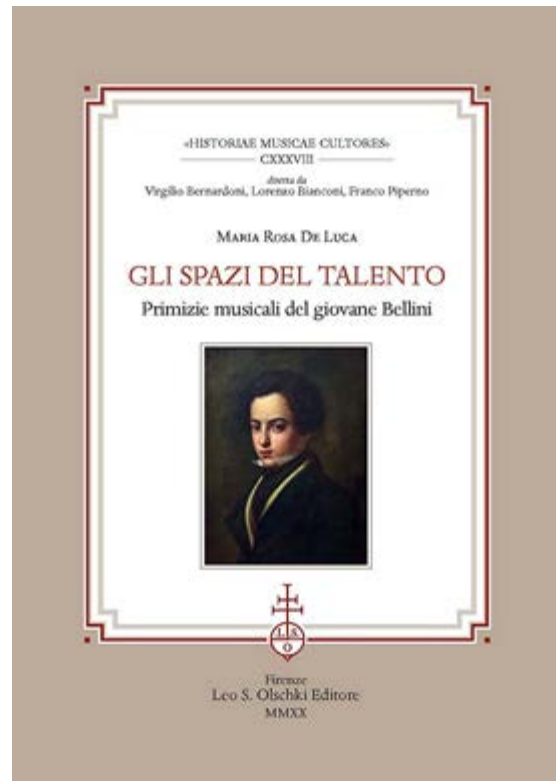




MARIA ROSA DE LUCA, *Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini*, Firenze, Olschki («Historiae Musicae Cultores», 138), 2020, pp. VIII+212 (con esempi musicali), ISBN 978-88-222-6709-2.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GIORGIO SANGUINETTI

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