

Musiche vocali da camera: *addenda e corrigenda*

Carlida Steffan

1. Autografi di passaggio

Nel licenziare alla stampa il volume di musiche vocali da camera – il XIV nel piano editoriale della «Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini»¹ – c'era la consapevolezza di aver lasciato delle zone di opacità, derivate dalla complessità dello statuto testuale e, soprattutto, dalla dispersione delle fonti. In altre parole sapevamo che il numero dei brani sarebbe potuto variare sulla base di nuove 'scoperte' a fronte dell'identificazione di fonti di cui si conosce l'esistenza, ma cui non si può accedere a causa delle 'convenienze' imposte dalle logiche del collezionismo. Il lettore troverà nelle pagine seguenti osservazioni e correzioni che si rendono necessarie rispetto a quanto pubblicato nell'edizione del 2012.²

Il catalogo delle musiche vocali da camera è contenuto, neppure trenta brani, ma la dispersione delle fonti è estrema, data la consuetudine di destinare queste composizioni ai fogli d'album. A partire dagli anni Trenta dell'Ottocento il collezionismo degli autografi musicali diventa un fenomeno diffuso a livello europeo e trascina con sé la *mode* degli album. I compositori vengono sommersi da continue richieste, alle quali rispondono a volte vergando un pentagramma con poche battute e la firma in calce (Bellini, da quanto conosciamo, lo fa solo in un'occasione, riprendendo l'incipit vocale di *Malinconia, ninfa gentile*),³ più spesso compongono un'arietta (o trascrivono una composizione già utilizzata per altri album, anche già data alla stampa). I cataloghi di molte collezioni private sono stati compilati già nel corso del XIX secolo, alcune di esse poi sono state alienate alle istituzioni pubbliche; resta tuttavia significativa la quantità di fonti musicali che ha incrociato il mercato antiquario⁴ ed è finita nelle mani di collezionisti le cui generalità sono coperte dall'anonimato.

Si determina pertanto una situazione bizzarra: conosciamo l'esistenza delle fonti (negli ultimi decenni i cataloghi delle principali case d'asta sono accessibili in rete, arricchiti di riproduzioni a colori che lasciano vedere solo qualche pentagramma, magari con la firma autografa del compositore) ma non riusciamo ad accedervi se le istituzioni pubbliche – occasione sempre più rara – non si fanno carico dell'acquisto. Diversamente – con qualche eccezione, come vedremo – il destino di questi autografi è di transitare da un collezionista privato all'altro, nell'assoluto anonimato (almeno per il mondo musicologico).

¹ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, a cura di Carlida Steffan, Milano, Ricordi, 2012 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 14).

² Cfr. CARLIDA STEFFAN, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., pp. XIV-XVI.

³ *Ivi*, p. xxx.

⁴ Cfr. il Progetto 'OperaCat', curato da Daniela Macchione, Università di Chicago (<http://operacat.uchicago.edu>). Il database è attualmente sottoposto ad aggiornamento informatico.

Nell'autunno dello scorso anno il mercato antiquario ha offerto due autografi, *Odia la pastorella*⁵ e *Dolente immagine di Fille mia*,⁶ passati ora in collezioni private extraeuropee. Essi rimandano ad ariette già note al catalogo belliniano, ma di cui abbiamo potuto dar conto nell'edizione critica solo attraverso fonti 'secondarie'. *Dolente immagine di Fille mia* è la composizione che ha accompagnato Bellini lungo l'arco della sua vita: scritta per voce e orchestra al tempo degli studi a Napoli (1824), stampata in versione da camera a Napoli e Milano (1829), riproposta poi (con qualche minima variante) soprattutto come foglio d'album. I collezionisti dell'epoca si rivolgevano ai compositori di prestigio, mettendo loro a disposizione un album costituito da carte di musica, che veniva poi rilegato con coperte in pelle (impreziosite dalle iniziali a caratteri dorati del/della proprietario/a). Così si presenta il raffinato album contenente una ventina di autografi musicali, proposto nel catalogo dell'asta londinese di Sotheby (27 novembre 2017). In questo caso, sembra sia stato Gioachino Rossini a dedicare l'album a Mademoiselle Louise Carlier, figlia di un importante impresario del mondo musicale francese, poi divenuta Madame Benazet (come si evince dalle iniziali «L. B.»: vedi Fig. 1). Dopo averlo inaugurato nel marzo 1835 notandovi – manco a dirlo – una delle intonazioni dei suoi *Mi lagnerò tacendo*, passò il testimone ad altri compositori. Il primo della 'catena' parigina fu Bellini, il quale a sua volta scelse il suo *best seller*, *Dolente immagine di Fille mia*, che porta la data «30 Mars 1835».⁷

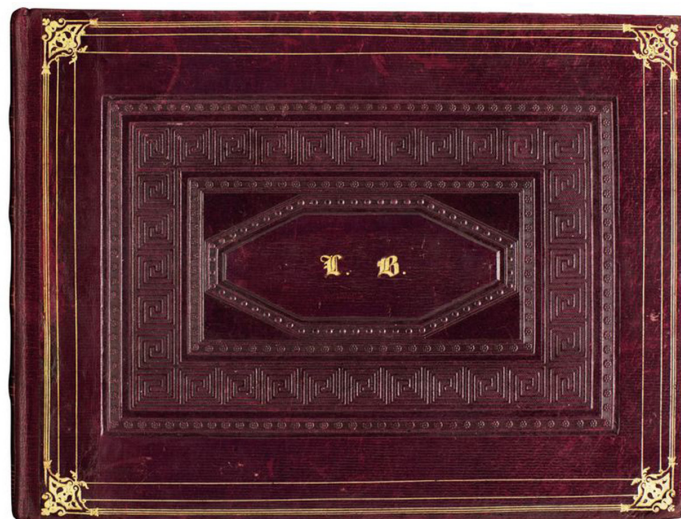


Fig. 1. Piatto superiore della legatura dell'album di Madame Louise Carlier Benazet, collezione privata. © Sotheby's, Londra, per gentile concessione.

⁵ Battuto all'asta da Sotheby's, *Fine Autograph Letters and Manuscripts from a Distinguished Private Collection. Part 1: Music* (Londra, 26 ottobre 2017), lotto 2: «Bellini, Vincenzo, (1801-1835) The hitherto-lost autograph manuscript of the song 'Odia la pastorella' written within a letter to Sophia, Duchessa di Cannizzaro, 30 April 1834» (<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/music-manuscripts-private-collection-117413/lot.2.html>).

⁶ Sempre da Sotheby's, *Musical Manuscripts* (Londra, 27 novembre 2017), lotto 60: «Rossini, Gioachino. Fine album of twenty autograph of songs of Rossini, Bellini, Meyerbeer, Cherubini and others» (<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/musical-manuscripts-117406/lot.60.html>).

⁷ Cfr. CARLIDA STEFFAN, *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850). Testi, contesti e consumo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2007 («Musicalia. Annuario Internazionale di Studi Musicologici», 2/2005), pp. 97-98. Si veda anche VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit, p. xxii.

Il catalogo dell'asta riporta la riproduzione delle pagine iniziale e conclusiva dell'arietta belliniana. Quest'ultima era già nota perché riprodotta dall'antiquario Natale Gallini, a corredo di un articolo («La Scala», marzo 1953), dedicato alla descrizione della collezione di autografi della Carlier, di cui era allora proprietario. Alla sua morte l'album è passato nelle mani di un altro collezionista che ha preferito mantenere l'anonimato. Tuttavia, nel 1957 Suzanne Danco e Francesco Molinari-Pradelli hanno inciso tutte le composizioni raccolte nell'album,⁸ lasciando una preziosissima testimonianza che ha permesso di fare – sia pur con prudenza – qualche comparazione rispetto alle altre versioni della medesima arietta vergate da Bellini negli stessi anni: per l'editore Antonio Pacini come per l'album di Charlotte de Rothschild, rampolla di una delle più rinomate famiglie di banchieri europei.

L'altra pagina riprodotta nel catalogo Sotheby, quella iniziale, rafforza l'ipotesi di una stesura 'a memoria', che implica fisiologicamente qualche piccola variante. Questa mancanza di uniformità è da ricondurre alla flessibilità della prassi esecutiva, a cui è estranea l'intenzionalità autoriale.⁹ Le varie 'versioni' di *Dolente immagine di Fille mia*¹⁰ dimostrano una certa oscillazione nelle modalità di scrittura di una stessa occorrenza. Per fare un esempio: nelle altre fonti Bellini opta per l'impiego o di croma puntata + semicroma oppure croma con doppio punto + biscroma, ma sempre in modo omogeneo per le battute introduttive e l'incipit vocale. L'ambiguità del segno è palese invece nella pagina dell'Album Carlier dove Bellini trascurava di uniformare introduzione strumentale e profilo vocale (Fig. 2).

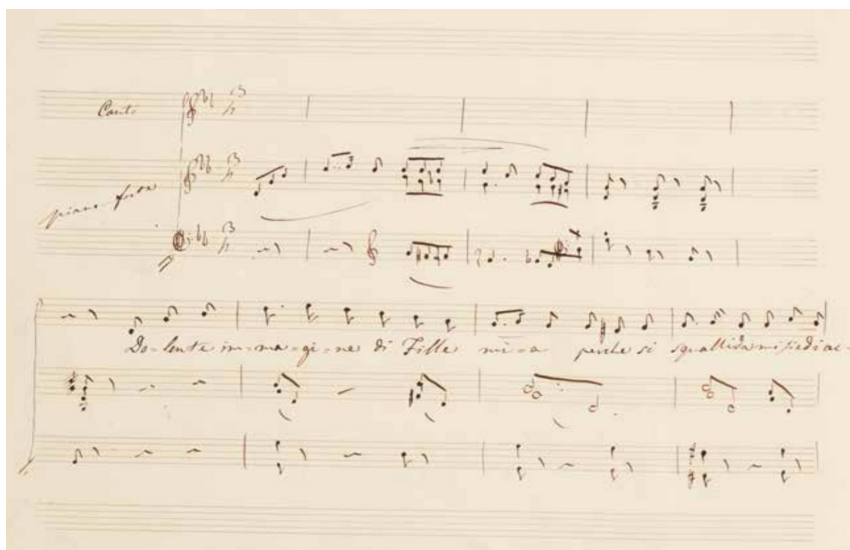


Fig. 2. VINCENZO BELLINI, *Dolente immagine di Fille mia* (1835), autografo, collezione privata. © Sotheby's, Londra, per gentile concessione.

⁸ Disco Philips (438 952-2).

⁹ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit, p. xxxv.

¹⁰ Nell'edizione abbiamo riportato quattro 'versioni' di *Dolente immagine di fille mia*. La quarta, stampata da Ricordi nel 1837, si presenta nella tonalità di Mi minore; le prime tre sono tutte in Sol minore e si distinguono per alcuni dettagli (*ivi*, pp. xx-xxiii).

Odia la pastorella è entrata nel catalogo belliniano in tempi abbastanza recenti, grazie a una stampa (*Odiò [sic] la pastorella*), edita a New York nel 1944¹¹ e provvista di premessa in cui si forniva una descrizione dell'autografo, che coincide con quello battuto all'asta da Sotheby. Esso include l'informazione che *Odia la pastorella* è stata effettivamente composta a «Parigi 30 aprile 1834» e dedicata alla Duchessa di Cannizzaro, al secolo Sophia Johnstone («Mia cara Duchessa – Ecco l'arietta che avete voluto che io metta in musica»),¹² impiegando un foglio di carta da lettera rosa (18,2 x 11,3 cm) piegato in due. Dalla descrizione offerta dal catalogo di Sotheby's – dove è pure parzialmente riprodotta (Fig. 3) – sappiamo però che l'arietta consta di 66 battute, rispetto alle 58 che compaiono nell'edizione a stampa (New York, Fischer, 1946) impiegata come fonte anche per l'edizione critica¹³ («[the] publications lack eight bars of piano interludes», si legge infatti sul catalogo *on line*). L'arietta è tripartita (A Fa minore – B La bemolle maggiore – A Fa minore + coda Fa maggiore); Bellini, dopo la sezione in maggiore (bb. 25-36) avrà ragionevolmente ripreso l'introduzione (bb. 3-10) prima di riutilizzare il materiale della sezione A.

Al di là dello scarto di trascrizione per l'incipit poetico (*Odiò la pastorella* per *Odia la pastorella*) l'autografo rivela che nella stampa ci sono interventi arbitrari (si veda ad esempio, nella parte del canto, il la₃ finale esteso alle due battute successive) e si sono tralasciati o alterati diversi segni dinamici indicati da Bellini, oltre ad accusare il taglio di ben otto battute.

Nell'introduzione dell'edizione critica postulavamo che gli editori novecenteschi si fossero comportati con un certo rispetto per la fonte, e che dunque le divergenze tra una stampa novecentesca e la fonte autografa fossero da ricondurre alla presenza di «un autografo diverso da quello a noi noto».¹⁴ L'ipotesi era troppo ottimista: a partire dall'autografo ora in parte noto, sappiamo che nel 1946 si praticò un intervento tutt'altro che anodino (nell'economia di un brano di dimensioni così contenute 8 battute contano parecchio). Per altro verso la stampa newyorkese dell'inedito belliniano aveva richiamato l'attenzione degli interpreti belliniani d'oltreoceano (il contralto Marian Anderson la inserì nel recital alla Carnegie Hall del novembre 1946);¹⁵ in Europa invece non circolò: l'arietta rimase estranea al catalogo belliniano fino alla sua riproposizione nella raccolta *Ventidue composizioni vocali da camera* curata da Francesco Cesari,¹⁶ sempre con il titolo *Odiò la pastorella*.

L'edizione critica ha provveduto a ricondurre la paternità della quartina a Metastasio, sanando di conseguenza l'incipit *Odia la pastorella*. I testi del poeta cesareo sono stati per tutto

¹¹ VINCENZO BELLINI, *Odiò la pastorella / The Shepherdess and the Rose*, a cura di Artur Holde, New York, Carl Fischer, n. l. 30207-5 [1944]. Il copyright è del 1946.

¹² In una lettera con la stessa data (che conosciamo attraverso la minuta), Bellini precisa di aver composto l'arietta su versi suggeriti dalla stessa nobildonna («su la poesia che mi avete trascritto») e destinati al suo «Album particolare». VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 343.

¹³ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., pp. 50-52.

¹⁴ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., p. xxvi.

¹⁵ Cfr. «Oakland Tribune», 12 novembre 1946, p. 21.

¹⁶ VINCENZO BELLINI, *Ventidue composizioni vocali da camera*, a cura di Francesco Cesari, Milano, Suvini Zerboni, 2000.

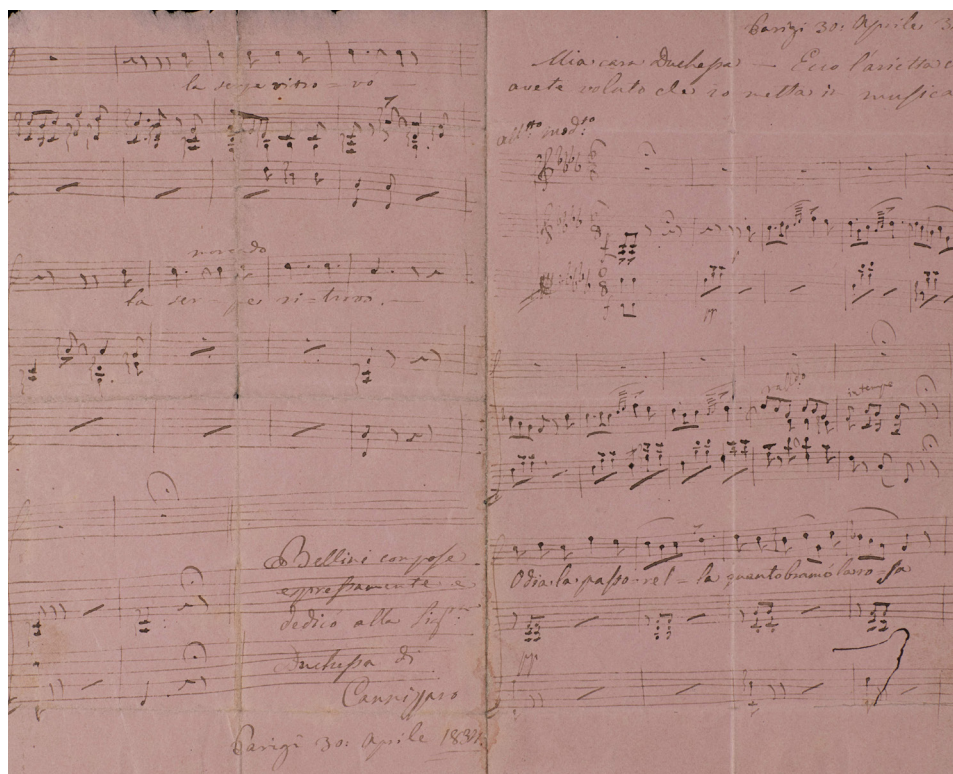


Fig. 3. VINCENZO BELLINI, *Odia la pastorella* (1834), autografo, collezione privata. © Sotheby's, Londra, per gentile concessione.

l'Ottocento uno dei serbatoi significativi per la lirica vocale da camera, anche se *Odia la pastorella* (*Issipile*, III, 6) non è forse tra i più famosi.¹⁷ Come si evince dalla lettera del 30 aprile che accompagna l'invio dell'arietta,¹⁸ la scelta dei versi metastasiani si deve alla stessa duchessa di Cannizzaro, già contessa di Sant'Antonio, eccentrica cultrice di musica vocale da camera, dedataria di un numero considerevole di composizioni.¹⁹ Nel suo salotto le

¹⁷ Si veda Saverio Mercadante, *Otto Notturmi a quattro voci con accompagnamento di basso numerato*, Roma, Ratti & Cencetti, n. l. 120 [1823 ca]; la stessa quartina metastasiana, con l'aggiunta di due strofe *ex novo* (stese da Nicola di Santo Mango, al quale è stata per lungo tempo attribuita la paternità complessiva del testo nella letteratura rossiniana), sostiene anche un'intonazione di Rossini sotto il titolo *La pastorella*.

¹⁸ VINCENZO BELLINI, *Carteggi cit.*, p. 343.

¹⁹ Sophia Johnstone (1785? - 1841) sposò a Londra il siciliano Francesco Platamone, conte di Sant'Antonio, duca di Cannizzaro e ambasciatore del Regno delle Due Sicilie in terra inglese. Non ebbero una vita coniugale felice e il siciliano negli anni Trenta visse soprattutto a Milano con la propria amante. Qualche sguardo sul salotto londinese della giovane coppia Cannizzaro è offerto dal resoconto del viaggiatore francese Édouard de Montulé, sulle rive del Tamigi ad inizio anni Venti: «Le comte Sant Antonio aimable Sicilien [...], me reçut d'une manière aussi distinguée qu'obligeante. Une riche Anglaise lui a donné sa main; sa conversation est toute en *harmonie*, et j'avoue que je n'eus jamais une plus mince de mon mérite que chez elle. Chacun y semblait payer de sa personne, soit par un morceau de chant ou d'autre musique, soit par des phrases qui paraissaient avoir quelque prétention aux connaissances musicales, soit par des compliments bien fades, et pourtant bien débités». ÉDOUARD DE MONTULÉ, *Voyage en Angleterre et en Russie, pendant les années 1821, 1822 et 1823 [...]*, tomo I, Paris, Bertrand, 1825, p. 65.

pratiche di musica erano quotidiane, ed ella amava affidarsi a nomi eccellenti, come Rossini, per organizzare prestigiose *soirées* musicali.²⁰ Le quartine di Metastasio rientrano decisamente tra i testi poetici preferiti dalla Duchessa: Donizetti le dedica il duetto *L'incostanza di Irene*, John Fane (Lord Burghersh) l'arietta *Torna in quell'onda chiara*.²¹

2. *Sei ariette: una nuova fonte autografa*

Ad eccezione della lettera sopra citata il carteggio di Bellini non fornisce molti indizi per comprendere le modalità di selezione dei testi poetici intonati. All'altezza del 2012 eravamo nell'impossibilità di stabilire se i versi (quartine metastasiane, un'ode di Pindemonte, due testi da riferire alla penna di Davide Bertolotti) impiegati per le *Sei ariette* fossero da attribuirsi alla volontà del compositore o piuttosto il risultato di una strategia di mercato condivisa con l'editore milanese. Senza tralasciare di considerare che, sul modello di quanto farà Rossini per le *Soirées musicales* del 1835, Bellini avrebbe potuto passare ai torchi di Ricordi pagine già composte per i fogli d'album. Ora possiamo invece circostanziare meglio l'operazione editoriale, attraverso una lettera di recente identificazione, scambiata a fine maggio 1829 con l'«amico» Ricordi; essa permette di asserire che a quella data Bellini stava ragionando alla composizione di una raccolta di «sei ariette», benché fosse ancora «in cerca di *piccole* [corsivo mio] poesie». ²² Il lavoro si prolunga fino all'autunno; l'editore registra l'ingresso della *Stichvorlage* ad ottobre, ma le condizioni di marketing suggeriscono a Ricordi di ritardare la stampa. ²³ Fino a pochi mesi fa nessuna fonte di mano belliniana era stata identificata ²⁴ e l'edizione critica si era basata solo sui testimoni della stampa milanese del 1831. ²⁵

Recentemente il mercato antiquario ha restituito l'autografo di *Malinconia, ninfa gentile*, che apre la silloge delle *Sei ariette*.²⁶ Va notato che le sei ariette rappresentano il primo caso, nella carriera di Bellini, di composizione concepita direttamente in funzione di una diffusione a stampa. A differenza dei manoscritti sopra descritti, l'autografo di *Malinconia, ninfa gentile* non

²⁰ Gioachino Rossini. *Lettere e documenti*, vol IV: 5 gennaio 1831 - post 28 dicembre 1835, a cura di Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 2016, pp. 604 e 706; CARLIDA STEFFAN, «Rossini tenait le piano»: *contexts and practices of chamber vocal music for the salon*, in *Gioachino Rossini 1868-2018. La musica e il mondo*, a cura di Ilaria Narici, Emilio Sala, Emanuele Senici, Benjamin Walton, Pesaro, Fondazione Rossini, in corso di stampa.

²¹ Il suo «Album particolare» (cfr. nota 12) in questo caso doveva raccogliere – come evidenzia la carta da lettera impiegata da Bellini – autografi di diverso formato; la tipologia di questo album ha determinato la loro smembratura.

²² Si ringrazia Giuseppe Schivardi per la segnalazione della fonte; la lettera si legge ora in VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 192.

²³ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., p. xxviii.

²⁴ Ad eccezione dell'abbozzo per *Vanne, rosa fortunata* (*ivi*, p. xxix).

²⁵ *Sei ariette per camera / Composte e Dedicate / Alla Esimia Dilettante / la Sig.ra / Marianna Pollini / Dal Maestro / V. Bellini* [...], Milano, Ricordi, n.l. 4375-4380 [1831].

²⁶ Presentato da Aste Bolaffi, *Libri rari e autografi* (Milano, 14 giugno 2018), lotto 75 (<https://www.astebolaffi.it/it/lot/718/75/detail>). L'autografo appartiene ora alla collezione di Fabrizio Della Seta, che ringrazio per avermi messo a disposizione una riproduzione digitale del documento.



²⁷ A c. 1r; in alto a destra, un'altra mano ha aggiunto: «Composizione autografa del Maes.^o Vincenzo Bellini da Catania».

a Milano (vicino a Porta Romana); le carte lasciate a Puteaux riportano invece l'autenticazione apposta dal fratello Carmelo.

I rifacimenti testimoniati dall'autografo sono di notevole interesse. Alle bb. 8-11, per la mano sinistra del pianoforte, Bellini aveva originariamente prolungato il modello impiegato a bb. 2-7, poi cancellato ad inchiostro e sostituito con accordo di croma e pause; contestualmente, alla mano destra, il disegno delle bb. 9-11 è anticipato di un ottavo, rinunciando alla pausa iniziale di croma. Interessante constatare che a b. 8, mano destra, Bellini toglie il si_3 appoggiatura di la_3 . Ragionevolmente, possiamo ipotizzare che nell'atto di stendere il profilo melodico della voce, una volta giunto alla fine della prima frase si rese conto che il quinario tronco (b. 19) esige una chiusa priva di appoggiatura; a quel punto dev'essere tornato indietro per uniformare la chiusa dell'introduzione pianistica (b. 8) a quella della frase vocale. Si veda la lezione originaria delle bb. 8-11 nell'es. 1a.



Es. 1a. VINCENZO BELLINI, *Malinconia, ninfa gentile*, autografo, prima stesura, c. 1r, bb. 8-11.

Nelle quattro battute conclusive, al contrario, per la mano destra Bellini rinuncia alla reiterazione dell'accordo di tonica (si veda es. 2a) ed estende il modello di b. 64.²⁸

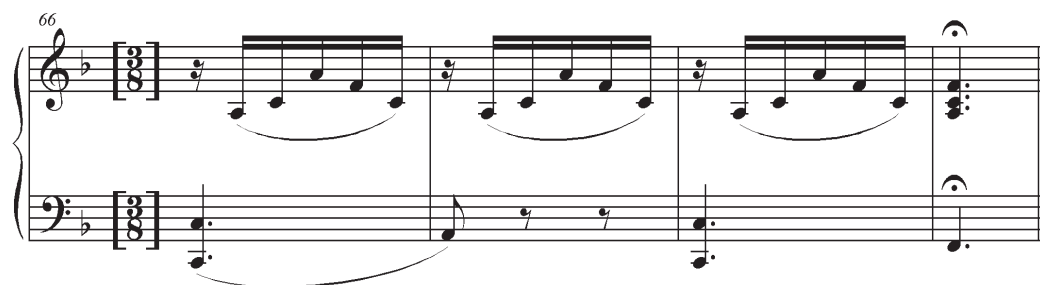


Es. 1b. VINCENZO BELLINI, *Malinconia, ninfa gentile*, autografo, seconda stesura, edizione a stampa Ricordi, n. l. 4375, bb. 8-11 (VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, p. 65).



Es. 2a. VINCENZO BELLINI, *Malinconia, ninfa gentile*, autografo, prima stesura, c. 1r, bb. 66-69.

²⁸ A b. 68, per la mano destra, resta incerto definire cosa celi una cancellatura ad inchiostro.



Es. 2b. VINCENZO BELLINI, *Malinconia, ninfa gentile*, autografo, seconda stesura, edizione a stampa Ricordi, n. l. 4375, bb. 66-69 (VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, p. 67).

L'autografo, inoltre, ci consente di formulare qualche ulteriore osservazione circa il passaggio dal manoscritto alla stampa, dal momento che quest'ultima accoglie la versione definitiva dell'autore per quanto riguarda altezze e durate, mentre interviene un'altra logica per quanto riguarda l'agógica e i segni espressivi e dinamici.

Si prospettano due scenari: nel primo, dobbiamo supporre che Bellini abbia predisposto una *Stichvorlage* in bella copia, ma rivedendo con estrema attenzione ogni battuta, ritoccando in più punti la parte pianistica, cassando e cambiando segni dinamici ed espressivi; nel secondo, dovremmo considerare una implicita separazione tra il materiale compositivo (melodia e accompagnamento), sul quale il compositore esercita la propria autorità, e le convenienze di prassi esecutiva che possono subire varianti nella 'rappresentazione del segno' espressivo quando l'autografo passa nelle mani dell'incisore per la stampa. Se accettiamo questa ipotesi potremmo avvalerci della teoria del *copy-text* (formulata a suo tempo da Walter W. Greg²⁹ e richiamata da Georg Feder nell'ambito della filologia musicale),³⁰ che distingue fra «lezioni significative del testo» (per noi altezze e durate), da considerarsi «sostanziali» («quelle cioè che mettono in gioco il significato o la sostanzialità dell'espressione originaria»), e le altre, le «accidentali», che «concernono soprattutto l'aspetto formale del testo e che possono essere considerate dei suoi accidenti». ³¹ Gli incisori – ci ricorda Feder – «tralasciavano certi segni d'espressione nella prima fase di lavoro e li integravano solo in una seconda fase, durante il lavoro di controllo». ³² Nel nostro caso dovremmo ammettere che Giovanni Toja³³ ha prestato assai poca attenzione alle indicazioni dell'autografo belliniano. Si potrebbe allora ipotizzare che incisore e stampatore considerassero prioritaria una trasmissione fedele della «lezione

²⁹ WALTER W. GREG, *The Rationale of Copy-Text*, «Studies in Bibliography», 3/1950-1951, pp. 19-36.

³⁰ GEORG FEDER, *Filologia musicale: introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche d'edizione* [tit. orig. *Musikphilologie: eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, 1987], Bologna, il Mulino, 1992, p. 70.

³¹ Cito dalla traduzione italiana: WALTER W. GREG, *Il criterio del testo-base*, in *Filologia dei testi a stampa*, a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 33-51: 35-36.

³² GEORG FEDER, *Filologia musicale* cit., p. 71.

³³ La stampa Ricordi n. l. 4375 riporta le iniziali «G.T» da riferirsi all'incisore Giovanni Toja, come conferma anche il *Catalogo numerico* manoscritto di Casa Ricordi (cfr. VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., p. 180). Toja era un compositore di musica sacra e strumentale da camera; diverse riduzioni operistiche edite da Ricordi portano il suo nome.

sostanziale»,³⁴ ma che poi si prendessero certe «licenze»³⁵ per quanto riguarda gli accidentali o determinati aspetti grafici.

Ci limitiamo per ora a segnalare i dati emersi dal confronto delle fonti: la versione a stampa segue le correzioni inserite alle bb. 8-11 dell'autografo e alle quattro battute conclusive. Dunque l'incisore segue il testo-base per quanto riguarda la lezione significativa. Non così per agogica e segni dinamici ed espressivi. Si veda la tabella seguente.

n. battute	manoscritto autografo		edizione a stampa Ricordi (1831)	
	voce	pianoforte	voce	pianoforte
1		All[egre]tto agitato		Allegro agitato
9				<i>pp</i> (m.s.)
12	(Canto legato)		Canto sempre legato	
13		<i>pp</i> (m.d.)		accompagnamento leggiero e <i>pp</i>
38		<i>fp</i>	Maggiore	Maggiore
38-39; 42-43		appoggiatura tripla sul primo ottavo (m.d.)		appoggiatura ridotta a due note; la terza nota è integrata nel bicordo (m.d.)
41		al primo ottavo bi- cordo fa ₄ -re ₅ (m.s.)		al primo ottavo bicordo si bemolle ₄ -re ₅ (m.d.)
45		Accento al secondo ottavo (m.d.)		
46		<i>pp</i>		
59	croma puntata + sedicesimo e croma		sedicesimo puntato + trentaduesimo e croma	
69		<i>ff</i>		

I segni dinamici apposti da Bellini sono in numero superiore a quanto fissato nella lastra 4375. Perché non compaiono nella stampa? Ed ancora, sempre seguendo il secondo scenario: ci sono altre varianti interessanti di scrittura per le bb. 38-39 e 42-43 (vedi esempio 3a-b). Da un lato la notazione degli abbellimenti è uniformata a quella delle battute precedenti, trasformando le notine da semibiscrome in biscrome; dall'altro la terza semibiscroma dell'abbellimento è trasformata in nota reale, generando un bicordo conforme al prosiegua della melodia alla mano destra.

³⁴ GEORG FEDER, *Filologia musicale* cit., p. 70.

³⁵ *Ivi*, p. 71.

38 né mai quel fon - te co' de - sir mie - i

38 *fp*

42 né mai quel mo - te tra - pas - se - rò

Es. 3a. VINCENZO BELLINI, *Malinconia, ninfa gentile*, autografo, c. 1r, bb. 38-45.

38 Maggiore

38 Né mai quel fon - te co' de - sir mie - i,

38 Maggiore

42 né mai quel mo - te tra - pas - se - rò

Es. 3b. VINCENZO BELLINI, *Malinconia, ninfa gentile*, edizione a stampa Ricordi, n. l. 4375 (VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, p. 66).

Forse l'incisore ha adeguato la volontà del compositore a 'convenzioni' e attese della stampa commerciale? Da una parte c'è l'intenzione del compositore che appone il segno sull'autografo e dall'altra una 'normalizzazione' della scrittura. La discussione resta per il momento aperta: per poterla continuare dobbiamo acquisire altri autografi poi passati alle stampe di Ricordi.³⁶

3. «Guarda che bianca luna»: Vincenzo contra Vincenzo

A differenza delle opere scritte per il teatro, le cui circostanze sono documentate da molte fonti istituzionali, amministrative e giornalistiche, il *corpus* della musica vocale da camera emana in buona parte da pratiche private, il che rende difficile ricostruire una cronologia di riferimento. In diversi casi siamo sprovvisti degli autografi e i percorsi produttivi che hanno determinato fonti manoscritte e a stampa sono spesso incerti o tortuosi.³⁷

La situazione limite si è presentata per *Guarda che bianca luna*, un'arietta aggiunta al repertorio cameristico belliniano solo negli ultimi decenni;³⁸ è attestata da un'unica fonte non coeva, una trascrizione realizzata da Ottavio Tiby attorno al 1954, un anno prima della sua scomparsa, a partire da un ipotetico manoscritto. In quegli anni lo studioso stava raccogliendo materiale sulla vita musicale palermitana nell'Ottocento, anche in previsione della stesura della voce 'Palermo' per il nuovo *Grove* allora in cantiere.

Dopo la morte di Tiby la trascrizione giace tra le sue carte, alle quali mette mano negli anni Ottanta Maria Rosaria Adamo, coautrice con Friedrich Lippmann della monografia *Vincenzo Bellini*.³⁹ La studiosa studia a sua volta la trascrizione di Tiby (o meglio le trascrizioni: una 'diplomatica' e una seconda, lasciata incompleta, realizzata in previsione di una moderna edizione a stampa, mai realizzata) presentandola al convegno internazionale di studi belliniani tenutosi a Catania nel 1985: nella stampa degli atti (1991) fornisce la riproduzione delle due trascrizioni, che hanno costituito la fonte per l'edizione critica.⁴⁰

Solo recentemente abbiamo avuto accesso al Fondo Alberto Favara - Ottavio Tiby:⁴¹

³⁶ Possiamo seguire il passaggio dall'autografo alla stampa per la cavatina *L'abbandono*, ma non riguarda lo Stabilimento Ricordi né l'editoria musicale milanese. Cfr. VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., pp. XXIV-XXV.

³⁷ *Ivi*, pp. XIV-XVI.

³⁸ È inclusa in *Arie, Ariette e Romanze*, a cura di Riccardo Allorto, Milano, Ricordi 1998 e in *Ventidue composizioni vocali*, a cura di Francesco Cesari, Milano, Suvini Zerboni, 2000.

³⁹ Cfr. MARIA ROSARIA ADAMO, FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, Eri, 1981.

⁴⁰ MARIA ROSARIA ADAMO, "Guarda che bianca luna": una lettura belliniana, in *Atti del convegno internazionale di studi belliniani* (4-9 novembre 1985), Catania, Maimone, 1991, pp. 113-144: 137-144.

⁴¹ Le carte di Ottavio Tiby furono in realtà ordinate da Paolo Emilio Carapezza già nel 1996 (ne fa testo una lettera-inventario spedita dal musicologo ad Anna Maria Tiby datata 29 maggio '96: «Carte dell'archivio di Alberto Favara e di Ottavio Tiby che si conservano oggi nella biblioteca dell'Istituto di Storia della Musica dell'Università di Palermo»), ma restarono non disponibili fino al recente riordino del fondo, ora consultabile al Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo (ringrazio Anna Tedesco per la segnalazione). Il contenuto dei fascicoli non corrisponde esattamente a quanto descritto da Carapezza; il fascicolo 21 contiene due trascrizioni belliniane: *Guarda che bianca luna* (su fogli in oblungo che portano il

questo non ha tuttavia permesso di trovare ulteriori indicazioni sulla fonte impiegata dal musicologo. Tiby aveva fatto cenno alla romanza *Guarda che bianca luna*, da lui rinvenuta e «rimasta inedita e sconosciuta», dapprima in un articolo di giornale del 1954, poi in una nota contenuta nel volume *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano* (edito postumo).⁴² La comunità scientifica ha dunque supposto che lo studioso avesse avuto accesso ad un foglio rinvenuto durante le sue ricerche d'archivio a Palermo: la trascrizione 'diplomatica' riporta: «Guarda che bianca luna / Romanza / Del Sig.^r Maes.^o Bellini / Composta in Palermo / per la Sig.ra Al. / Manzocchi».⁴³

La fonte dunque non era un foglio d'album propriamente detto, ma un manoscritto sul quale un'altra mano aveva dettagliato l'occasione compositiva, o meglio, performativa. Il riferimento al mezzosoprano Almerinda Manzocchi permetteva di ricondurre la «romanza» al 1832, anno in cui Bellini scende a Palermo ed incontra la cantante.⁴⁴ Dal testo poetico, un'anacreontica tardosettecentesca di Jacopo Vittorelli,⁴⁵ non era possibile trarre alcuna informazione utile alla contestualizzazione, dal momento che esso ha avuto una lunga fortuna e svolto un ruolo emblematico per diverse generazioni di compositori.⁴⁶ Ragionevole, dunque, che Bellini avesse intonato questo testo e che, in considerazione dell'abilità vocale della destinataria, avesse scelto un registro di scrittura dalla vocalità decisamente ornata, in buona parte lontana da altre pagine concepite con differenti funzioni.

Ora sappiamo che Bellini non è l'autore di questa «romanza», scritta invece da Vincenzo Gabussi, come ha rivelato la recente edizione moderna della raccolta di dodici ariette del compositore bolognese, curata da Emilio Sala.⁴⁷ Essa fa parte di una silloge pubblicata da Ricordi, a Milano, nel 1826, e di cui oggi conosciamo solo tre esemplari, conservati

timbro del conservatorio palermitano) e il *Canone a due voci, Dalla guancia scolorita*, scritto per l'album di Cherubini (album a tutt'oggi non identificato); Bellini ne fece però due copie manoscritte che inviò a Francesco Florimo a Napoli e a Francesco Pollini a Milano. Cfr. VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., pp. xxxii-xxxiii. In questi casi non c'è nessuna indicazione della fonte, che invece Tiby indica per la trascrizione di un «Inedito wagneriano conservato a Villa Tasca», precisamente l'armonizzazione di una melodia del compositore tedesco realizzata a Palermo il 26 marzo 1882 da «Joseph Rubinstein» per la «contessa Almerita Tasca».

⁴² OTTAVIO TIBY, *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*, Firenze, Olschki, 1957, pp. 5-8. Vedi anche l'articolo su *Romeo e Giulietta* di Bellini apparso il 12 febbraio 1954 sul «Giornale di Sicilia».

⁴³ Almerinda Manzocchi (?? 1804-Palermo, 1869), mezzosoprano, aveva tenuto la parte di Viscardo nella prima rappresentazione di *Bianca e Gernando*. Nella primavera del 1831 è Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*) al Teatro Carolino di Palermo e l'anno seguente incontra Bellini in occasione del soggiorno palermitano.

⁴⁴ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., pp. xxii.

⁴⁵ Attribuita a Bellini, ma considerata tra le composizioni dubbie, possediamo l'intonazione di un'altra anacreontica del Vittorelli, *Non t'accostare all'urna*, testimoniata da una sola copia manoscritta, contenuta in una raccolta miscellanea degli anni Trenta.

⁴⁶ CARLIDA STEFFAN, *Cantar per salotti* cit., pp. 148-152.

⁴⁷ VINCENZO GABUSSI, *Dodici ariette per Canto e Pianoforte*, a cura di Emilio Sala, Londra, Consonarte, 2017, p. vi: «Ma per quanto riguarda le interferenze tra Gabussi e Bellini non se ne può non citare una di tipo "involontario", di cui si è subito accorta Anna Bonitatibus (la madrina di questa benemerita collana [Vox in musica]). Una delle *Dodici Ariette* di Gabussi (la n. 7, sul famoso testo "Guarda che bianca luna") è identica a quella – sulle stesse parole – di Bellini».

rispettivamente al Conservatorio «G. Verdi» di Milano, alla Biblioteca nazionale marciana di Venezia e alla Bibliothèque musicale de la Ville de Genève.⁴⁸

Come sono andate le cose? Tiby, che pure era studioso preparato e abituato a trattare fonti spinose (quelle della musica popolare)   stato colto dall'entusiasmo di scoprire una 'nuova' fonte belliniana e ha creduto ad una falsa attribuzione annotata su una copia? Esiste forse un autografo in cui Bellini copi  il pezzo di Gabussi? Dal confronto tra la stampa di Gabussi e la trascrizione di Tiby appare chiaro che lo studioso ebbe sotto gli occhi una copia manoscritta da cui erano stati rimossi gli «accidentali» della stampa: l'indicazione del «Metronomo di Maelzel» (non usuale nelle stampe del periodo: lo troviamo tuttavia nelle op. 3-4-5 di Perucchini stampate a Milano l'anno precedente); l'indicazione agogica («Andante con molta grazia»); a b. 12 il canto si appiattisce sul si₃ e a b. 61 sul la₃; a b. 24 il profilo vocale   modificato (la₃ si₃ do₃ rispetto a re₃ do diesis₃ do₃; cambia la sillabazione tra bb. 38-39; non compaiono le indicazioni *fp* e *p* a bb. 43-44).

Prima di formulare una qualsiasi ipotesi per spiegare l'accaduto   bene ripercorrere il quadro biografico. Nato a Bologna nel 1800, Gabussi si forma con Giuseppe Pilotti, «professore di contrappunto al liceo comunale», nonch  membro dell'Accademia filarmonica bolognese, alla quale viene aggregato nel 1821.⁴⁹ L'anno seguente inizia a stampare musica strumentale da salotto (*Variazioni per il clavicembalo, Quadriglie e Valzer*) per i tipi di Cipriani.⁵⁰ Bologna aveva una vita musicale assai attiva, grazie alla Societ  del Casino e ai salotti borghesi ed aristocratici, tra i quali spiccava per prestigio quello di casa Sampieri, compositore dilettante, amico di Rossini, corrispondente di Mayr, protettore del giovane Donizetti. Nel febbraio del 1825 Gabussi si propone sulle scene del «Teatro dell'illustrissima comunit » di Modena con un libretto comico, *I furbi al cimento*. L'opera «fu accolta dal pubblico con simpatia, ed ascoltata con crescente piacere per diverse rappresentazioni», ma «non fece incontro strepitoso».⁵¹ Nello stesso anno, mentre continua l'attivit  di docente di canto alle dilettanti bolognesi, cerca di trovare spazio nel mondo teatrale veneziano, prendendo contatto con Giovanni Battista Perucchini,⁵² grande specialista, peraltro, del repertorio vocale didattico e da salotto. Lo fa attraverso una lettera, nella quale esordisce chiedendo copia delle ariette del veneziano (appena stampate a Milano) da destinare alle «Signorine» bolognesi, precisando di non volere trattenere l'edizione, ma di farne una copia manoscritta:

⁴⁸ *Ivi*, p. ix.

⁴⁹ Per un profilo biografico cfr. RAOUL MELONCELLI, *sub voce* 'Gabussi, Vincenzo', in *Dizionario biografico degli italiani*, LI /1998, vol. LI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-gabussi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-gabussi_(Dizionario-Biografico)/).

⁵⁰ BIANCA MARIA ANTOLINI, *Nuove acquisizioni sull'editoria musicale in Italia (1800-1920)*, in *Canoni bibliografici*, Contributi italiani al Convegno Internazionale IAML-IASA (Perugia, 1-6 settembre 1996), a cura di Licia Sirch, Lucca, LIM, 2001, pp. 95-130: 122 e 124.

⁵¹ ALESSANDRO GANDINI, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871 [...]*, Modena, Tipografia Sociale, 1873, p. 283.

⁵² Sull'importanza di questo nobile dilettante nelle reti produttive del sistema operistico europeo si veda il volume *Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini*, a cura di Maria Rosa De Luca, Graziella Seminara e Carlida Steffan, Lucca, LIM, in corso di stampa.

Ella mi diede speranza di mandarmi le cavatine ultimamente da lei composte, ed io le ho sempre attese con somma impazienza. Ritengo ch'ella siasi dimenticata, ed è per ciò che le rinnovo la memoria, essendo sommamente desideroso di darle a molte Signorine che le bramano, dopo aver sentito da me gli elogi [sic] che meritatamente si debbono al dilettante compositore. L'assicuro però che le saranno subito rimandate, e questo sarà mio preciso dovere.⁵³

Il passo testimonia una prassi comune: una stampa può generare una copia manoscritta, magari per mano di un collega compositore, che intende servirsene nell'ambito di un'attività musicale pedagogica o da salotto. È possibile che qualcosa del genere sia avvenuto per il manoscritto palermitano?

Nel 1826 Gabussi si presenta all'editore Ricordi con una raccolta di ariette dedicate alla «Nobilissima Signora | Marchesa Sampieri | Nata de Gregorio, Marchesa di Squillace | Dama di Palazzo di S.A. Reale | L'Infanta di Spagna | Duchessa di Lucca etc etc».⁵⁴ Nonostante il profilo altisonante della dedica, le ariette del bolognese non trovano eco sulle pagine dei periodici (ben diverso, una decina d'anni più tardi, il caso dell'esordiente Verdi); non abbiamo dati sulla tiratura della raccolta,⁵⁵ ma la sua rarità odierna lascia pensare che fu limitata.⁵⁶ La stampa non pare aver agevolato la carriera del compositore in ambito milanese, dato che l'anno seguente questi è già in viaggio per Londra con una lettera di raccomandazione (3 maggio 1827) indirizzata a Giuditta Pasta da Rossini, che sarà il suo mentore anche nei decenni seguenti.

Gabussi cerca di inserirsi subito nella vita sociale londinese, contando sull'appoggio di una cantante celebre come Giuditta Pasta e dandole da eseguire qualche sua pagina vocale. Una lettera inedita (28 giugno 1827) dimostra quanto forte fosse ancora l'embricazione fra dettato compositivo e prassi esecutiva, con esplicita delega all'interprete di completare il dettato melodico:

Dall'amico Manzini ho sentito ch'Ella è disposta di compiacermi, cantando un mio duetto col S. Galli, al primo concerto che darà la S.^{ra} Contessa di S.^{nt} Antonio. Io le professo la più viva gratitudine per simile favore, e mi pregierò di ringraziarla personalmente al primo momento che avrò il piacere di vederla. *Le mando la particella, acciò possa*

⁵³ Lettera del 21 maggio 1825, conservata a Catania, Museo civico belliniano CP-7-536.

⁵⁴ *Dodici ariette con accompagnamento di Piano Forte*, Milano, Ricordi, [1826], divise in due libri: n. l. 2719-2714 e n. l. 2719-2714. Sul frontespizio Gabussi è indicato «accademico filarmonico»: a novembre dello stesso anno parteciperà alla festa del protettore del sodalizio, Sant'Antonio da Padova, componendo il *Credo* per la messa solenne. Si veda *Teatri e spettacoli a Bologna fra Sette e Ottocento*, in <http://badigit.comune.bologna.it/spettacoli/dettaglio.asp?lettera=2>.

⁵⁵ I due volumi che compongono le *Dodici ariette* vennero pubblicati rispettivamente a settembre e a novembre (*Elenco delle opere stampate e pubblicate in Milano e sue province*, Milano, I. R. Stamperia, 1826), rilegati sotto il medesimo frontespizio, con n. di lastra 2719.

⁵⁶ I 'libroni' dell'editore in questo caso non forniscono il numero degli esemplari tirati. Sui meccanismi d'assorbimento delle copie stampate cfr. CARLIDA STEFFAN, *Cantar per salotti* cit., pp. 58 ss.

*guardare le parole, e nello stesso tempo abbellire il duetto in qualche luogo, ove io ho rimesso al di lei talento il modo di cantarlo [corsivo mio].*⁵⁷

Abbiamo già incontrato la contessa di Sant'Antonio, futura duchessa di Cannizzaro; non conosciamo a quale duetto Gabussi si riferisca, ma la lettera conferma quanto sia scivoloso, per il filologo, misurarsi con questi testi, anche quando ha di fronte una fonte autorevole come l'autografo: chissà, per esempio, come Giuditta Pasta avrà abbellito *Vaga luna, che inargenti?*⁵⁸

Se a Milano Bellini arriva troppo tardi per incontrare il bolognese, questo invece avviene a Londra («alla vostra partenza da Londra – scrive Bellini a Giuditta Pasta –, io risolsi di restarmi in casa: eppure svegliandomi l'indomani, ho dovuto uscirmene, ed andare ad abitare con Gabussi»),⁵⁹ dove condividono le medesime frequentazioni, animano il salotto della duchessa di Cannizzaro e le pratiche di musica, prestandosi pure a cantare insieme, forse proprio i duetti per i quali Gabussi stava diventando celebre («Yesterday Bellini and Gabussi came, and sang and played like angels. Lucien Bonaparte came in as they were singing “O bella Italia che porte tre color, Sei bianca e rosa e Verde com' un fiore”!» – annota Lady Morgan nel suo diario dell'agosto 1833).⁶⁰ Queste pratiche di musica permettono forse di comprendere meglio il costruirsi di una comune *langue* musicale, che accoglie anche esperienze performative di cui non abbiamo controllo. A questo proposito, nella prefazione all'edizione Consonarte, Emilio Sala rileva non solo le assonanze inevitabili con le pagine operistiche rossiniane ma – ed è interessante – la presenza di un paio di battute che anticipano un passaggio belliniano che ascoltiamo ne *La ricordanza*, dell'aprile 1834 e poi nei *Puritani*.⁶¹

⁵⁷ I-Ms CA. 4342. Ringrazio Matteo Sartorio per aver reso disponibile la riproduzione.

⁵⁸ Si ripresentano anche per questo repertorio, specie quando affidato a professionisti di rango, i fenomeni che conosciamo per l'ambito teatrale. Cfr. WILL CRUTCHFIELD, *G.B. Velluti e lo sviluppo della melodia romantica*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», LIV/2014, pp. 9-83.

⁵⁹ VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 309.

⁶⁰ *Lady Morgan's Memoirs. Autobiography, Diaries and Correspondence*, vol. II, London, Allen & C., 1862-1863, p. 366. Il rapporto fra i due compositori sembra meno idilliaco se sfogliamo l'epistolario di Bellini, che ovviamente si concentra sulla concorrenza in ambito teatrale. Nel 1834 Gabussi mette in scena a Parigi *Ernani* (Théâtre Italien); Bellini che certo ripensa al proprio *Ernani* (abbozzato nel 1830, poi abbandonato per *Sonnambula*) sfodera un tono beffardo quando a fine novembre scrive a Florimo: «L'altra sera andò in scena Gabussi con *Ernani*: ha fatto un fiascone meritatissimo, né un'idea nuova, né condotta; ha voluto fare la scimia al genere declamato, ed i suoi pezzi sembravano continui recitativi poi non sà che sia istrumentale. Casella istrumentava meglio le sue Litanie, che orrore! Alcuni giornali gli hanno fatto giustizia, altri l'hanno lodato alle stelle: l'opera non si fa più frattanto, ed ecco il vero fatto» (VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 435-436). Nel giugno del '35, scrivendo all'impresario Federico Massimiliano Doca, continua ad interessarsi del bolognese tornato a Londra: «Il Grande Gabussi che vita tiene? Dice male di tutto il mondo? farà dare il suo *Ernani*?» (*ivi*, p. 535). Cfr. MARKUS ENGELHARDT, *Vincenzo Gabussi tra Parigi e Italia: sulle tracce di un Ernani pre-verdiano*, in *Parigi 1835*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2008 («Quaderni della Fondazione Donizetti», 14), pp. 117-132. Alle pagine 163-177 è riprodotto il duetto *Mezzanotte* per mezzosoprano e tenore.

⁶¹ Cfr. VINCENZO GABUSSI, *Dodici ariette* cit., p. VI: «Nell'arietta N. 4 delle *Dodici Ariette* (intitolata *L'inesperienza*), [...] è possibile indovinare anche un'interferenza gabussiana in Bellini: si veda lo spunto melodico alle bb. 26-27 cui si può associare l'incipit della celebre aria «Qui la voce sua soave» dei *Puritani* (aria che, com'è

Se sulla scena non ha il successo sperato, Gabussi si afferma decisamente in ambito didattico,⁶² grazie ad un repertorio cameristico a due e tre voci che incontra l'interesse dell'editoria londinese e parigina; lo stesso Ricordi, negli anni Quaranta, arricchisce il proprio catalogo con le composizioni del Cavalier Gabussi, che si guadagna il nomignolo di «nuovo Schubert».⁶³ La sua fama tiene anche oltre la morte (1846), al punto che Ricordi decide di rifare le lastre della vecchia raccolta del 1826 (caso davvero raro, per un repertorio che, ad eccezione dei grandi operisti, a metà del secolo è già totalmente proiettato verso scelte testuali e musicali ben diverse).⁶⁴

Tornando a Bellini, non è improbabile che, arrivato a Milano nel 1827, abbia avuto sotto mano le ariette di Gabussi, ancor più utili in previsione della preparazione della propria silloge per lo stesso Ricordi.⁶⁵ Potrebbe essersene fatto una copia, averla avuta con sé a Palermo? Senza dubbio Bellini e Manzocchi, le grandi attrazioni di quella stagione musicale palermitana, ebbero occasione di partecipare insieme a serate nei salotti; e non si può del tutto escludere l'ipotesi che proprio il catanese sia stato il tramite attraverso cui l'arietta giunse a Palermo, per poi indurre in errore – un secolo e mezzo dopo – Ottavio Tìby.

Né sarebbe un *unicum*. Lo «Schubert italiano» si è intrufolato persino nel catalogo delle composizioni di Rossini, ancora visibile nel *New Grove Dictionary online*,⁶⁶ quivi compare tra le composizioni di dubbia autenticità – seguendo una fonte manoscritta conservata al Conservatorio «B. Marcello» di Venezia⁶⁷ – uno dei duetti più famosi di Gabussi, *La calabrese* per soprano e contralto.

noto, Bellini compose pure a mo' di lirica da camera nel 1834, sempre su parole di Carlo Pepoli, e col titolo di *La ricordanza*).

⁶² A Londra, fra l'altro, eredita il ruolo di insegnante di canto già ricoperto da Nicola Vaccaj.

⁶³ RAOUL MELONCELLI, *sub voce* 'Gabussi, Vincenzo' cit. Le numerose edizioni dei duetti conservate a F-Pn, Département de la musique, attestano il successo di questo repertorio.

⁶⁴ Sulla ristampa si rimanda alle osservazioni di Emilio Sala: VINCENZO GABUSSI, *Dodici ariette* cit., pp. VIII-XIX.

⁶⁵ Nel luglio 1830 Giovanni Battista Perucchini, con il quale aveva stretto amicizia nei mesi precedenti a Venezia, invia a Bellini copia delle sue ariette: cfr. VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 219.

⁶⁶ PHILIP GOSSETT, *sub voce* 'Rossini, Gioachino', in *The New Grove Dictionary*, London, Macmillan, 2001, vol. 21, pp. 734-768: 764.

⁶⁷ «Duetto. La Calabrese. Musica del M.^{ro} Gioachino Rossini»: I-Vc, B. 207.