

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:¹ «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.

¹ 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.² Dell'attività compositiva di Rosario rimase invece debole eco 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.³

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,⁴ la cui raccolta di autografi musicali venne messa all'asta nel 1926-28 e in parte acquistata dalla Staatsbibliothek di Berlino.⁵ Nel catalogo mancano

² 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.

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

⁴ 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».

⁵ 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.⁶ 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.⁷ 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]»;⁸ 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,⁹ 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,¹⁰ abbia attinto le informazioni su Rosario allora disponibili in lingua tedesca nel *Quellen Lexicon* di Robert Eitner, in cui trovano spazio una voce su Vincenzo Tobia Bellini e una su Rosario.¹¹ 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

⁶ GEORG KINSKY, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln* 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.

⁷ 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.

⁸ *Ivi*, p. 233.

⁹ 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).

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

¹¹ 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.^{le} 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.¹² 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.¹³ 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

¹² 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.

¹³ 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.¹⁴ 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.¹⁵ 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 1866,¹⁶ 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.¹⁷

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».¹⁸

¹⁴ 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.

¹⁵ *Officium Sanctissimi Clavi Dominici. Injuxta Regulam S. Benedicti Compilatam. In solennitate 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.

¹⁶ 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.

¹⁷ *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.

¹⁸ 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;¹⁹ dai libri di cassa, invece, è possibile rintracciare informazioni su questa pratica festiva solo dall'agosto 1717.²⁰ 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 1718.²¹ In essa compare per la prima volta la descrizione del cerimoniale della pratica devozionale.²² 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 1866.²³ 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.²⁴

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.²⁵

¹⁹ Cfr. *Preghe 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».

²⁰ 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 [...]».

²¹ 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.

²² 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.

²³ 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*).

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

²⁵ Cfr. *Preghe 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»):²⁶ 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),²⁷ 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».²⁸

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»;²⁹ 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.³⁰ 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;³¹ non è escluso, pertanto,

²⁶ 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».

²⁷ 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.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cfr. Archivio di Stato di Catania, *Fondo Benedettini*, voll. 907-908.

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

³¹ 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.³²

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 v -4 r	Andante 3/4	Si \flat , magg.
2	Viva Giesù, Giuseppe e Maria	cc. 4 v -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 v -14 r	Allegretto 2/4	Do magg.
4	Si ergo lavavi pedes vestros Dominus, ³³ et Magister; et vos debetis ³⁴ alter alterius lavare pedes (Gv 13, 14)	cc. 14 v -17 v	Andante 3/4	La magg.
5	Filia ³⁵ Sion venite, et videte Regem ³⁶ 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 Coronae D. N. J. C.)	cc. 20 v -22 v	Larghetto 2/4	Do min.
7	Sancta Maria sine labe concepta ora pro nobis (Litaniae Beatæ Mariæ Virginis)	cc. 23 r -24 v	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.

³² 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).

³³ Nella fonte: «Domine».

³⁴ Nella fonte: «debitis».

³⁵ Nella fonte: «Filie».

³⁶ Nella fonte: «Regum».

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

In aggiunta, a carta 20r del manoscritto il compositore inserisce una nota esplicativa³⁸ 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.³⁹ 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.⁴⁰ 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,⁴¹ come quelle di Giuseppe Geremia che aveva ricoperto il ruolo di maestro di cappella nel monastero cassinese sino al 1807.⁴² Dai verbali della commissione di censura per il controllo della musica sacra,⁴³ 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.

³⁸ 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.

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

⁴⁰ 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.

⁴¹ 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).

⁴² 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.⁴³

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 1818,⁴⁴ in cui si fa riferimento al compositore della *Musica per la vestizione del Santo Bambino* come «M.ro di Cappella S.^f 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.⁴⁵

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).

⁴³ 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).

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

⁴⁵ 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.

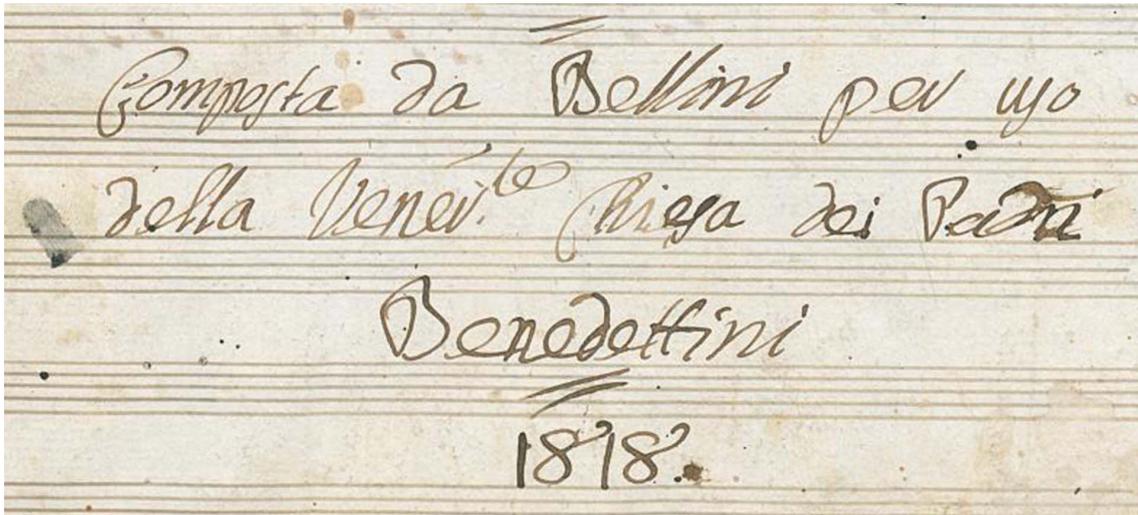


Fig. 2. *Musica per la vestizione del Santo Bambino*, Berlino, Staatsbibliothek, c. 1r.

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 1835⁴⁶ (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).⁴⁷

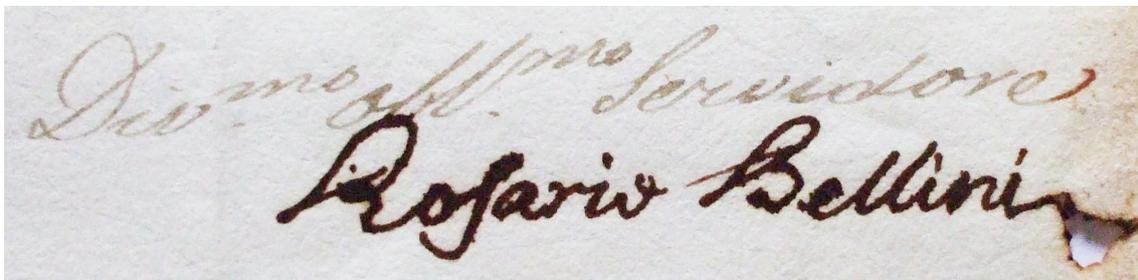


Fig. 3. Firma di Rosario Bellini in una lettera del 22 novembre 1835, Catania, Archivio di Stato.

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

⁴⁷ *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,⁴⁸ ci restituisce un'evidente corrispondenza (fig. 5).

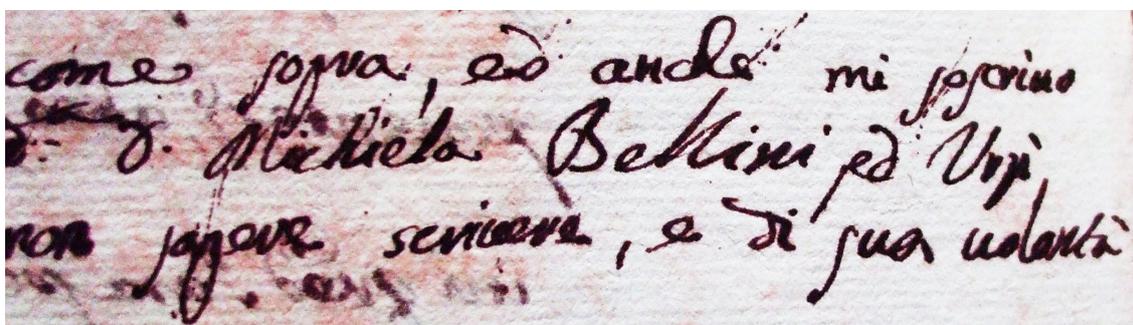


Fig. 5. Atto notarile sottoscritto da Vincenzo Tobia Bellini, Catania, Archivio di Stato, 1781.

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,⁴⁹ 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*.

⁴⁸ 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».

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

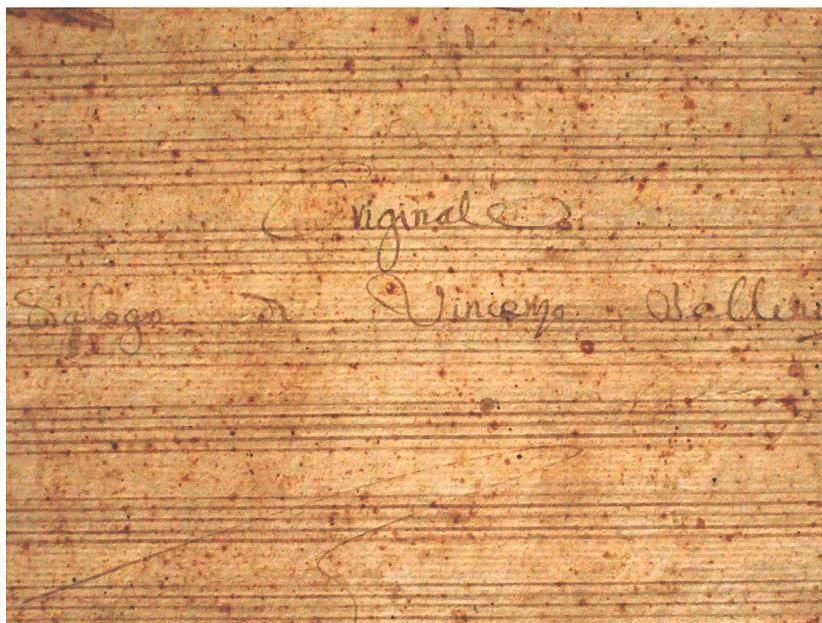


Fig. 6. VINCENZO TOBIA BELLINI, *Sinfonia*, ms., Catania, Museo civico belliniano, c. 1r.

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.⁵⁰



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

⁵⁰ 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.⁵¹ 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).⁵²

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.

⁵¹ 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).

⁵² 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 (Mi₄, 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: «Filiae 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: «Filiae Sion», bb. 5-8.

The image shows a musical score for a section of a work, identified as 'Es. 3: «Si ergo», bb. 27-34'. The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The instruments and parts are listed on the left: Oboi I and II, [2] Corni [in Re], [Soprano I], [Soprano II], [Tenore], [Basso], Violini I and II, and [Bassi e Organo]. The vocal parts have lyrics: Soprano I: 'la - - - va - - - re,'; Soprano II: '[la] - - - va - - - re,'; Tenore: 'la - - - - -'; Basso: 'la - - - - -'. The instrumental parts feature various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The score is marked with a piano (*p*) dynamic. At the bottom of the page, there are some numerical annotations: $\frac{5}{3}$, $\frac{4}{2}$, and $\frac{8}{5}$ over $\frac{3}{3}$.

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 for the piece «Viva Giesù», measures 4-9. It is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature (C). The score includes parts for:

- Ob. I & II:** Oboe parts with melodic lines.
- Cor. Mi♭:** Cor Anglais in B-flat major, playing chords.
- S. I & II:** Soprano parts with the lyrics: "Vi - va Gie-sù Giu - sep - pe e Ma - ri - a,"
- T.:** Tenor part with the lyrics: "Vi - va Gie-sù Giu - sep - pe e Ma - ri - a,"
- B.:** Bass part with the lyrics: "Vi - va Gie-sù Giu - sep - pe e Ma - ri - a,"
- Vni. I & II:** Violin parts with intricate melodic and rhythmic patterns.
- B. e Org.:** Bassoon and Organ part, featuring a 5/3 chord at the beginning and end of the excerpt.

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).

The musical score is for the piece «Christum regem», measures 3-21. It is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The score includes parts for:

- Ob. I & II:** Oboe parts with long notes and rests.
- Cor. Mi♭:** Cor Anglais in B-flat, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- S. I & II:** Soprano voices with lyrics: "Chri - - - stum re - - - gem pro no -".
- T.:** Tenor voice with lyrics: "Chri - - - stum re - - - gem pro no -".
- B.:** Bass voice with lyrics: "Chri - - - stum re - - - gem pro no -".
- Vni. I & II:** Violin parts, with the first part marked *f* (forte).
- B. e Org.:** Bass and Organ part, marked *tutti*.

At the bottom of the organ part, there are three figured bass symbols: $\frac{5}{3}$, $\frac{5}{\flat 3}$, and $\frac{5}{3}$.

Es. 4b: «Christum regem», bb. 3-21.

I
 Ob.
 II
 Cor. Mi♭ ^{a 2}
 S. I
 bis spi - - - nis co - - - ro - - -
 S. II
 bis spi - - - nis co - - - ro - - -
 T.
 8 bis spi - - - nis co - - - ro - - -
 B.
 bis spi - - - nis co - - - ro - - -
 Vni.
 I
 II
 B. e Org.
 6 5 5 3

Es. 4b: (continuazione).

Ob. I
Ob. II

Cor. Mi♭

S. I
na - - - - tum, co - ro - na - tum spi - nis,

S. II
na - - - - tum, co - ro - na - tum spi - nis,

T.
na - - - - tum, co - ro - na - tum spi - nis,

B.
na - - - - tum, co - ro - na - tum spi - nis,

Vni. I
Vni. II *ff*

B. e Org.
6/5 5/3 ♯6/3 5/3

Es. 4b: (continuazione).

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

- Ob. I & II:** Oboe parts, mostly resting with some notes in the first and fourth measures.
- Cor. Mib:** Cor Anglais in B-flat major, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- S. I & II:** Soprano parts with lyrics: "Chri - - - stum re - gem, re - gem pro no - bis".
- T.:** Tenor part with lyrics: "Chri - - - stum re - gem, re - gem pro no - bis".
- B.:** Bass part with lyrics: "Chri - - - stum re - gem, re - gem pro no - bis".
- Vni. I & II:** Violin parts with dynamic markings *f* and *ff*.
- B. e Org.:** Bassoon and Organ part with dynamic markings *f* and *ff*.

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

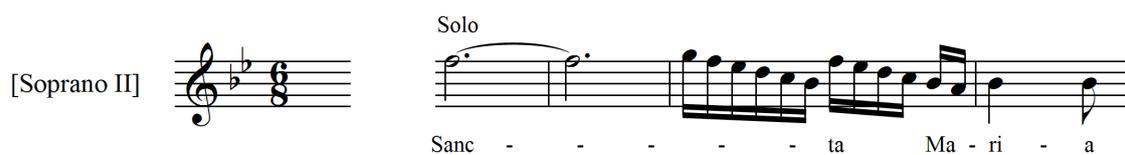
Si e[r] - - - go e - go la -

- 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, the time signatures are indicated as 6/4, 5/3, and 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.

6/3 6/5 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, both in treble clef.
- Cor. Mi♭:** Cor Anglais in treble clef.
- S. I & II:** Soprano parts, both in treble clef, with lyrics "- re - - - - - mus." below the notes.
- T.:** Tenor part in treble clef, with lyrics "- re - - - - - mus." below the notes.
- B.:** Bass part in bass clef, with lyrics "- re - - - - - mus." below the notes.
- Vni. I & II:** Violin parts, both in treble clef.
- B. e Org.:** Bassoon and Organ part in bass clef.

The score concludes with three measures of figured bass notation at the bottom: $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{\sharp 3}$, 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

Cor. Fa
a 2

S. I
me o - pe - ru - i - - - stis

S. II
me o - pe - ru - i - - - stis

T.
me o - pe - ru - i - - - stis

B.
me o - pe - ru - i - - - stis

I
Vni.

II

B. e Org.
b3 b6/5 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), and Bassoon and Organ (B. e Org.). The organ part features figured bass notation: 5, b3, 5, 3, 8, 8, 8, 8, 8, 8, 8, 8. The score concludes with a fermata over the final notes of the organ and 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 6 5 ♯6 8 6
3 3 3 3 3 5

S. II

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

Vni. I

Vni. II

B. e Org.

5 #6 8 6 5 ♯4 6 ♯6 5 5 8 8 8
3 3 3 5 3 3 3 3 3 3 3 3 3

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