANO OLIVERI, SALVATORE MASSIMO	<i>Virtual Anthropology and Rapid Prototyping. A Study of Vincenzo Bellini's Death Masks in Relation to Autopsy Documentation</i> , «Digital Applications in Archeology and Cultural Heritage», III/4, 2016, pp. 117-125.
54	2016	GASTEL CHIARELLI, CRISTINA	<i>Giuseppina Appiani. Una casa piena di musica</i> , Roma, Vertigo, 2016.
55	2016	GERHARD, ANSELM	<i>Sog der Angst</i> , «Opernwelt», LVII/5, maggio 2016, pp. 52-53. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Theater Luzern, Lucerne (Svizzera), 12 marzo 2016]
56	2016	HAAS, INGRID	<i>Mexico</i> , «Opera», LXVII/11, novembre 2016, pp. 1430-1431. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Mexico City (Mexico)]
57	2016	HAGMANN, PETER	<i>Kopflös</i> , «Opernwelt», LVII/8, agosto 2016, pp. 50-51. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Opernhaus, Zürich (Germania), 19 giugno 2016; si veda anche n. 88]
58	2016	HALL, GEORGE	<i>English Summer</i> , «Opernwelt», LVII/9, settembre-ottobre 2016, p. 90. [recensione dell'allestimento dei <i>Capuleti e i Montecchi</i> , Buxton Festival, Derbyshire (Regno Unito)]
59	2016	HASTINGS, STEPHEN	Kahn, Gary, <i>Norma</i> , «Opera (GB)», LXVII/11, novembre 2016, p. 1487. [recensione]
60	2016	HERRSCHER, ROBERTO	<i>Madrid</i> , «Opera News», LXXXI/4, ottobre 2016, p. 52. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Teatro Real, Madrid (Spagna), 17 luglio 2016; si veda anche n. 85]
61	2016	KAHN, GARY	<i>Norma</i> , London, Alma Books (Overture Opera Guide), 2016.
62	2016	KAHN, GARY	<i>Weep, shudder, die</i> , «Opera (GB)», LXVII/2, febbraio 2016, pp. 170-175.

63	2016	KOCH, HEINZ	<i>Debüt in Karlsruhe</i> , «Opernwelt», LVII/8, agosto 2016, p. 75. [recensione dell'allestimento dei <i>Capuleti e i Montecchi</i> , Staatstheater, Karlsruhe (Germania)]	
64	2016	LANDINI, GIANCARLO	<i>A never-ending Story</i> , «Opera (GB)», LXVII/9, settembre 2016, pp. 1086-1093. [su <i>Norma</i> ]	
65	2016	LITTLER, WILLIAM	<i>Toronto</i> , «Opera Canada», LVII/3, autunno 2016, pp. 42-43. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Canadian Opera Co., Toronto (Canada), autunno-inverno 2016-2017]	
66	2016	LOPPERT, MAX	<i>Trieste</i> , «Opera», LXVII/6, giugno 2016, pp. 741-743. [recensione di vari allestimenti di <i>Norma</i> , Los Angeles (California), London (Regno Unito), Trieste (Italia)]	
67	2016	MACCHIONE, DANIELA	<i>Aggiornamento della bibliografia belliniana (2001-2016)</i> , «Bollettino di studi belliniani», II, 2016, pp. 66-93. [si veda n. 91]	Full-text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2017/02/Macchione.pdf">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2017/02/Macchione.pdf</a>
68	2016	MADUMAROVA CHAROS ILKHOMOVNA	<i>Vincenzo Bellini Beatrice di Tenda's Character from the Opera "Beatrice Di Tenda"</i> , «European Journal of Arts», 1, pp. 20-22. [in lingua russa]	Full-text: <a href="https://cyberleninka.ru/article/n/vincenzo-bellini-beatrice-di-tendas-character-from-the-opera-beatrice-di-tenda">https://cyberleninka.ru/article/n/vincenzo-bellini-beatrice-di-tendas-character-from-the-opera-beatrice-di-tenda</a>
69	2016	MAGUIRE, SIMON	<i>A hitherto Unknown Leaf from Bellini's Autograph Full Score of Beatrice di Tenda</i> , «Bollettino di studi belliniani», II, 2016, pp. 61-65. [si veda n. 91]	Full-text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2017/02/Maguire.pdf">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2017/02/Maguire.pdf</a>
70	2016	MARICA, MARCO	<i>La prima versione dell'Adelson e Salvini e la tradizione napoletana dell'opera buffa 'alla francese'</i> , in <i>Amore Gelosia Tradimento Follia. Ritratti di Donna</i> , programma di sala, Jesi, Teatro "G.B. Pergolesi", novembre 2016, pp. 11-23. [si vedano nn. 52 e 92]	
71	2016	MONTEMAGNO, GIUSEPPE	Frigau Manning, Céline, <i>Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)</i> , Paris, Champion, 2014, pp. 94-98. [recensione]	Full-text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2017/02/Montemagno.pdf">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2017/02/Montemagno.pdf</a>

72	2016	MOROZOV DMITRIJ F. (Морозов, Дмитрий Ф.)	Бельканто для ушей и для души [Bel'kanto dlá usěj i dlá duši / <i>Bel canto for the ears and the soul</i> ], «Музыкаль'наâ žizn': Muzykal'nyj kritiko-publicisticčeskij illüstrirovannyj žurnal (Музыкальная жизнь)», 5, pp. 32-33. [recensione dell'esecuzione in forma di concerto di <i>Norma</i> , Koncertnyj Zal im. P.I. Čajkovskogo, (Russia)]	
73	2016	MÜLLER, REGINE	<i>Auf Augenböbe</i> , «Opernwelb», LVII/5, maggio 2016, p. 46. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen (Germania), 5 marzo 2016]	
74	2016	MÜLLER, REGINE	<i>Norma am Bosphorus</i> , «Opernwelb», LVII/7, luglio 2016, p. 76. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Borusan Philharmonic Orchestra, Istanbul (Turchia)]	
75	2016	MUZZU, FRANCIS	<i>Munich</i> , «Opera Now», gennaio 2016, pp. 62-63. [recensione dell'allestimento della <i>Sonnambula</i> , München (Germania), gennaio 2016]	
76	2016	NERI, CARMELO	<i>Ritratto biografico di Vincenzo Bellini</i> , Viagrande (CT), Algra, 2016.	
77	2016	PARKER, ROGER	<i>Norma</i> , «Opera», LXVII/11, novembre 2016, pp. 1457-1458. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Royal Opera House, Covent Garden, London (Regno Unito), 12 settembre 2016; si veda anche n. 79]	
78	2016	PROTANO-BIGGS, LAURA	<i>Bellini's Gothic Voices. Bellini, 'Un grido io sento' (Alaide), La straniera, Act I</i> , in <i>Remaking the Aria</i> , ed. by Laura Tunbridge and Benjamin Walton, special issue of «Cambridge Opera Journal», xxviii/2, luglio 2016, 2016, pp. 149-154.	
79	2016	ROLOF, WIEBKE	<i>Auf dem Atem</i> , «Opernwelb», 11, novembre 2016, pp. 12-13. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Royal Opera House, Covent Garden, London (Regno Unito), 12 settembre 2016; si veda anche n. 77]	
80	2016	SCUDERI, BIAGIO	<i>Dal dipinto alla scena: Norma secondo Federico Tiezzzi</i> , «Bollettino di studi belliniani», II, 2016, pp. 20-46. [si veda n. 91]	Full-text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2017/02/Scuderi.pdf">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2017/02/Scuderi.pdf</a>

81	2016	SHAPIRO, YEHUDA	<i>Adelson e Salvini</i> , «Opera», LXVII/7, luglio 2016, pp. 903-904. [recensione dell'allestimento di <i>Adelson e Salvini</i> , Opera Rara, Barbican Center, London (Regno Unito), 11 maggio 2016]	
82	2016	SOREANU, CRISTINA	<i>Female characters in Bellini's opera creation</i> , «Bulletin of the Transylvania University of Brasov. Series VIII: Performing Arts», IX/1, 2016, pp. 77-82.	
83	2016	STEFFAN, CARLIDA	<i>Bellini a Venezia. Indizi e storie a margine di un valzer inedito</i> , «Bollettino di studi belliniani», II, 2016, pp. 47-60. [si veda n. 91]	Full-text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2017/02/Steffan.pdf">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2017/02/Steffan.pdf</a>
84	2016	THIEL, MARKUS	<i>Schattenriss</i> , «Opernwelt», LVII/2, febbraio 2016, pp. 41-42. [recensione dell'allestimento della <i>Straniera</i> , Passau (Germania), 19 dicembre 2015]	
85	2016	URBAN, THOMAS	<i>Stimmenfest</i> , «Opernwelt», LVII/9, settembre-ottobre 2016, p. 38. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Teatro Real, Madrid (Spagna), 4 luglio 2016; si veda anche n. 59]	
86	2016	UVIETTA, MARCO	<i>Riflessioni sulla 'sostenibilità musicale' della seconda versione della Straniera di Bellini</i> , «Bollettino di studi belliniani», II, 2016, pp. 4-19. [si veda n. 91]	Full text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2017/02/Uvietta.pdf">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2017/02/Uvietta.pdf</a>
87	2016	VANNONI, GIULIA	<i>Jesi</i> , «Classic Voice», 211, dicembre 2016. [recensione dell'allestimento di <i>Adelson e Salvini</i> , Teatro "G.B. Pergolesi", Jesi (Italia), novembre 2016]	
88	2016	WAGNER, REINMAR	<i>Elviras rotierendes Wahnsinns-Gefängnis</i> , «Musik & Theater», XXXVII/8-9, settembre-ottobre 2016, p. 35. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Opernhaus, Zürich (Svizzera), 19 giugno 2016; si veda anche n. 57]	

89	2016	WAGNER, REINMAR	<i>Originalität und Charme</i> , «Musik & Theater», xxxvii/8-9, settembre-ottobre 2016, p. 47. [recensione dell'allestimento di <i>Bianca e Fernando</i> , Basel (Svizzera), 25 agosto-3 settembre 2016]	
90	2016	WAGNER, REINMAR	<i>Raben für die Mondgöttin</i> , «Musik & Theater», xxxvii/5, maggio-giugno 2016, p. 78. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Luzerner Theater, Lucerne (Svizzera)]	
91	2016		«Bollettino di studi belliniani», II, 2016 [si vedano nn. 48, 67, 69, 80, 83, 86]	Full text: <a href="http://www.bollettinostudibelliniani.eu/">http://www.bollettinostudibelliniani.eu/</a>
92	2016		<i>Amore Gelosia Tradimento Follia. Ritratti di Donna</i> , programma di sala, Jesi, Teatro "G.B. Pergolesi", novembre 2016. [programma di sala di <i>Adelson e Salvini</i> , Teatro "G.B. Pergolesi", Jesi (Italia), 2016]	Si vedano nn. 52 e 70; contiene anche un'edizione del libretto a pp. 30-63.
93	2017	BLAHA, PETER	<i>Auf Bilderreise</i> , «Bühne», 4, aprile 2017, pp. 52-53. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Oper Graz, Graz (Austria), 6-28 maggio 2017]	
94	2017	BOTTAZZI, ALBERTO	<i>Opera around the World: Italy, Piacenza</i> , «Opera», LXVIII/8, agosto 2017, pp. 1026-1027. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Teatro Municipale, Piacenza (Italia), 24 marzo 2017]	
95	2017	COLETTI, VITTORIO	<i>Vincenzo Bellini. Carteggi</i> , «L'Indice dei libri del mese», ottobre 2017. [recensione dell'edizione critica dei <i>Carteggi</i> belliniani, a cura di Graziella Seminara; si veda n. 115]	
96	2017	COSMA, MIHAI	<i>Opera around the World: Romania, Cluj-Napoca</i> , «Opera», LXVIII/4, aprile 2017, pp. 480-482. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Romania National Opera, Cluj-Napoca (Romania), 11 dicembre 2016]	
97	2017	DE LUCA, MARIA ROSA	<i>Nelle lettere di Bellini amicizie, opere e recensioni</i> , «La Sicilia», 15.VI.2017, p. 22. [recensione dell'edizione critica dei <i>Carteggi</i> belliniani, a cura di Graziella Seminara; si veda n. 115]	

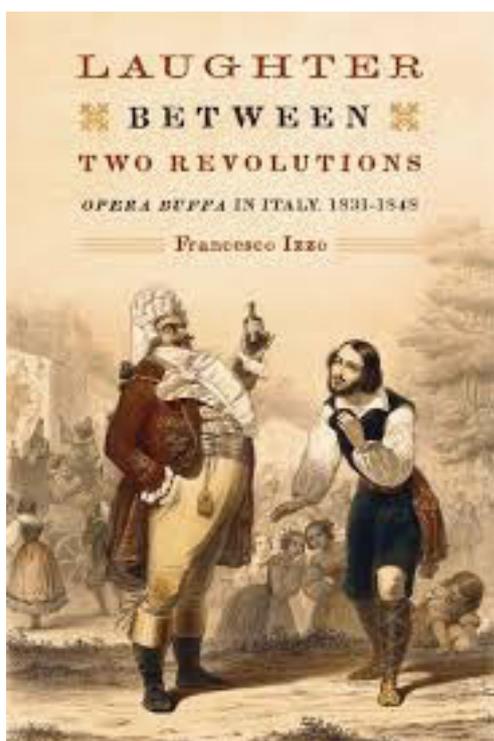
98	2017	DE LUCA, MARIA ROSA PELLEGRINI, JACOPO	« <i>Sic itur ad astra</i> ». <i>La corsa al successo di Bellini e de La Straniera (1829-1831)</i> , in <i>La Straniera</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, stagione lirica 2017, pp. 27-32. [si veda n. 120]
99	2017	GALLAGHER, NICHOLAS M.	<i>Norma-tivity</i> , «Weekly Standard», XXIII/6, 16 ottobre 2017, pp. 39-40.
100	2017	GAVAZZENI, GIOVANNI	<i>La fatica di Bellini per stare nel bel mondo e far cantare i mezzogi-cani</i> , «il Venerdì», supplemento de «la Repubblica», 17.XI.2017, p. 121. [recensione dell'edizione critica dei <i>Carteggi</i> belliniani, a cura di Graziella Seminara; si veda n. 115]
101	2017	HASTINGS, STEPHEN	<i>Opera around the World: Italy, Treviso</i> , «Opera», LXVIII/1, gennaio 2017, pp. 64-65. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Teatro Comunale "Mario Del Monaco", Treviso (Italia), 14 ottobre 2016]
102	2017	IZZO, FRANCESCO	Bellini, Vincenzo, <i>I Puritani: Opera seria in tre atti. A cura di Fabrizio Della Seta. Part 1: Introductory Materials and Act 1/I Puritani: Opera seria in tre atti. A cura di Fabrizio Della Seta. Part 2: Act 2 and Act 3/I Puritani: Opera seria in tre atti. A cura di Fabrizio Della Seta. Part 3: Appendices...</i> , «Notes», LXXIV/1, settembre 2017, pp. 139-144. [recensione dell'edizione critica dei <i>Puritani</i> , a cura di Fabrizio Della Seta ("Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini", Milano, Ricordi, 2013)]
103	2017	JOYCE, JOHN-PIERRE	<i>Opera around the World: Italy, Verona</i> , «Opera», LXVIII/6, giugno 2017, pp. 755-756. [recensione dell'allestimento dei <i>Capuleti e i Montecchi</i> , Verona (Italia), 19 febbraio 2017]
104	2017	LA FACE, GIUSEPPINA	<i>Le missive di Bellini tra "furore" e dialetto</i> , «Il Piacere della lettura», settimanale del «Quotidiano Nazionale», II (23. IX.2017), p. 10. [recensione dell'edizione critica dei <i>Carteggi</i> belliniani, a cura di Graziella Seminara; si veda n. 115]

105	2017	LOOMIS, GEORGE	<i>Opera around the World: United States, New York</i> , «Opera», LXVIII/4, aprile 2017, pp. 488-490. [recensione dell'allestimento dei <i>Puritani</i> , Metropolitan Opera, New York City (New York, USA)]	
106	2017	LOPPERT, MAX	<i>Opera around the World: Italy, Venice</i> , «Opera», LXVIII/1, gennaio 2017, pp. 65-66. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Teatro La Fenice, Venezia (Italia), 14 settembre 2016]	
107	2017	MANTICA, CANDIDA	<i>Vincenzo Bellini</i> , «Oxford Bibliographies», Oxford University Press, 2017.	<a href="http://oxfordbibliographiesonline.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0201.xml">http://oxfordbibliographiesonline.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0201.xml</a>
108	2017	MAYER, HELMUT CHRISTIAN	<i>Ein hochaktuelles Psychodrama: Bellinis "Norma" in Graz</i> , «Bühne», 6, giugno 2017, p. 66. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Opern Graz, Graz (Austria), 6-28 maggio 2017]	
109	2017	MONTEMAGNO, GIUSEPPE	Bellini, Vincenzo, <i>La ricordanza. Arie da camera</i> , con Maxim Mironov, tenore, Richard Barker, pianista, «Musica. Rivista di cultura musicale e discografica», 291, novembre 2017, p. 77-79. [recensione del CD <i>Illiria</i> ]	
110	2017	NICKALLS, SUSAN	<i>I Capuleti e i Montecchi. Bellini</i> , «Opera Now», gennaio 2017, pp. 72-73. [recensione dell'allestimento dei <i>Capuleti e i Montecchi</i> , Nasjonale Opera, Bergen (Norvegia), 5 novembre 2016; si veda anche n. 111]	
111	2017	PERSCHÉ, GERHARD	<i>Liebe in Zeiten des Wahnsinns</i> , «Opernwelt», LVIII/1, gennaio 2017, pp. 36-37. [recensione dell'allestimento dei <i>Capuleti e i Montecchi</i> , Nasjonale Opera, Bergen (Norvegia), 5 novembre 2016; si veda anche n. 110]	
112	2017	ROSSI, MATTIA	<i>Tutti i segreti di Vincenzo Bellini. Nel volume «Carteggi» tutte le lettere sulla sua opera e sulla sua vita</i> , «il Giornale», 27.V.2017, p. 34. [recensione dell'edizione critica dei <i>Carteggi</i> belliniani, a cura di Graziella Seminara; si veda n. 115]	

113	2017	SCHEINGOLD, DAVID	<i>I Capuleti e i Montecchi</i> , «Opera», LXVIII/2, febbraio 2017, pp. 249-250. [recensione dell'allestimento dei <i>Capuleti e i Montecchi</i> , San Francisco Opera, San Francisco (California, USA), ottobre 2016]
114	2017	SEMINARA, GRAZIELLA	<i>La Straniera nei carteggi belliniani</i> , in <i>La Straniera</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, stagione lirica 2017, pp. 19-25. [si veda n. 121]
115	2017	SEMINARA, GRAZIELLA	<i>Vincenzo Bellini. Carteggi</i> , edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki (Historiae Musicae Cultores, 131), 2017. [si vedano nn. 95, 97, 100, 104, 112, 119]
116	2017	SHAPIRO, YEUDA	<i>Opera around the World: Norway, Bergen</i> , «Opera», LXVIII/2, febbraio 2017, p. 210. [recensione dell'allestimento dei <i>Capuleti e i Montecchi</i> , Bergen National Opera, Grieghallen, Bergen (Norvegia), 11 novembre 2016]
117	2017	SO, JOSEPH K.	<i>Opera around the World: Canada, Toronto</i> , «Opera», LXVIII/3, marzo 2017, pp. 314-316. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Toronto (Canada), ottobre 2016]
118	2017	STAPPELLS, VICTORIA	<i>Opera around the World: Spain, Madrid</i> , «Opera», LXVIII/2, febbraio 2017, p. 213. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Teatro Real, Madrid (Spagna), 2 novembre 2016]
119	2017	TRAVERSO, ALESSANDRO	<i>Vincenzo Bellini. Carteggi</i> , «Classic Voice», n. 217, giugno 2017. [recensione dell'edizione critica dei <i>Carteggi belliniani</i> , a cura di Graziella Seminara; si veda n. 115]
120	2017	UVIETTA, MARCO	<i>La Straniera: un saggio di "avanguardia post-rossiniana"</i> , in <i>La Straniera</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, stagione lirica 2017, pp. 11-17. [si veda n. 121]
121	2017		<i>La Straniera</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, stagione lirica 2017. [si vedano nn. 98, 114, 120]



**FRANCESCO IZZO, *Laughter between Two Revolutions. Opera Buffa in Italy, 1831-1848*, Rochester, Rochester University Press; Woodbridge, Suffolk, Boydell & Brewer (Eastman Studies in Music, 106), 2013, pp. XIII+304, ISBN: 978-1-58046-293-8.**



La periodizzazione è uno dei primi compiti dello storico. Non si dà storia senza periodizzazione, ossia se non si segmenta il *continuum* temporale in entità discrete all'interno delle quali si possano riconoscere elementi ricorrenti tra loro, e si possano creare delle strutture o delle narrazioni coerenti. Il titolo del libro di Francesco Izzo *Laughter between Two Revolutions* – assieme al sottotitolo, che specifica ancor più l'orizzonte temporale (1831-1848) – è una dicitura di forte impronta periodizzatrice. Da questo deriva anche lo scopo del libro: ossia dimostrare che in questo torno di tempo l'opera comica in Italia abbia avuto caratteristiche riconoscibili e che dunque possa formare un campo di indagine omogeneo: «the operas that filled the Italian stage with comic relief and laughter during the *central phase of the Risorgimento*, between the revolutions of 1831 and those of 1848-49, can be viewed as a body of work with clearly delineated features».<sup>1</sup> (Il corsivo aggiunto da chi scrive sottolinea la

connotazione eminentemente storico-politica voluta da Izzo nei punti nodali del suo lavoro, quali il titolo e questo *explicit*).

Le «due rivoluzioni» (all'interno di quella che giusta una definizione di Hobsbawm è un'«età delle rivoluzioni») sono di magnitudine differente, se le consideriamo da un punto di vista puramente storico-eventuale: il 1848 essendo un anno decisivo per le sorti dell'Europa politica e culturale almeno per mezzo secolo, se non per un settantennio; laddove il 1831 (pur se lo consideriamo col naturale antecedente delle *Trois Glorieuses* del luglio parigino dell'anno prima) fu importante solo per una parte dell'Europa: Francia, appunto, Belgio, Polonia, l'Italia centro-settentrionale. Chiamare i moti italiani del 1831 «revolution» potrebbe sembrare eccessivo: non fosse che a questa cesura storica 'locale' si affianca una delle più importanti fratture della storia europea delle mentalità, e dunque anche della cultura e della cultura musicale. Attorno al 1827-1830 il Romanticismo si affermò definitivamente in Europa.<sup>2</sup> E qui è appena il caso di citare gli avvenimenti che si condensarono in questi

<sup>1</sup> FRANCESCO IZZO, *Laughter between Two Revolutions. Opera Buffa in Italy, 1831-1848*, Rochester, Rochester University Press, 2013, p. 239.

<sup>2</sup> Citiamo per tutti JAMES WEBSTER, *Between Enlightenment and Romanticism in Music History: «First Viennese*

anni, dalla prefazione di *Cromwell* in avanti. Per quel che riguarda l'Italia, è noto come dalla prima del *Pirata* (1827, appunto) e poi con *Anna Bolena* (1830), l'opera rossiniana, che era stata egemone fin'allora, fu affiancata e poi sopraffatta dall'opera romantica. Si inaugurò dunque quell'«age of tragedy» cui allude il sottotitolo dell'introduzione («Comedy in an age of tragedy», appunto) di *Laughter between Two Revolutions*.

Il contenitore ha dunque dei bordi ben delimitati e consacrati dall'uso, sebbene in due campi, come si è detto, leggermente diversi per connotazione. Dimostrare che in quest'epoca di Romanticismo trionfante l'opera comica abbia avuto uno spazio è la sfida del volume di Izzo, che affronta una terra che, a parte pochissimi titoli (due, donizettiani, *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale*: il terzo, cui pure il libro dedica ampio spazio, non essendo un'opera comica in senso stretto – *La Fille du régiment*) è quasi totalmente incognita. L'autore si oppone a una concezione dura a morire: ossia che i capolavori donizettiani siano stati il canto del cigno di una tradizione morente e non parte di una storia vitale. La sfida di Izzo è rivendicare questa storia vitale, questo contesto. Anticipiamo subito che questa sfida è vinta. Non solo nei cartelloni teatrali, ma anche nell'immaginario e nella coscienza dei contemporanei il discorso intorno all'opera comica, la sua importanza, la sua presenza in senso lato, non declinarono mai.

Per anni il teatro in Italia fu diviso tra opere più prestigiose, più dispendiose, più care (serie) e una pletora di 'altri' spettacoli interamente in musica: farse, opere semiserie, francamente buffe – con o spesso senza balletto, obbligatorio quasi sempre nelle serate consacrate all'opera seria. Queste ultime erano più facilmente esportabili da un teatro all'altro, ma anche all'estero: il tema dell'opera comica come genere precipuamente italiano è ben presente in *Laughter between Two Revolutions*. Questo 'altro' genere è quello di cui si occupa Izzo definendolo «buffo»; benché il termine adoperato da Izzo lungo il suo libro ci paia non sempre adatto a contenere sia *Il nuovo Figaro* che *L'elisir d'amore* o *La Fille du régiment* (Lichtenthal nel 1826 divideva questo campo in buffo e semiserio<sup>3</sup>). Si intende comunque questo 'altro' genere come quello il cui lessico è mezzano; di ambientazione borghese e spesso (ma non sempre) contemporanea; in cui almeno un personaggio (almeno uno dei due primi bassi) si esprime in stile comico (sia dal punto di vista del testo verbale che dello stile musicale: sillabato e non fiorito se non per parodia). Anche se, com'è noto, sarebbe inutile trovare nelle diciture dei libretti una terminologia coerente, adopereremo «comica» in quanto ci pare meglio servire al proposito; anche perché in fondo di «laughter» in questo periodo non ce n'è molto. Ed è una delle tesi sostenute proficuamente da Izzo che, grazie anche alla sparizione o almeno alla marginalizzazione dell'opera semiseria, molti elementi dell'opera seria della «age of tragedy» siano filtrati nell'opera comica.

Ogni capitolo è disposto secondo un ordine approssimativamente cronologico e si concentra su una o due opere-chiave: *Il nuovo Figaro* di Ferretti-Luigi Ricci e *L'elisir d'amore* («Opera buffa in 1832»); *Un'avventura di Scaramuccia* di Romani-Luigi Ricci («The Ricci supremacy and the celebration of Italian comedy»); *Le nozze di Figaro* di Gaetano Rossi-

---

*Modernism» and the Delayed Nineteenth Century*, «19th-Century Music», vol. 25, 2-3, Fall/Spring 2001-02, pp. 108-126.

<sup>3</sup> PETER LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, vol. II, Milano, Fontana, 1826, p. 77.

Luigi Ricci e *Un giorno di regno* («Old librettos revisited»); «Genre in Gaetano Donizetti's *Don Pasquale* (1843)»; «Genre in Giovanni Peruzzini and Lauro Rossi's *Il borgomastro di Schiedam* (1844)»; «“Evviva la Francia”? Nationality, censorship and Donizetti's *La figlia del reggimento* (1840)» con un'appendice sul *Macbeth* verdiano e sul *Birraio di Preston* di Francesco Guidi-Luigi Ricci; «The Ricci legacy, *Crispino e la comare* (1850), and post-1848 *opera buffa*» in conclusione.

La struttura è evidentemente debitrice del fatto che Izzo recupera ed espande alcuni dei suoi precedenti scritti, così come è costume di molte pubblicazioni che riassumono e condensano un periodo di studio sullo stesso argomento. A questo, benché surrogata in parte dall'ordine temporale, è dunque legata l'eterogeneità dei capitoli. Fattosi un punto di forza di questa rapsodicità, l'autore si serve di singole opere per discutere temi a lui cari. Il più rilevante è probabilmente quello relativo al *genere*: che cosa sia il «genere comico» negli anni in questione e quali fossero le aspettative dei fruitori. Inoltre: identità nazionale e Risorgimento (e censura); permeabilità dell'opera buffa a istanze per così dire 'romantiche'; morfologia e stilemi nei numeri musicali (il valzer). Anche questa recensione dovrà, per adattarsi al libro di cui parla, dare un'idea della molteplicità dei rivoli e dei temi. Percorriamo dunque con qualche necessaria chiosa la struttura del libro «dalla testa fino ai piè», cui seguiranno alcune considerazioni generali.

Una recensione del periodico «Il barbiere di Siviglia» del 1834 a proposito di *Eran due or son tre* (Ferretti-Ricci) apre il primo capitolo: pur lamentando la decadenza del genere comico, l'estensore indica, oltre all'opera che recensisce, l'apparizione delle pressoché coeve *Elisir d'amore*, *Nuovo Figaro* e *Un'avventura di Scaramuccia* come sintomo di un rinnovamento. Dopo questo *incipit*, il discorso di Izzo si concentra sul protagonista dell'opera di Ricci, Leporello, sulla differenza con il suo antecedente, il 'vecchio' Figaro e con il suo omologo – in quanto buffo – dell'*Elisir d'amore* (rappresentata nello stesso 1832 e anch'essa su soggetto di Scribe), ossia Dulcamara. Viene poi un sottocapitolo destinato a Nemorino in quanto personaggio sentimentale, travolto dall'idea romantica d'amore; questo tipo tenorile è secondo Izzo un portato dell'opera degli anni Trenta, poiché Ramiro della *Cenerentola* e Almaviva del *Barbiere* (ossia tenori rossiniani comici che hanno un lato sentimentale) godono almeno un momento di natura assertiva. (Notiamo *en passant* che esempi migliori potevano essere, per restare a Rossini, Giocondo della *Pietra del paragone* e Narciso del *Turco in Italia*. I quali, come altri cento e cento cosiddetti «mezzo carattere», si sdilinquiscono facilmente per amore senza avere l'ombra dell'autorità e della fortuna che arridono ai bassi delle rispettive opere.) Un ultimo sottocapitolo è dedicato al tema militare. Sono messi a confronto Dulcamara e un personaggio dell'opera di Ricci, il barone Warthenkoppenburgen, ridicolo non solo per il *topos* del *miles gloriosus*, ma anche a causa della sua nazionalità prussiana. Izzo nota che la presenza delle varie nazioni a scopo comico nelle opere non è certo una novità, ma che lo sarebbe nel periodo in esame: «traditional comic devices as the mocking of a foreign character gained a more complex meaning and were increasingly used to depict existing cultural and political conflicts». <sup>4</sup> L'osservazione è corretta, tranne che sul fattore di novità: per esempio nella Londra della Reggenza, sia nel teatro parlato che in quello cantato, al

<sup>4</sup> FRANCESCO IZZO, *Laughter between Two Revolutions* cit., p. 54.

tempo delle guerre napoleoniche i Francesi erano costantemente messi in ridicolo.<sup>5</sup> Viene inoltre in mente l'elaborato e allegorico libretto del *Viaggio a Reims* con le sue gentildonne polacche sposate a un italiano morto in guerra e concupite da un russo.

Il capitolo sulla «Ricci supremacy» si apre con il sottocapitolo «Celebrating Italian identity». L'autore passa in rassegna le voci che attribuirono all'Italia un ruolo precipuo nel genere dell'opera comica, ruolo da rivendicare nel quadro di una crescente autocoscienza nazionale. Il legame con *Un'avventura di Scaramuccia*, in cui la scena mostra una *troupe* italiana di commedianti in terra straniera, è lampante. L'opera serve anche per una digressione sulla fortuna del «tempo di valzer», su cui l'autore tornerà più avanti e che invero fu la colonna sonora degli anni centrali dell'Ottocento.

Il terzo capitolo si giova di alcuni libretti di nuovo messi in musica a distanza di anni per tracciare, attraverso le modifiche, una mappa dei cambiamenti del gusto, mostrando con grande sensibilità che cosa implicasse 'rifare' un libretto, oltre ai mutamenti morfologici e di lessico. Gli esempi sono la 'romanticizzazione' di una cabaletta delle *Cantatrici villane* nell'opera rifatta per Antonio Cagnoni come *Don Bucefalo*; la nobilitazione del personaggio di Susanna nelle *Nozze di Figaro* di Ricci; l'espunzione costante di espressioni licenziose (tema già anticipato nella descrizione di *Un'avventura di Scaramuccia*), indice di una *pruderie* assai più viva negli anni Trenta e Quaranta di quanto lo fosse stata vent'anni prima. A proposito del celebre rifacimento di *Un giorno di regno* (opera di cui Izzo è curatore per l'edizione critica verdiana, di cui è attualmente direttore, presso Chicago University Press-Casa Ricordi), Izzo pare cogliere nel segno quando ricollega i mutamenti nel libretto ad alcune caratteristiche del repertorio comico contemporaneo, rivendicando anche qui l'autonomia ideale dell'opera comica nella «age of tragedy».

*Don Pasquale* è l'oggetto di un capitolo impegnato soprattutto sul piano morfologico: si espongono le novità della struttura dell'opera, quali l'introduzione e, connesso a questo tema (dato che l'introduzione prevedeva di norma la presenza di un coro), il ritardo nell'apparizione del coro sulla scena, espediente abilmente messo in luce nelle sue caratteristiche drammatico-musicali. Una parte rilevante è dedicata alla struttura dei duetti dell'opera e dell'opera comica in genere. In particolare, Izzo associa il duetto quadripartito, ossia in una forma 'completa' con un importante cantabile al centro, a situazioni sentimentali; mentre per altre situazioni drammatico-musicali (come la congiura tra Norina e Malatesta) è sufficiente un duetto più breve, erede di una certa tradizione rossiniana.

Il capitolo sul *Borgomastro di Schiedam* prende avvio da una recensione di Alberto Mazzucato. L'opera pone in effetti, a Mazzucato ma anche a noi, un problema di genere: il *plot* è quello di un'opera semiseria, il libretto presenta sì rilevanti aspetti comici, ma non costantemente. Anche l'impiego (lo stravolgimento?) operato da Rossi del metro 'risorgimentale' del decasillabo implica un problema di genere. A questo si lega naturalmente un discorso a

---

<sup>5</sup> Citiamo appena la narrazione che fa di uno spettacolo teatrale un allibito Louis Simond nelle sue memorie (LOUIS SIMOND, *Journal of a Tour and Residence in Great Britain during the years 1810 and 1811*, Edinburgh, Constable; London, Longman, 1817<sup>2</sup>, pp. 121-124) e la misera figura che fa il personaggio di Parpagnac in un'opera dal titolo *Quattro nazioni* (1809) di Vincenzo Pucitta. Del resto fin dal secolo precedente l'identità nazionale britannica si era costituita anche (in gran parte) in opposizione alla Francia: cfr. LINDA COLLEY, *Britons. Forging the nation 1707-1837*, London, Vintage, 1996.

proposito delle novità formali del *Borgomastro* e, ancora, all'uso del valzer (qui si avverte la mancanza, almeno in nota, di un riferimento al libro di Emilio Sala).<sup>6</sup>

*La figlia del reggimento* è scelta per parlare di politica e di censura ripercorrendo le mutazioni del *décor* e di alcuni caratteri dell'opera nella sua circolazione italiana: un vero susseguirsi di peripezie dalla prima fino all'Unità d'Italia (e oltre). Un *excursus* sul *Birraio di Preston* e un parallelismo con *Macbeth* permettono all'autore di notare come l'opera comica potesse essere, grazie all'ambientazione contemporanea e alle allusioni alle nazionalità, molto più diretta – e dunque pericolosa – nelle sue allusioni alla situazione politica. La conclusione è da riportare e condividere *in extenso* e non riguarda solo il genere comico: «There is good reason to believe that by 1848, some themes of Risorgimento culture had found not a single bard (Giuseppe Verdi) but rather broad and varied manifestations on the operatic stage».<sup>7</sup>

Infine, l'ultimo capitolo: in cui *Crispino e la comare* viene analizzata nei suoi elementi di continuità e di rottura con le opere comiche del periodo precedente. Dotata di un grande passato alle spalle, e di un presente tutt'altro che desolante, la fatica dei fratelli Ricci e di Piave sembra ancor più aprire una nuova epoca per l'opera comica (o buffa?); epoca che ancora attende uno studio altrettanto complessivo.

Ai libri come questo va innanzitutto riconosciuto il merito di dissodare un campo quasi completamente sconosciuto, tentando una sistematizzazione, demolendo preconcetti e snidando lavori ormai dimenticati ma che all'epoca godevano di grande favore, provvedendoli di un contesto di riferimento. Una gran parte di questo lavoro è ingrata: è uno scavo da cui non è detto che emerga sempre qualcosa di significativo o che si possa incastrare in una cornice concettuale convincente. Il problema principale è, dati degli estremi temporali, di dare coerenza al discorso e verificare che il *corpus* sia omogeneo almeno rispetto ad alcuni parametri.

Non è del tutto chiaro come sia stato scelto questo *corpus* (il che del resto è un problema comune a ogni studio pionieristico). Secondo l'autore «the data at our disposal concerning the activity and repertory of the literally hundreds of theaters in mid-nineteenth-century Italy is, to this day, partial and unreliable». Sarà pur vero, ma le moderne risorse in linea forse avrebbero consentito di stilare una lista di rappresentazioni (o almeno di riprese) negli anni in questione, col fine di rendere palese al lettore quali opere comiche siano state – oltre alle rossiniane – maggiormente messe in scena. Invece, quando Izzo cita la «top twenty» delle opere del periodo (serie e comiche)<sup>8</sup> il suo riferimento bibliografico è alle ultime due pagine di un saggio di Marcello Conati.<sup>9</sup> Conati non rivelava le sue fonti se non dicendo genericamente che si basavano «su ricerche effettuate direttamente dall'autore»; a ogni modo, nelle prime quaranta opere che cita Conati solo tre (senza contare Donizetti) sono quelle di

<sup>6</sup> Cfr. Emilio Sala, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella «Traviata»*, Torino, EdT, 2008 [*The Sounds of Paris in Verdi's La traviata*, English translation by Delia Casadei, Cambridge, Cambridge University Press, 2008].

<sup>7</sup> FRANCESCO IZZO, *Laughter between Two Revolutions* cit., p. 230.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>9</sup> Cfr. MARCELLO CONATI, *Presenze delle opere di Donizetti nei teatri italiani nella prima metà dell'Ottocento*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Bergamo, 17-20 settembre 1992) a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, Assessorato alla Cultura, 1993, pp. 433-436.

cui Izzo tratta estensivamente. Non è ovviamente necessario che l'autore debba occuparsi solo delle opere più fortunate – anche perché anche nelle opere meno fortunate egli *cherche son bien où il le trouve* – ma un repertorio più completo (anche compulsando a campione alcuni repertori teatrali particolarmente efficaci, ad esempio quello di Martina Grempler per un tempio dell'opera comica come il teatro Valle)<sup>10</sup> avrebbe dato un'idea maggiore della foresta da disboscare. Izzo inoltre limita il suo sguardo all'Italia: ma a parte il capitolo sulle peregrinazioni della *Fille du régiment* e una parte del capitolo sul *Birraio*, la Penisola ne risulta un po' 'schiacciata'. A chi legge verrà il dubbio che siano stati privilegiati soprattutto l'Italia centro-settentrionale e alcuni circuiti produttivi a scapito di altri. Lo stesso lettore si chiederà inoltre se la «Ricci supremacy» (giacché quanto agli esempi trattati nel libro i fratelli Ricci, anzi, Luigi Ricci rappresenta/no da solo/i la maggiore controparte rispetto a Donizetti) sia un costrutto dell'autore o sia postulabile in base alla fortuna editoriale, o teatrale, o critica.

Torniamo adesso all'*explicit* del libro ricordato all'inizio: il «body of work[s?] with clearly delineated features». Alcune affermazioni durante il libro parrebbero singolarmente in contrasto con la sopracitata. Quasi in calce al terzo capitolo l'autore sostiene che l'«*opera buffa*, just as its serious counterpart, was in a state of flux, and for this reason the defining features of the genre were at the time (and continue to be for us) difficult to pin down» rincarato dalla definizione del periodo come una fase di «instability and transformation» e in parte anche dalla tendenza registrata «to push the boundaries of established formal conventions and explore new approaches to number structure».<sup>11</sup> Bisognerebbe chiedersi se sia mai esistito un periodo in cui l'opera (seria o comica) non fosse «in state of flux» e sia stata priva di una tendenza a «push the boundaries of established formal conventions».

Ma a parte ciò, le frasi citate non sono *davvero* in contraddizione tra loro: l'oggetto di studio è più o meno omogeneo secondo il parametro che si sceglie. Per esempio nel cosiddetto «interregno» (secondo la classica definizione di Stendhal) degli anni tra il 1801-1812, 'caso di scuola' di un periodo di transizione, la morfologia dei numeri di un'opera è senza dubbio più flessibile rispetto agli anni Trenta e Quaranta; di contro, però, anche alcune delle forme che Izzo riscontra nel 'suo' periodo sono perfettamente normali sia nell'«interregno» che negli anni Dieci e Venti. E anche dal punto di vista storico-politico la cesura della Restaurazione fu più o meno rilevante a seconda del punto di vista scelto: molto rilevante per l'organizzazione territoriale, molto meno per la continuità degli apparati e delle *élite* al potere.

Sicuramente tra primo e medio Ottocento il sistema produttivo rappresentò un fattore di continuità; è un fatto che l'opera comica si sia prodotta più o meno con gli stessi mezzi di vent'anni prima, che le stagioni siano state organizzate in un modo, se non identico, simile. D'altro canto, è ovvio che le istanze politiche e culturali (si veda appunto l'affermazione del Romanticismo anche nel campo dell'opera) erano in gran parte mutate; di qui alcuni

---

<sup>10</sup> MARTINA GREMPLE, *Chronologie des Teatro Valle (1727-1850)*, in appendice a MARTINA GREMPLE, *Das Teatro Valle in Rom 1727-1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit*, Kassel, Bärenreiter, (Analecta musicologica, 48), 2012; Roma 2012 (Online-Publikationen des Deutschen Historischen Instituts in Rom), disponibile al sito [http://www.dhi-roma.it/grempler\\_chronologie.html](http://www.dhi-roma.it/grempler_chronologie.html) (ultimo accesso il 1° dicembre 2017). Tanto più che l'autore a p. 13 asserisce che «many of the most successful comic operas of the early and mid-nineteenth century were produced at the Valle at least once».

<sup>11</sup> FRANCESCO IZZO, *Laughter between Two Revolutions* cit., pp. 135, 136, 192.

caratteri prontamente individuati da Izzo: il peso della censura politica e morale, il tema dell'identità nazionale, la connotazione romantica di alcuni personaggi. È insomma opportuno, per identificare e rendere coerente un periodo, specificare campo per campo gli elementi di continuità e quelli di rottura. Naturalmente essi coesistono, ed è per questo che, a seconda del parametro scelto, si possono di volta in volta enfatizzare o marginalizzare. Il rischio di una trattazione che procede *per intervalla* è solo di saltare da un parametro all'altro (culturale, politico, morfologico ossia legato alla struttura stessa del 'testo' o dei testi scelti), da una fonte (anche qui: testuale, oppure con-testuale) all'altra. Oppure di identificare come peculiarità di un momento storico qualcosa che esisteva, nella stessa o in un'altra forma, già precedentemente.

Un esempio è l'approccio 'solito-formista' del capitolo su *Don Pasquale*. I duetti in tre tempi che giustamente Izzo nota nelle opere comiche rossiniane molto devono ai duetti e ai pezzi d'assieme spesso indifferenziati (ossia in un tempo unico) che erano comunissimi all'inizio dell'Ottocento. Si può inoltre eccepire che il duetto della *Cenerentola* non comincia con uno «slow primo tempo»,<sup>12</sup> a meno che non si intenda il «primo tempo» semplicemente come un ordine cronologico di apparizione: è a tutti gli effetti un concertato di stupore a due, in cui il colpo di fulmine è per così dire un sostituto del colpo di scena in un finale. E di pezzi d'assieme che cominciano con una sospensione del tempo teatrale (dunque 'statici', mentre la *vulgata* della solita forma vuole i primi tempi sempre 'cinetici') se ne contano a dozzine in «età rossiniana». Insomma, si potrebbe sottolineare il *carattere* o meglio la *funzione* della sezione, a preferenza della sua posizione. È solo un esempio: ancora una volta, per dividere il grano dal loglio, ossia sceverare le novità dal resto, ci si potrebbe chiedere quanti istituti formali siano riemersi nell'età post-rossiniana di quelli che furono praticati nel primissimo Ottocento e tuttora vivi in qualche misura al di sotto della grande normalizzazione effettuata da Rossini. All'epoca, insomma, dell'apprendistato di Donizetti.

Parimenti, il rimprovero di Mazzucato all'Introduzione del *Borgomastro di Schiedam*, ossia di avere un testo di stile troppo elevato, epico, per dei semplici paesani, rammenta quasi punto per punto una recensione alla prima della *Gazza ladra*;<sup>13</sup> e certi appunti degli uomini di teatro che si trovano sparsi per il libro non sono dissimili dal soggetto «tetro» rimproverato a *Torvaldo e Dorliska*,<sup>14</sup> altra opera che non esiteremmo a definire semiseria («sentimentale», per Rossini) o *à sauvetage*. Il disagio di molti critici e gente del mestiere, tra cui Mazzucato, nel definire le opere di cui stanno parlando è segno che lungo questi trent'anni dall'opera dell'«altro» genere si continuava ad attendere *laughter* e si riceveva, talora, tutt'altro: insegnamenti morali e drammi privati elevati a cifra universale, appena rischiarati dal lieto fine o dalle buffonerie di qualche basso o di qualche *soubrette* che si muove a tempo di valzer.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>13</sup> «Mi sembra che il sig. Rossini in certi punti del suo componimento, non sovvenendosi che la scena è in un villaggio, e che i cantanti son contadini, adombra la musica con un'epica solennità come se si trattasse di Cesare e di Trajano, invece che di Pippo e Ninetta; così, per esempio, egli annunzia l'arrivo del militare Giannetto figlio dell'affittajuolo, e innamorato nobilmente della serva di casa, come se s'annunziasse il trionfo d'Alessandro e di Marcantonio, e via discorrendo.», «Gazzetta di Milano», 2 giugno 1817, riportata in GIOACHINO ROSSINI, *Lettere e documenti*, vol. IIIA, *Lettere ai genitori, 18 febbraio 1812-22 giugno 1830*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004, p. 173, n. 2.

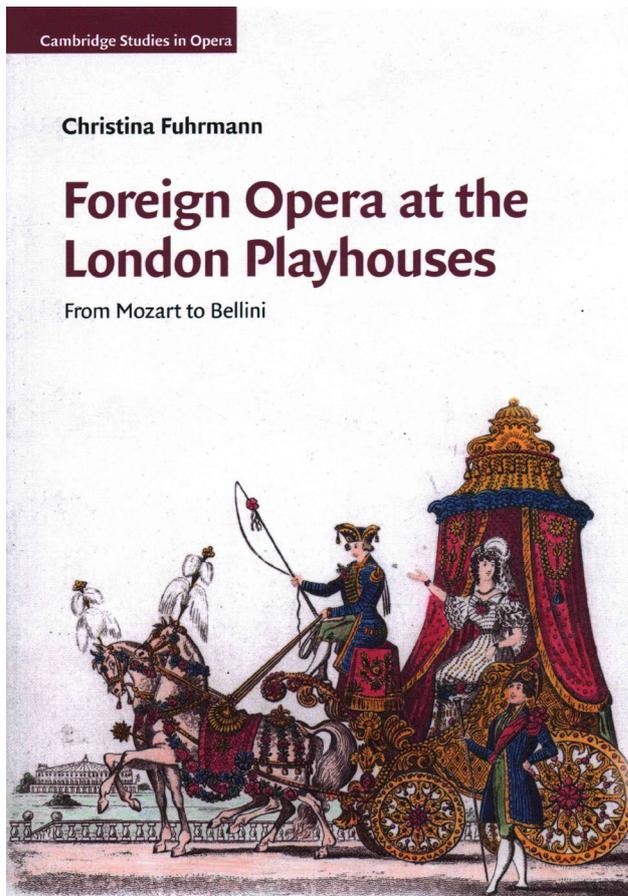
<sup>14</sup> *Ivi*, p. 113, n. 3.

Resta il fatto che *Laughter between Two Revolutions* non potrà che essere un indispensabile punto di partenza per chiunque si occupi della negletta opera comica degli anni Trenta e Quaranta e oltre, o voglia proiettare, come sfida, questo repertorio sull'orizzonte europeo e mondiale contemporaneo come vuole una tendenza oggi diffusissima nella musicologia. Il volume rende conto di un'impresa coraggiosa e senza dubbio appassionata che non prova a essere *à la page*; il che, per il lettore aduso alle mode attuali, è quasi un sollievo. Storia e analisi, analisi e storia, storia e ricezione, il tutto corredato da molti preziosi esempi musicali e lunghi estratti da recensioni e da libretti: il che ne fa anche una preziosa riserva di materiale da consultare. Le ombre di Verdi, Donizetti, Bellini e Rossini, pur presenti, sono respinte in secondo piano evitando così che invadano il campo e distolgano dalla contemplazione del quadro. È un libro che procede per illuminazioni, per pennellate singole, quasi un taccuino di viaggio attraverso gli anni di cui si occupa e che l'autore interroga con inesausta curiosità. Volgendo lo sguardo all'indietro, Izzo scrive in conclusione un caloroso *plaidoyer* per le *sue* opere, che ha tentato di riportare in vita, augurandosi che possano essere finalmente ascoltate. E diciamo, unendoci all'augurio, «ascoltate» in un duplice senso: quello di essere messe in scena, e quello, più realistico e molto più importante, di continuare a rivelarci un brandello della nostra storia, con la ricchezza e le sfumature che la nostra storia – non solo operistica – merita.

DANIELE CARNINI



**CHRISTINA FUHRMANN, *Foreign Opera at the London Playhouses: From Mozart to Bellini*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Opera), 2015, pp. xi+272, ISBN: 978-1107022218.**



At the beginning of the nineteenth century, opera production in London was shared between the King's Theatre, dominated by troupes of foreign singers (mainly Italian) performing Italian opera to a socially elite audience, and the patent theatres and minor playhouses offering ballad opera in English with spoken dialogue and relatively simple musical numbers performed by British casts to largely middle-class and artisan spectators. Although ballad opera could be entirely home-grown in terms of both text and music, it was more commonly 'pastiche' opera: an attempt to naturalise foreign works by adapting the libretto to British conventions with a score stitched together from a patchwork of interpolated arias and ensembles from other operas. These curious exercises in cultural approximation and negotiation have received little critical attention to date.

Christina Fuhrmann's new book, *Foreign Opera at the London Playhouses: From Mozart to Bellini*, makes an excellent case for considering the adaptations on the early nineteenth-century London stage in a new light — not as 'mutilations' but as 'important catalysts of change' leading eventually to the more faithful translations that dominated the latter Victorian era. Exploring twenty-five different adaptations of various operas between 1814 and 1833, Fuhrmann argues that these adaptations were vital as a first step in acquainting the audience with foreign operas, thus helping «to bridge aesthetic divides between native and continental opera» (p. 2). Drawing on Linda Hutcheon's theories of adaptation, Fuhrmann contrasts the modern approaches of *Regieoper*, with its emphasis on remaking a work's 'aesthetic identity' in new guise, with the earlier practice of an adaptation that wished rather to adjust that identity to suit specific circumstances and audiences (p. 3). She also identifies an important change in the emergence of a «“work-oriented” model» of the process of spectatorship and listening in place of the previous «event-orientated» model geared towards appreciation of singers and the social aspects of theatre attendance (p. 8).

As Fuhrmann's first chapter makes plain, a defining feature of the London operatic marketplace was the intense competition that waged between the different theatres. Ideas of fidelity and canonicity often played second fiddle to this more urgent rivalry, which had existed in one form or another since king Charles II had licensed two different companies of actors in 1660. Fuhrmann focusses on two different adaptations of Boieldieu's *Jean de Paris* in the patent theatres in 1814: one at Drury Lane, by Samuel Arnold and Charles Edward Horn; the other at Covent Garden, by Sir Henry Bishop and Isaac Pocock. The Arnold/Horn version was very much in the mould of pastiche (indeed, it ended up containing «no Boieldieu at all»), while Bishop and Pocock attempted a more faithful rendering of the original, albeit in substantially altered form. Intriguingly, it was the Drury Lane version, described by Fuhrmann as not so much an adaptation but rather «a new piece based on the same theme» (p. 19), that garnered most popular and critical acclaim. As a «play with music rather than an opera» (p. 20), it accorded with the interests of English ballad opera during the period; Fuhrmann provides useful detail about the kinds of solo numbers preferred by British audiences. The main issue in terms of formal structure was the British rejection of through-composed operas. Distaste for recitative, voiced by numerous commentators on the arrival of Italian opera in the early 1700s, still held sway over a hundred years later.

The importance of rivalry between theatres in promoting adaptations surfaces even more strongly in the discussion of Bishop's later engagement with operas by Mozart and Rossini. These Covent Garden productions were developed precisely in order to capitalise on the success of certain operas (*Don Giovanni*, in the first instance) at the King's Theatre: at times even staged on the same evenings. The adaptations of *Don Giovanni*, *Il barbiere di Siviglia* and *Le nozze di Figaro* between 1817 and 1819 demonstrated the way in which the overriding factors guiding the development process were the conventions of British melodrama. These conventions determined which characters sang and which didn't (neither Don Giovanni, nor Leporello, nor Count Almaviva), the kinds of music attributed to singing characters, and the positioning of certain arias and ensembles within the overall structure. They also shaped content, by confining characters within more acceptable borders of moral propriety: see, for example, the reworking of Cherubino's «Non so più cosa son, cosa faccio», which in both musical and textual terms limits the page's erotic fever. While such changes provoked condemnation by critics anxious to preserve «fidelity», others saw them as a means of bringing foreign operas to British audiences, embedding awareness of the original work within the public. As Fuhrmann points out, «Canonicity was achieved not by an unchanging work, but by a work that could withstand change» (p. 70).

By the early 1820s, however, the output of adaptations had dwindled. Various factors were responsible: the lack of a soprano capable of performing the more testing repertoire of foreign works to the standard of Britain's earlier prima donna Maria Dickons, who had retired in 1820; changes in the management of Covent Garden; a significant move towards native British opera in the form of Bishop's successful *Clari* (1823); and an insatiable public appetite for adaptations of the novels of Sir Walter Scott. New inspiration arrived in the form of Weber's *Der Freischütz* in 1824: an event that proved to be «a turning point in London operatic life» (p. 71). The impact of this dark, wild tale on the public imagination is demonstrated by the seven other adaptations in London theatres that followed the first production by Samuel James Arnold at the English Opera House (later known as the Lyceum

theatre). While introducing the spine-chilling possibilities of music that broke away from the confines of pure melody as well as providing scope for the astonishing technical visual effects much prized by British audiences, the adaptations of *Der Freischütz* also exposed the lack of sufficient singing-actors in the British contingent: in the English Opera House version, the role of Caspar was divided between a singer (Henry Phillips) and an actor (George John Bennett).

The success of *Der Freischütz* led to Covent Garden's commission for another opera from Weber, this time written specifically for British singers and audiences: *Oberon* (1826). But it also energised the search by the minor theatres for other German operas that could be adapted. In 1829, Arnold's English Opera House drew on works by Marschner (*Der Vampyr*) and Ries (*Die Räuberbraut*). Fuhrmann describes how although the libretti were again adjusted to suit British conventions, the approach to the scores by the theatre's music director, William Hawes, set a «new precedent for fidelity». Now only relatively limited cuts and alterations were made, while much of the operas' «lengthy, polyphonic ensembles, adventurous, chromatic harmonies and free forms» were retained, introducing audiences to a greater complexity of musical expression than had hitherto been accepted (p. 100). While critics largely praised this apparent elevation of «national taste» (p. 106), they also raised concerns about the lack of melody – regarded as an integral element in both British music and the Italian style that had so long served as a model on the London operatic stage. Neither work achieved the success of *Der Freischütz*. Perhaps not surprisingly, Covent Garden's next adaptation, Sir George Smart and William Ball's version of Spohr's *Zemire und Azor* – itself based on a French source, Grétry's *Zémire et Azor* – offered a work noted for its Rossinian influence and greater emphasis on easy, flowing melody and possibilities for theatrical spectacle. Less effective was Drury Lane's effort the following year, Bishop's adaptation of Spohr's *Der Alchymist*. Where Smart and Ball had largely adhered to Spohr's original, Bishop and his librettists (Thomas Haynes Bayly and Edward Fitzball) had reverted to the earlier practice of pastiche, interpolating seventeen 'borrowings' from five other Spohr operas. The production garnered one critic's description as «the silliest, the worst, and the dullest opera of the day» and was withdrawn after only three nights.

Various factors could influence the adaptation process. In the case of Rossini's *Guillaume Tell*, the nine versions of the story of William Tell that had already played on London's stages between 1794 and 1829 was regarded as reason to rework the opera as a setting of a quite different uprising led by Andreas Hofer in Tyrol, 1809. Adapted by Bishop and James Robinson Planché for Covent Garden in 1830, this version was regarded as the London première of Rossini's opera, despite its considerable variation in terms of plot, characterisation and music from the original score. At times, political contexts shaped adaptations. William Dimond and Christian Kramer's adaptation of Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* at Covent Garden in 1827 shifted the action to a Greek island occupied by the Turks, keying into Greece's struggle for independence. Indeed, only a month before the opera's first night, international support from Britain, France and Russia had enabled the Grecian victory at Navarino.

As Fuhrmann points out, the sheer number of adaptations of foreign works and their popularity with audiences inevitably reduced the opportunities for British operas. For example, the «flood of French imports», comprising «almost half» of the adaptations in the 1820s and 1830s, provoked the accusation from one critic that such practices were leading to

«the utter extermination of original native dramatic genius» (pp. 146-7). The impact of French works is most notable in the adaptations of Auber's *La Muette de Portici* and Meyerbeer's *Robert le Diable*. The politically incendiary features of the former were toned down in the different versions staged at the Coburg Theatre and Drury Lane, but was nonetheless a «resounding popular success» with London audiences – not least because of the spectacular effects of a volcano eruption (p. 157). *Robert le Diable* appeared in five different adaptations between 23 January and 12 March 1832, followed by a further staging supervised by Meyerbeer himself at the King's Theatre in June of that year. Curiously, it was that final production, the most faithful to the original score, that did least well, running only for six performances and failing to recoup the cost of the production.

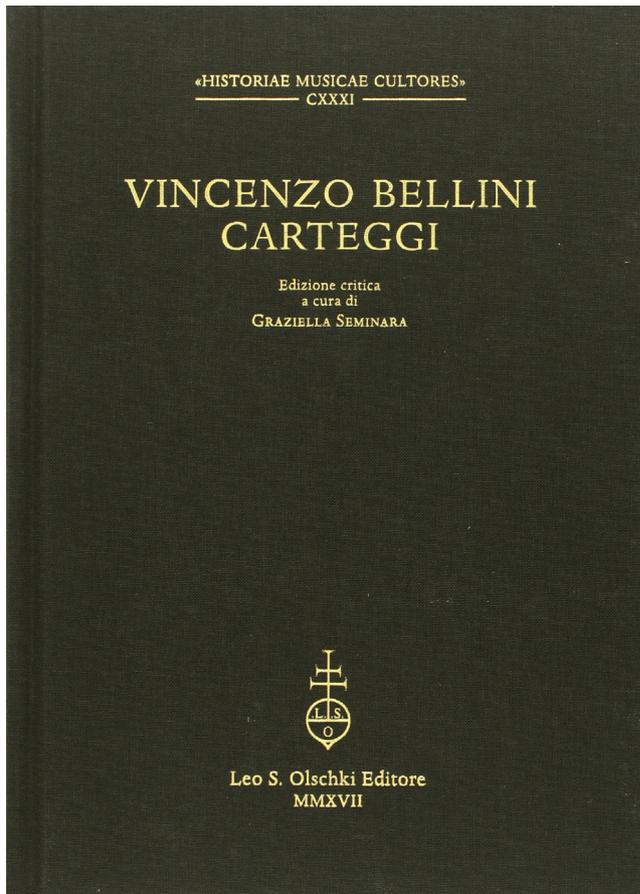
British theatres adopted a primarily pragmatic approach towards adaptation: «Change was often preferable to fidelity if it produced a better result» (p. 10). What emerges through Fuhrmann's discussion are the ingredients sought after by the managers of London's stages to create that «better result»: the possibilities for imaginative and impressive spectacle, an increase in comic characterisation, a villain in melodramatic mode (often a speaking role), a careful adjustment of any aspects of the work that might suggest eroticism, loose morals or political revolution, and a preference for predominantly melodic writing or music that was at least highly coloured in dramatic terms. While the numerous adaptations expanded the audiences' frames of reference, these essential elements remained a fairly constant factor for box-office success.

Fuhrmann offers a thorough contextualisation of her topic in terms of theatre history, debates concerning fidelity and canonicity, copyright issues, audience composition, and the various approaches and political biases of the press. As she notes, the discussion is sometimes limited by the availability of sources. While the libretti were lodged with the Lord Chamberlain's office, music was rarely included. Some manuscript scores have survived, but in incomplete form; printed vocal scores similarly often contained «only the most popular numbers» (p. 12). Nonetheless, Fuhrmann succeeds in developing a fascinating and persuasive picture of the adaptation process and product in a book that is beautifully written: concise, measured and immensely informative. It provides an invaluable and very welcome contribution to our understanding of the operatic stage in Georgian Britain.

SUSAN RUTHERFORD



**Vincenzo Bellini. Carteggi, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki (Historiæ musicæ cultores, CXXXI), 2017, pp. vi+622, ISBN: 978 88 222 6487 9.**



Nel 1882, scrivendo all'amico Opprandino Arrivabene, Giuseppe Verdi si indignava per la recentissima iniziativa editoriale di Francesco Florimo, che aveva dato alle stampe una raccolta di lettere di Bellini: «lettere che sono sempre scritte in fretta, senza cura, senza importanza, perché il maestro non sa che deve sostenere una reputazione di letterato». Verdi protestava per quella che doveva apparirgli un'indebita intrusione nella sfera privata di un compositore che, almeno nelle lettere indirizzate a Florimo, scrive senza reticenze e in uno stile colloquiale, scevro da preoccupazioni stilistiche e infarcito delle scorrettezze tipiche del linguaggio parlato. L'epistolario belliniano, in effetti, costituisce un caso particolare, non foss'altro perché lo scrivente vi mette a nudo se stesso: rivolgendosi all'amico intimo, al quale scrive regolarmente e al quale è legato

da un rapporto fraterno, gli confida – oltre alle questioni di lavoro e di denaro – gli affari più riservati, i progetti, le faccende private, sicuro di poter contare sul segreto. Ma non è solo un preciso ritratto dell'uomo a emergere dalle sue lettere: a esserne illuminati sono l'intero mondo del melodramma italiano, con i suoi meccanismi produttivi e i 'segreti' della gente del mestiere, e la società intera che ruota intorno al teatro d'opera, alla musica, all'arte e alla cultura del tempo. Da questo punto di vista, l'epistolario belliniano è una vera miniera di informazioni: pur se possiamo comprendere l'indignazione di Verdi e ritenerla in qualche modo giustificata, le lettere di Bellini sono per noi di enorme interesse, e non certo per il morboso piacere di rovistare tra le faccende private dei 'grandi'.

Florimo, com'è ampiamente noto, fece di se stesso la vestale dell'amico: dopo la morte di Bellini dedicò la sua vita alla creazione e alla celebrazione di un 'culto' vero e proprio, che finì per creare un'immagine artefatta del Catanese e per proiettarla nel mito. In questa operazione – che andò di pari passo con la canonizzazione della 'scuola napoletana' –

Florimo non si fece scrupolo di manipolare pesantemente, se non di falsificare, i documenti epistolari in suo possesso. Nella sua monografia belliniana, John Rosselli (*Bellini*, Milano, Ricordi, 1995) ha sottoposto le lettere trascritte da Florimo (*Bellini. Memorie e lettere*, Firenze, Barbera, 1882) a una rilettura critica, e in certi casi ha sollevato dubbi sulla loro autenticità o svelato l'azione mistificatoria del trascrittore. Laddove disponiamo degli autografi belliniani, il confronto con i testi trascritti dall'amico è rivelatore: Florimo, che aveva dato incarico a Cesare Dalbono – ex presidente dell'Istituto di Belle Arti di Napoli – di rivedere i testi delle lettere originali, non si limitò a correggerne ortografia e grammatica; ne alterò molti passi, inventò particolari inesistenti, creò testi fantasiosi a partire da qualche spunto autentico.

I primi a promuovere una radicale revisione della figura del musicista, cominciando a dissipare l'alone leggendario e agiografico che attorno a lui s'era stratificato, furono Francesco Pastura e Luisa Cambi: il primo licenziando la raccolta delle lettere sino a quel momento conosciute (*Le lettere di Bellini [1819-1835]. Prima edizione integrale raccolta, ordinata ed annotata da Francesco Pastura*, Catania, Totalità Editrice, 1935), la seconda promuovendo, con un rigore per l'epoca esemplare, l'edizione integrale che avrebbe costituito il riferimento principale degli studi belliniani per molti anni a venire (*Vincenzo Bellini. Epistolario*, Milano, Mondadori, 1943). Pastura accrebbe in seguito il *corpus* delle lettere belliniane pubblicando i materiali acquisiti nel frattempo dal Museo Civico Belliniano di Catania (*Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959); altre lettere e documenti sono emersi, in tempi più recenti, dalle ricerche di Frank Walker, Friedrich Lippmann, della stessa Cambi. In tempi ancora più vicini ai nostri, Carmelo Neri ha curato due nuove edizioni dell'epistolario belliniano (*Lettere di Vincenzo Bellini [1819-1835]*, Palermo, Publicicula, 1991; *Vincenzo Bellini. Nuovo epistolario 1819-1835 [con documenti inediti]*, Aci Sant'Antonio, Editoriale Agorà, 2005). Il lavoro di Neri aggiunge alcuni nuovi documenti a quelli già conosciuti (tra gli altri, recensioni e cronache delle rappresentazioni all'epoca di Bellini), ma non verifica sempre il testo delle lettere sugli autografi, finendo per riprodurre errori e omissioni dell'edizione Cambi: pur meritorio, non risponde dunque interamente ai moderni criteri di scientificità e rigore filologico.

Già in occasione del bicentenario della nascita di Bellini, nel 2001, il comitato preposto alle celebrazioni nazionali sottolineava l'esigenza di preparare una nuova edizione del carteggio; ma ancor prima John Rosselli, intervenendo al convegno senese organizzato, nel giugno 2000, dall'Accademia Musicale Chigiana e dall'Università di Siena, evidenziava energicamente la necessità di avviare un cantiere che permettesse di tagliare questo traguardo. I tempi, insomma, erano maturi: non si trattava solo di riunire testi sparsi tra pubblicazioni diverse e poco reperibili, o di mettere i nuovi ritrovamenti a disposizione della comunità scientifica; occorreva soprattutto verificare testi su cui a volte gravano problemi di autenticità o dubbi di contraffazione, e offrirli alla lettura in versioni rispondenti ai più aggiornati criteri linguistici e filologici. Gli impegni assunti in quelle sedi, resi possibili dalla successiva costituzione di un Centro di Documentazione per gli Studi Belliniani dell'Università degli Studi di Catania, si concretizzano ora nell'edizione critica – frutto di un lavoro quasi ventennale – curata da Graziella Seminara.

Il volume è aperto da un'ampia e articolata introduzione, nella quale la curatrice ripercorre la storia delle precedenti edizioni dell'epistolario belliniano e illustra i criteri della nuova edizione. La visuale si allarga in una serie di capitoli che trattano argomenti correlati. Un *excursus* sugli usi epistolari dell'Ottocento permette di cogliere e valutare meglio

la strutturazione dei testi di Bellini, le formule d'esordio e di congedo, il tono della sua scrittura; altrettanto utile è l'analisi delle propensioni stilistiche personali, dei procedimenti lessicali, sintattici e retorici che emergono dalle lettere belliniane e che evolvono col passare del tempo e con il mutare degli ambienti frequentati. Altri capitoli sono dedicati all'impiego del lessico melodrammatico, al processo compositivo, alla personalità umana e artistica di Bellini, ai suoi principi poetici ed estetici. Chiude l'introduzione una ricognizione sui «corrispondenti sconosciuti», i destinatari delle lettere belliniane la cui identità, sinora ignota agli studiosi, è stato possibile accertare tramite controlli incrociati.

Il *corpus* delle lettere consta di 517 documenti, ordinati secondo un principio cronologico, che vanno dalla 'supplica' presentata al duca di Sammartino nel 1819 ai biglietti scritti da Bellini nella villa di Puteaux nei suoi ultimi giorni di vita. Per ciascuna lettera, oltre alla trascrizione, vengono forniti il destinatario, il luogo e la data di compilazione, l'attuale ubicazione (qualora sia nota) dell'autografo, la consistenza del documento; vengono inoltre citate le precedenti edizioni in cui la lettera è stata eventualmente inclusa. Corredano la trascrizione utili note esplicative che offrono informazioni sui personaggi e sugli eventi citati, sui rapporti con lo scrivente, e ogni altro particolare utile a contestualizzare e a comprendere meglio il documento.

L'edizione delle lettere è condotta in base a criteri ampiamente conservativi, con un'impostazione metodologica che del resto è condivisa anche da altre, recenti iniziative editoriali della stessa natura (tra le ultime, ricordiamo l'edizione dei carteggi di Verdi e di Puccini). Sono conservate l'interpunzione, l'ortografia, le particolari abitudini notazionali peculiari della scrittura belliniana; gli interventi redazionali, ridotti al minimo, si limitano all'uso degli accenti, allo scioglimento delle abbreviazioni non ricorrenti, all'uniformazione di segni paragrafematici e a poco altro. Il ricorso a integrazioni congetturali – abbastanza frequente e inevitabile, dato il precario stato di conservazione di molti autografi – è segnalato con parentesi angolari; altri segni e differenziazioni tipografiche evidenziano le cancellature, le aggiunte interlineari, le integrazioni delle lacune effettuate sulla scorta di trascrizioni contenute in precedenti edizioni.

Almeno una trentina di lettere di Bellini sono nuove, non essendo incluse nella raccolta di Cambi né in alcuna delle successive edizioni dell'epistolario belliniano. In più, il volume offre la trascrizione delle lettere ricevute da Bellini. I destinatari attestano una fitta rete di relazioni e conoscenze; se le lettere indirizzate a Florimo fanno la parte del leone, numerose sono anche quelle spedite da Bellini ai familiari, alla cerchia degli amici milanesi, napoletani, siciliani, ai membri della famiglia Turina-Cantù, a colleghi, cantanti, editori e impresari, ad amici che, da altre città, gli fanno da agente o si occupano dei suoi affari. Dalla trama dei rapporti umani e professionali emergono anche, nei mesi trascorsi a Parigi, i legami con gli esuli italiani in Francia, forse cementati dalla solidarietà tra connazionali: a conferma di un atteggiamento che caratterizza – come è emerso da alcuni recenti ritrovamenti documentari – anche il collega Donizetti. Ma più in generale, l'epistolario belliniano è ricchissimo di notizie sul mondo produttivo che fa capo al teatro d'opera e sui suoi frequentatori, anche oltre la ristretta cerchia degli addetti ai lavori. Altrettanto ingente è la mole di informazioni che riguardano l'officina belliniana: la ricerca dei soggetti d'opera, l'ideazione e il processo compositivo, i ripensamenti, in certi casi possono essere seguiti sin nei dettagli. Nei mesi durante i quali Bellini lavora, a Genova, al rifacimento di *Bianca e Gernando*, e in quelli in cui

a Parigi prepara *I Puritani* per il Théâtre des Italiens, con la parallela versione per Napoli e la Malibran, il compositore scrive regolarmente a Florimo e lo tiene aggiornato sui progressi e sui dettagli del suo lavoro; al suo antico compagno di studi, che è anche suo collaboratore negli adattamenti musicali, si può rivolgere come a persona del mestiere, sicuro di una rapida intesa.

Alcuni periodi della vita di Bellini sono documentati quasi quotidianamente, altri lo sono molto meno. Le lettere a Florimo, tra le più particolareggiate e preziose, sono purtroppo limitate a un periodo circoscritto; tra il marzo 1829 e il marzo 1834 se ne registra la scomparsa pressoché totale. Sappiamo che il destinatario le bruciò: contenevano probabilmente particolari privati sulla relazione di Bellini con Giuditta Turina, e Florimo temeva forse di compromettere l'immagine dell'amico. Il periodo trascorso a Parigi e il lavoro di preparazione dei *Puritani*, al contrario, sono ben documentati; la distanza dall'Italia, la lontananza da Florimo e dagli altri amici e interlocutori italiani, le trattative con Napoli e con gli editori, costringevano Bellini a un carteggio fitto, nel quale si intrecciavano strategie di lavoro, confessioni private, un'acuta nostalgia della patria e degli affetti lontani.

Un epistolario, è ben noto, è anche uno strumento prezioso per documentare la psicologia, il carattere, l'estrazione sociale dello scrivente. L'epistolario belliniano non fa eccezione: la lettura restituisce un quadro dettagliato, e soprattutto molto autentico, del personaggio. Bellini, come in genere i suoi colleghi, dimostra una scarsa propensione per i pronunciamenti teorici ed estetici; questi sono concentrati in poche lettere (come quelle indirizzate a Carlo Pepoli, al quale è costretto a spiegare molti principi dell'arte melodrammatica), note e studiate da tempo. Il suo atteggiamento è pragmatico, il suo stile – soprattutto nelle lettere agli amici – è diretto e franco, alieno da circonlocuzioni retoriche o preziosismi letterari; ad alcuni – Florimo *in primis* – scrive di getto, non esitando ad aprire loro il suo animo senza reticenze. Fermo nelle trattative con editori e impresari, ben deciso a difendere la sua posizione professionale e i suoi interessi economici, Bellini si attiene a una strategia precisa: chiedere compensi più alti della media, non scrivere più di un'opera all'anno, ottenere compagnie di canto di assoluta eccellenza, curare l'allestimento in tutti i dettagli, imporre le proprie idee artistiche mostrandosi intransigente con i cantanti e le loro pretese. Molti i giudizi sui colleghi e le loro opere, in genere severi, condizionati certo dall'accesa competizione che domina il mondo teatrale dell'epoca, ma anche fuorviati a volte – nella loro malevolenza – da un'inclinazione caratteriale. Evidente, nei periodi di maggior concentrazione del processo creativo, lo stato febbrile al quale il compositore non riesce a sottrarsi.

Non tutte le lettere, purtroppo, possono essere verificate sugli autografi. Florimo ne disperse un numero considerevole, tra quelle a lui indirizzate, donandole ad amici e ammiratori (lui stesso sostenne di averne regalate oltre quattrocento) senza conservarne copia, e facendone forse oggetto di mercato. Altre lettere, negli anni, sono andate smarrite (rendendo quindi necessario il ricorso alla bibliografia secondaria) o sono custodite in collezioni private non accessibili; di altre è disponibile solo una riproduzione parziale, offerta da cataloghi d'asta o di librerie antiquarie. In altri casi ancora, l'esistenza di una lettera – provata da fonti documentarie di vario genere – è certa, ma non è suffragata da riproduzioni o trascrizioni di sorta. Le lettere scritte da Bellini a Florimo, in particolare, presentano per la nuova edizione dell'epistolario un problema di non facile soluzione: se il confronto fra i testi originali e le trascrizioni di Florimo rivela le manomissioni di quest'ultimo, come trattare i testi da lui

trascritti (e ripresi tali e quali dalle successive edizioni) che non sono più verificabili su un autografo? In queste lettere è evidente, anche a una veloce lettura, che lo stile di molte frasi non è quello autentico, che diversi passi originali sono stati riscritti, e forse snaturati. È il caso della celebre lettera del 26 dicembre 1831, che racconta del ‘fiasco’ di *Norma* alla Scala, ma anche di quella inviata a Romani il 7 ottobre 1834, nella quale Bellini prova a riallacciare i rapporti dopo la rottura, e di altre scritte a Florimo da Londra nel 1833. Un gruppo di lettere trascritte da Florimo e prive di altri riscontri vengono accettate da Seminara, che dichiara di averle «vagiate con circospezione» (p. 9); vengono incluse nell’edizione anche alcune lettere (come quella a Romani del 24 agosto 1832) che, pur alterate nello stile, scaturiscono probabilmente da una lettera autentica. Altre lettere vengono invece rigettate, perché ritenute palesemente manomesse se non falsificate.

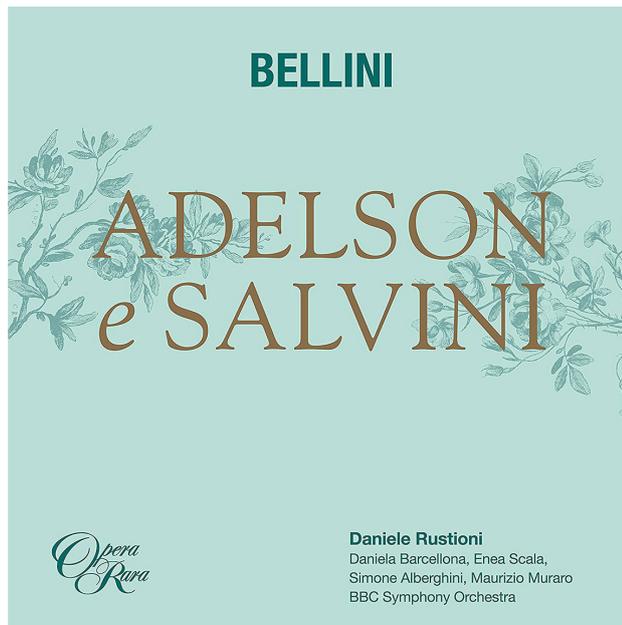
È facile prevedere che nei prossimi anni altri ritrovamenti accresceranno, o permetteranno di rettificare, il *corpus* delle lettere belliniane oggi disponibile. L’edizione curata da Seminara, come altre imprese simili, può dunque essere considerata un’opera *in fieri*; non è tuttavia un risultato da poco aver riunito e offerto in una veste rigorosa tutti i materiali sino ad oggi conosciuti in un unico lavoro, che sostituisce efficacemente tutte le edizioni precedenti.

CLAUDIO TOSCANI



**VINCENZO BELLINI, *Adelson e Salvini*, BBC Symphony Orchestra, Opera Rara Chorus, direttore d'orchestra Daniele Rustioni, 2 CD Opera Rara ORC56, 2016.**  
• ***Adelson e Salvini*, Orchestra Sinfonica "G. Rossini", Coro lirico marchigiano "V. Bellini", direttore d'orchestra José Miguel Pérez-Sierra, regia di Roberto Recchia, 1 DVD Bongiovanni AB20036, 2017.**

Le due recenti registrazioni, audio e video, di *Adelson e Salvini* segnano una svolta nella conoscenza del primo lavoro teatrale di Vincenzo Bellini, composto su libretto di Andrea Leone Tottola già musicato da Valentino Fioravanti nel 1816, e proposto come saggio scolastico nel Conservatorio napoletano di San Sebastiano, nel 1825; indi mai più rappresentato, sino alla ripresa catanese del 1985. L'esecuzione, affidata a voci di ragazzi, per cui le parti femminili sono scritte in chiave di contralto, ebbe un tale successo che fruttò a Bellini la commissione per l'opera *Bianca e Fernando*, da rappresentarsi l'anno dopo nella sala illustrissima del Teatro San Carlo.



In una nota esplicativa contenuta nel libretto unito al CD, Fabrizio Della Seta spiega dettagliatamente la situazione testuale di *Adelson e Salvini* e le opportunità che gli hanno permesso di ricostruire provvisoriamente, in vista della prossima edizione critica, la versione eseguita a Napoli nel 1825, alquanto diversa da quelle usate per le esecuzioni e registrazioni precedenti.

La fonte principale di *Adelson e Salvini* è un manoscritto di Bellini, conservato nel Museo Civico Belliniano di Catania e non privo di lacune, quali l'assenza della Sinfonia, dell'inizio della prima scena e di vari passi seguenti. Inoltre, la stesura è sommaria, piena di correzioni, revisioni multiple e ripensamenti introdotti, probabilmente, durante le prove della prima esecuzione napoletana. Decisiva è stata, però, nel 2001, la scoperta, da parte di Claudio Toscani, di un'ottantina di pagine autografe precedentemente sconosciute e custodite nel Fondo Mascarello della Biblioteca del Conservatorio di Milano. In base a questo ritrovamento, si sono potute integrare le parti orchestrali usate nella versione del 1825, permettendo così una ricostruzione quasi completa dell'intera partitura e della sua strumentazione comprendente un flauto e un fagotto, oboi, clarinetti e corni a coppie, archi, più il corno inglese usato in una sola aria.

Di *Adelson e Salvini* esiste un'altra copia completa, conservata nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli, e fino al 2001 considerata la seconda versione dell'opera. Questa copia, approntata probabilmente da Francesco Florimo nel 1835 su richiesta dell'editore Ricordi, presenta numerose varianti rispetto alla versione eseguita nel 1825: il taglio dell'opera è in due atti, il finale è diverso e meno funzionale, i recitativi secchi sostituiscono i dialoghi

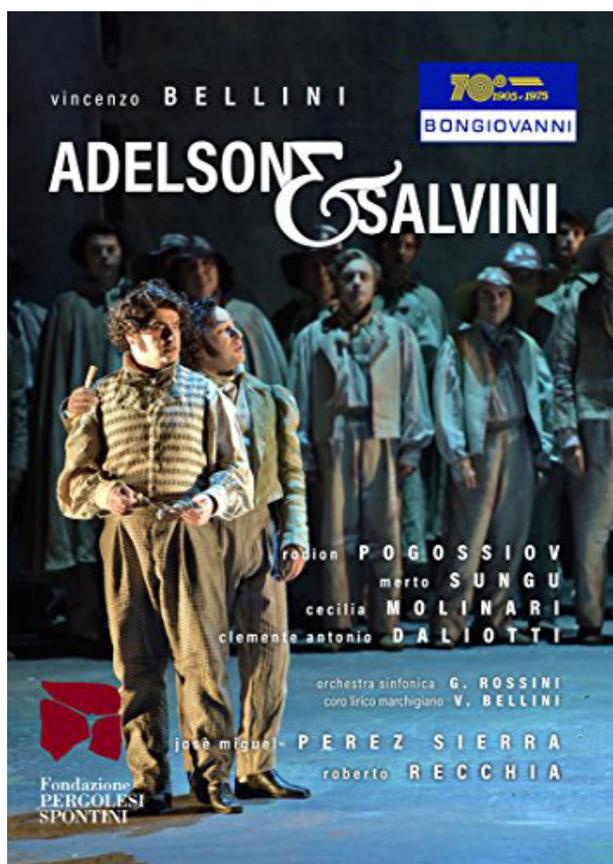
parlati; vi sono trasposizioni vocali e i numeri musicali di Bonifacio presentano, oltre al testo napoletano, anche quello italiano. Nel complesso, le parti sicuramente di Bellini sono troppo lacunose per accreditare l'autenticità di questa stesura. Per questo – spiega Della Seta – considerare la versione napoletana come una seconda versione dell'opera e tentarne una ricostruzione rischierebbe di proporre un falso storico. Quindi l'edizione critica conterrà solamente le pagine che si possono con certezza attribuire a Bellini e che sono state incise nell'appendice del CD.

*Adelson e Salvini* appartiene al genere dell'opera semiseria nella versione con dialoghi parlati alla francese, che ha un precedente illustre nella *Nina o sia La pazza per amore* di Paisiello: modello assai cogente sulle scene napoletane, se Donizetti, per presentare nel 1826 *L'ajo nell'imbarazzo* al Teatro Nuovo, dovette sostituire i recitativi secchi con i dialoghi e tradurre la parte del buffo in dialetto locale. Lo stesso adoperato in *Adelson e Salvini* dal domestico Bonifacio che dipana, lungo tutta l'opera, il filo rosso delle sue istrionesche buffonerie.

Lo stile usato dal giovane Bellini è molto rappresentativo per comprendere la dinamica dei fattori anomali che l'artista innovatore introduce entro un sistema stabilizzato, determinando lo squilibrio che prelude a un nuovo, definitivo assestamento.

Evidente appare, ad esempio, in *Adelson e Salvini*, l'eredità dello stile rossiniano. La Sinfonia presenta, infatti, due temi contrastanti seguiti da un crescendo e dalla ricapitolazione del tutto, con varianti. La scrittura orchestrale è agile ed elegante: c'è qualcosa di haydniano nel profilo tematico del primo tema e una chiara vocazione melodica nella graziosa agilità del secondo. Il modello rossiniano è riscontrabile in altre pagine. Si veda l'entrata di Adelson nel Finale primo («Obliarti? Abbandonarti!»), oppure il duetto Adelson e Bonifacio, all'inizio dell'atto III, vero e proprio calco rossiniano sia nel parlante, sia nei vocalizzi alla fine del duetto, che in Rossini servivano a trascendere la situazione drammatica nella gioia fisica del ritmo e del suono, mentre qui suonano come ripiegamenti di comodo su un *cliché* collaudato. Rossini è anche presente nella cavatina «Bonifacio Voccafrolla?» (I, III), in cui Bellini si diverte a disporre sotto il 'parlante' di Bonifacio un motivetto spiritosissimo, diviso tra flauto e archi e condotto abilmente attraverso varie tonalità, con argute ed efficaci deduzioni, anche se tutto si mantiene nell'ambito di una buffoneria più controllata di quella rossiniana e vicina, piuttosto, al modello di Paisiello. Ma non tutte le parti buffe risentono dell'imperioso confronto con Rossini.

Nella seconda aria di Bonifacio «Taci, attendi, e bedarraje?» (II, VI), ad esempio, Bellini sceglie un'altra strada. L'accumulo verbale di una cinquantina di versi gli offriva, bell'e pronta, la comoda possibilità di imitare le arie di Don Magnifico. Invece, con un gesto d'indipendenza, il giovane compositore evita l'uso di motivi che si ripetono in perpetua ricarica energetica, e opta per una linea spezzata: abbiamo dapprima un canto su note ribattute, sostenuto da un moto ostinato di archi pizzicati; indi brevi incisi di canto formato, subito interrotti da frammenti di declamato o di un recitativo quasi secco; improvvise cadenze conclusive («Addo c'entra la puella | amicizia non ce sta»), veri e propri frammenti d'aria, d'impronta, questa sì, rossiniana («Vada a cancaro Sarvino»), ma subito interrotti dal ritorno del declamato, finché l'ultima quartina («Tu faje tutta sta barrera») conclude l'aria con un fare danzante, roteante. Bellini punta quindi a una espressione realistica, affidata essenzialmente al testo in napoletano, così spiritoso di per sé da non richiedere un contributo troppo sostenuto della musica per realizzare la propria efficacia teatrale.



Sarebbe forse azzardato mettere in relazione lo stile declamatorio di quest'aria con l'interesse per il declamato che dilagherà, quattro anni dopo, nella *Straniera*; certamente, però, l'intonazione di lungo del testo, senza ripetizione di parole, su un accompagnamento molto scarno e un canto occasionalmente melodico, mostra l'intenzione di mettere prima il testo, poi la musica. Il contrario dell'estetica rossiniana che, basata sul distacco ludico e ironico dell'artista dalla materia trattata, comincia a confrontarsi in quest'opera con una nuova estetica dell'espressione.

Lo stile discorsivo, con le parole poco ripetute, abbondantemente adottato, mostra infatti nel giovane Bellini un intento di immedesimazione drammatica incompatibile con le continue evasioni ludiche tipiche della drammaturgia rossiniana. Lo confermano, ad esempio, l'inizio del Finale secondo caratterizzato da un notevole realismo nell'incastro

del dialogo tra Adelson e Fanny con gli 'a parte' degli altri personaggi; oppure l'Allegro assai, molto concitato, in cui il coro («Al foco! al foco!») annuncia lo scoppio dell'incendio, mentre il tempo drammatico incalza con efficace immediatezza. Né, per quanto riguarda la sostenutezza del ritmo teatrale, è da meno l'Allegro a due in cui, sempre nel Finale secondo, Salvini annuncia a Fanny che Adelson sarebbe già sposato, provocandone la disperazione e lo svenimento. Sarà una conseguenza del libretto di Tottola, ma sta di fatto che questo Finale termina senza stretta, troncato in modo assai brusco, il che sottolinea la drammaticità della situazione senza lasciar spazio ai ludici esercizi dell'ensemble polifonico. Che, anche quando si presenta, dilatandosi a lungo, come mostra il Larghetto a sei voci «Che pensar, che far degg'io?», serve a interpretare, senza concessioni decorative, il senso drammatico della scena, nella fattispecie il momento di stupore, dubbio, attesa, sospetto che tradizionalmente interrompe il flusso narrativo del finale centrale.

Questa serietà con cui Bellini aderisce in certe scene ai contenuti espressivi delle situazioni, indipendentemente dall'originalità o meno di uno stile ancora in via di formazione, è l'elemento che a parer mio colpisce maggiormente nell'ascolto di *Adelson e Salvini*, perché mostra nel giovane compositore la presenza di un'idea teatrale basata sui contrasti e sul rapporto tra tensioni e distensioni, nonché una notevole capacità di raccordare con naturalezza i vari momenti attraverso un trattamento assai duttile delle forme: il trapasso dal recitativo all'arioso nella scena di Salvini che apre il Finale primo ne è un chiaro esempio.

D'altro canto, la partitura di *Adelson e Salvini* offre i primi saggi di quel sognante lirismo che

del Bellini maturo rappresenterà la firma stessa. Nell'introduzione, il cantabile malinconico di Fanny «Immagine gradita» è percorso da un senso lirico di abbandono che trova la caratteristica amplificazione nei periodici echi di flauto e clarinetto.

La propensione al canto melodico, lyricamente espanso, affiora già in quest'opera come una pulsione creativa difficile da frenare, soprattutto nei momenti drammaticamente meno opportuni come l'aria «Tu provi un palpito per la dimora» (I, II), in cui il truce e furibondo colonnello Struley medita il rapimento di Nelly su di una melodia carezzevole, suadente ma del tutto fuori luogo. In generale, i sentimenti tenebrosi non suscitano in quest'opera l'interesse di Bellini.

Altre perle melodiche compaiono qua e là. Nel duetto Salvini-Bonifacio «Speranza seduttrice» (I, IV), aperto da un preludio assai severo, Salvini si lamenta per l'amore infelice di Nelly, e Bonifacio lo prende in giro: la drammaticità del declamato si alterna alla buffoneria rossiniana, ma sui versi «Su questo seggio... ah qui» e «Nelly! Che pena! oh Dio!» lo sgorgo melodico e la dilatazione del tempo portano già la firma inconfondibile di Bellini che ritroviamo sotto l'aria con coro di Salvini «Sì cadrò... ma estinto ancora» (III, III) preceduta da un concitatissimo dialogo con Adelson.

Il culmine lirico dell'opera è rappresentato dalla romanza di Nelly «Dopo l'oscuro nembo» (I, V) non per nulla reimpiegata da Bellini, su testo differente, nell'aria «Oh! quante volte, oh! quante» de *I Capuleti e i Montecchi* (1830). Su un sospirato accompagnamento di due note, *topos* espressivo dell'affanno e del dolore sin dai tempi di Bach, la melodia echeggia vagamente quella di «Assisa a' piè d'un salice» che Desdemona canta nell'*Otello* di Rossini uno dei passi più romanticamente avanzati dell'intera produzione rossiniana. L'accompagnamento cullante e gli echi degli strumenti che riprendono, amplificano e dilatano le desinenze vocali, aprono al momento lirico quella tipica dilatazione del tempo drammatico che nel Bellini maturo tenderà a collocare la rappresentazione del sentimento in una spazialità interiore di sconfinata profondità. L'espressione, molto dolorosa e commossa, denota dunque la mano di uno studente senza meno eccezionale che, collocando questo canto in un ben calcolato sistema di contrasti con le pagine precedenti e successive, mostra, anche qui, un temperamento drammatico guidato da un intuito sicuro.

Tutti i caratteri descritti di *Adelson e Salvini* risaltano grazie all'esecuzione in CD della BBC Symphony Orchestra diretta da Daniele Rustioni: vivace, scorrevole, aperta a effetti poetici quando l'orchestra piuttosto semplice di Bellini porta in primo piano i legni, in dialogo con le voci. Ottimi i cantanti tra cui il tenore Enea Scala che esegue in piena voce la parte molto acuta di Salvini, districandosi bene tra insidie belcantistiche di vario tipo. Simone Alberghini (Adelson) appare a suo agio tanto nel canto di coloratura che in quello filato e declamato, mentre Daniela Barcellona (Nelly) conferma la sua ben nota abilità nel mettere una voce calda e ben educata al servizio del belcanto inteso sia come impegno acrobatico che come flessibilità di fraseggio e morbidezza di emissione. Basta ascoltare come si fondono bene queste due voci nel duettino «Obliarti? Abbandonarti!» del Finale primo per comprendere la levatura della loro interpretazione. Brillantezza e mordente comico sono essenziali per la parte di Bonifacio che parla e canta in napoletano stretto (per fortuna il libretto porta la traduzione inglese), attraversando tutta l'opera con una vivacità che caratterizza da cima a fondo l'esecuzione di Maurizio Muraro. Gli altri componenti della compagnia Rodion Pogossoff (Struley), David Soar (Geronio), Leah-Marian Jones (Madama Rivers) e Kathryn

Rudge (Fanny), animati dalla *verve* tutta italica dei quattro compagni e del direttore d'orchestra, si inseriscono onorevolmente nel clima comico-sentimentale dell'opera aggiungendovi, nei dialoghi parlati, un tocco di esotismo linguistico tutt'altro che inopportuno nell'ambientazione irlandese di questa commedia squisitamente partenopea.

Molto godibile è pure la rappresentazione teatrale registrata nel Teatro Pergolesi di Jesi nel novembre 2016. La compagnia è formata da un gruppo di giovani più o meno bravi ma complessivamente all'altezza delle esigenze vocali di Bellini. Ciò che conta soprattutto, però, è il loro affiatamento: Rodion Pogossov (Adelson), Mert Süngü (Salvini), Cecilia Molinari (Nelly), Clemente Antonio Daliotti (Bonifacio), Baurzhan Anderzhanov (Struley), Giovanna Lanza (Madama Rivers), Sara Rocchi (Fanny) ed Enrico Marchesini (Geronio), sotto la guida del regista Roberto Recchia, recitano una commedia molto vivace che mette in evidenza l'efficienza teatrale della musica di Bellini. Spiritose e agili sono le scene dipinte di Benito Leonori mentre i costumi ottocenteschi di Catherine Buyse Dian creano personaggi ben individualizzati e aiutano, nell'arte della caratterizzazione, la musica talvolta generica del compositore debuttante. La rappresentazione scenica contribuisce dunque in modo determinante a far comprendere in quale misura i primi lampi creativi del giovane Bellini abbiano introdotto, nel sistema dell'opera semiseria, effetti di una drammaticità e intensità sentimentale passibili di sviluppi imprevedibili e originali.

PAOLO GALLARATI

**Schede riassuntive**

Nelly	Daniela Barcellona	Cecilia Molinari
Madama Rivers	Leah-Marian Jones	Giovanna Lanza
Fanny	Kathryn Rudge	Sara Rocchi
Salvini	Enea Scala	Mert Süngü
Lord Adelson	Simone Alberghini	Rodion Pogossov
Bonifacio	Maurizio Muraro	Clemente Antonio Daliotti
Struley	Rodion Pogossov	Baurzhan Anderzhanov
Geronio	David Soar	Enrico Marchesini
Orchestra e coro	BBC Symphony Orchestra, Opera Rara Chorus	Orchestra sinfonica "G. Rossini", Coro lirico marchigiano "V. Bellini"
Maestro del coro	Eamonn Dougan	Carlo Morganti
Direttore d'orchestra	Daniele Rustioni	José Miguel Pérez-Sierra
Regia		Roberto Recchia
Scene		Benito Leonori
Costumi		Catherine Buyse Dian
Luci		Alessandro Carletti
Supporto e sigla	2 CD Opera Rara ORC56	1 DVD Bongiovanni AB20036
Anno	2016	2017
Registrazione	2016	2016

## Notizie sugli autori

DANIELE CARNINI è il coordinatore editoriale della Fondazione Rossini di Pesaro, istituzione per la quale ha anche curato le edizioni di *Demetrio e Polibio* e *Ciro in Babilonia* (quest'ultima con Ilaria Narici), oltre a far parte del Comitato editoriale e del Comitato scientifico. La parte più importante della sua attività (compresa quella di compositore) è incentrata sul teatro in musica, con una particolare attenzione a problemi filologico-analitici e storici. Al primissimo Ottocento è consacrata la sua tesi di dottorato *L'opera seria italiana prima di Rossini (1800-1813): il finale centrale*, oltre a numerosi saggi dedicati a singoli aspetti dell'opera nell'Italia napoleonica e, naturalmente, a Rossini.

FRANCESCO DEL BRAVO studied in Siena Musicology, Theatre and Literature. Currently he is accomplishing his PhD dissertation on the reception of Vincenzo Bellini's operatic works among German-speaking opera houses during the 19th century. His interests are the study of compositional and reception process of operatic works and the study of opera dramaturgy, searching for broad analytical approaches that involve philology, music and theatre theories, cultural history. Recently he participated to international conferences presenting papers on the first transcriptions of Sicilian folk songs made by Alberto Favara, on Nietzsche's interest for Bizet's *Carmen*, and on Eisenstein's theory of montage in connection with Verdi's *Rigoletto*.

MARIA ROSA DE LUCA è professore associato nell'Università di Catania, dove insegna Storia della musica e Storia e storiografia della musica. Ha pubblicato un volume su *Musica e cultura urbana nel Settecento a Catania* (Olschki, «Historiæ musicæ cultores», 2012), l'edizione critica dei *Mottetti sacri* (1702) di Alessandro Scarlatti (Ut Orpheus, 2012) e di *Lilia Campi a 2, 3, 4, 5 e 6 voci* (Roma, 1627) di Domenico Campisi (Olschki, «Musiche Rinascimentali Siciliane», 26), articoli sulla Didattica della storia della musica («Musica Docta», 2012-2016). È membro del SagGEM («Il Saggiatore musicale-Gruppo per l'Educazione Musicale») e componente del comitato scientifico della rivista di Pedagogia e Didattica della musica «Musica Docta». Direttore della Fondazione Bellini, partecipa al Consiglio direttivo e al Comitato scientifico del Centro di Documentazione per gli Studi belliniani dell'Università di Catania.

PAOLO GALLARATI è professore ordinario nell'Università di Torino, dove insegna Storia della musica e Drammaturgia musicale. Tra i suoi studi incentrati sulla storia e l'estetica del melodramma si segnalano i volumi *Gluck e Mozart* (Torino, Einaudi, 1975), *La forza delle parole. Mozart drammaturgo* (Torino, Einaudi, 1993), *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento* (Torino, Edt, 1984). Più recentemente si è occupato del melodramma verdiano nell'ampio volume *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata* (Milano, il Saggiatore, 2016). Dal 1972 esercita la critica musicale sulle colonne de «La Stampa» e, a partire dalla sua fondazione, sulla rivista «Amadeus». Fa parte del Comitato d'onore dell'edizione critica delle «Opere di Gioachino Rossini» edita da Bärenreiter (Kassel-Basel-London-New York-Praha).

DANIELA MACCHIONE è *Managing Editor* della serie «Works of Gioachino Rossini» (Bärenreiter, Kassel), per la quale ha curato, insieme con Martina Grempler, i volumi *Chamber Music without Piano* (2007) e *Chamber Vocal Music*, insieme a Philip Gossett. Nel 2012/13 ha partecipato, come assegnista di ricerca nell'Università di Pavia/Cremona, al progetto PRIN 2009

*Edizioni critiche di musicisti italiani e di opere italiane dalla metà del XVII al primo XX secolo*, diretto da Fabrizio Della Seta; il lavoro sulla recezione di Bellini a Londra (1830-1835) è stato pubblicato nel primo numero del «Bollettino di studi belliniani». Dal 2006 è *Research Consultant* per il Center for Italian Opera Studies della University of Chicago, dove ha diretto il progetto OperaCat, grazie al quale ha pubblicato il saggio *Autographs, Memorabilia, and the Aesthetics of Collecting* (in *The Oxford Handbook of Opera*, a cura di Helen M. Greenwald, Oxford University Press, 2014). Nel 2013 ha curato per Bärenreiter l'edizione critica di Niccolò Paganini, *24 Capricci op. 1/ 24 Contradanze inglesi*. Ha già curato il primo aggiornamento della bibliografia belliniana, apparsa sul secondo numero del «Bollettino di studi belliniani».

SUSAN RUTHERFORD is Professor of Music at the University of Manchester. Her publications include *The New Woman and Her Sisters: Feminism and Theatre, 1850–1914* (co-editor, 1992), *The Prima Donna and Opera, 1815–1930* (Cambridge University Press, 2006), and *Verdi, Opera, Women* (Cambridge University Press, 2013), as well as numerous essays on voice, performance, and nineteenth-century Italian opera. Her current project (funded by a three-year Leverhulme Trust Major Research Fellowship, 2016-2019) is entitled *A History of Voices: Singing in Britain 1690 to the Present*.

ALICE TAVILLA, dottore di ricerca in Musicologia dell'Università di Pavia, è attualmente assegnista di ricerca del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali di Cremona (Università di Pavia) con un progetto dedicato all'«Edizione di musiche vocali non operistiche di Vincenzo Bellini». È autore del volume: *Il barone di Dolsheim di Felice Romani e Giovanni Pacini: fortuna e tradizione testuale (1818-1841)* (Torino-Lucca, DeSono-LIM, 2017). Collabora attivamente con la Fondazione Rossini di Pesaro e con Casa Ricordi.

CLAUDIO TOSCANI insegna Storia del melodramma e Filologia musicale all'Università degli Studi di Milano. Autore di saggi sulla storia del teatro d'opera italiano del Sette e dell'Ottocento, ha curato, tra le altre, l'edizione critica dei *Capuleti e Montecchi* di Bellini e della *Fille du régiment* di Donizetti. È direttore dell'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Battista Pergolesi e della «Rivista Italiana di Musicologia».

GIOVANNI TRUGLIA (1993), laureatosi sotto la guida del professor Giovanni Agosti in Scienze dei Beni culturali nell'Università degli Studi di Milano con una tesi dal titolo *La dimora milanese di Giuditta Pasta*, è attualmente laureando del corso magistrale in Storia e Critica dell'Arte nel medesimo ateneo e approfondisce aspetti inediti del panorama figurativo lombardo di primo Ottocento.

## Sommario

### Editoriale

| Fabrizio Della Seta 3

Un inedito manoscritto della Staatsbibliothek di Berlino:

la «Musica per la vestizione del Santo Bambino composta da Bellini»

| Francesco Del Bravo - Maria Rosa De Luca 5

Il manoscritto «Rari 4.3.2(2)» della Biblioteca  
del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli

| Alice Tavilla 43

La dimora milanese di Giuditta Pasta

| Giovanni Truglia 57

### Aggiornamento della bibliografia belliniana

| Daniela Macchione 73

### Recensioni

LIBRI

FRANCESCO IZZO, *Laughter between Two Revolutions. Opera Buffa in Italy, 1831-1848*,  
Rochester, Rochester University Press; Woodbridge, Boydell & Brewer, 2013

| Daniele Carnini 88

CHRISTINA FUHRMANN, *Foreign Opera at the London Playhouses: From Mozart to Bellini*,  
Cambridge, Cambridge University Press, 2015

| Susan Rutherford 96

*Vincenzo Bellini. Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki,  
2017

| Claudio Toscani 100

DVD-CD

*Adelson e Salvini*, Londra, BBC Symphony Orchestra, 2016 • Jesi, Teatro Pergolesi,  
2016

| Paolo Gallarati 105

### Notizie sugli autori

111

Immagine di copertina: Cecilia Molinari in *Adelson e Salvini*, regia di Roberto Recchia, scene di Benito Leonori, costumi di Catherine Buyse Dian, Jesi, Teatro Pergolesi, 2016. Foto di Stefano Binci.

La redazione del numero è stata chiusa il 23 dicembre 2017.