

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

Carlida Steffan

1. Il canone: genere musicale e pratica di musica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ *Ivi*, p. 48.

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

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

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

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

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

2. Per l'«amico e insigne compositore»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

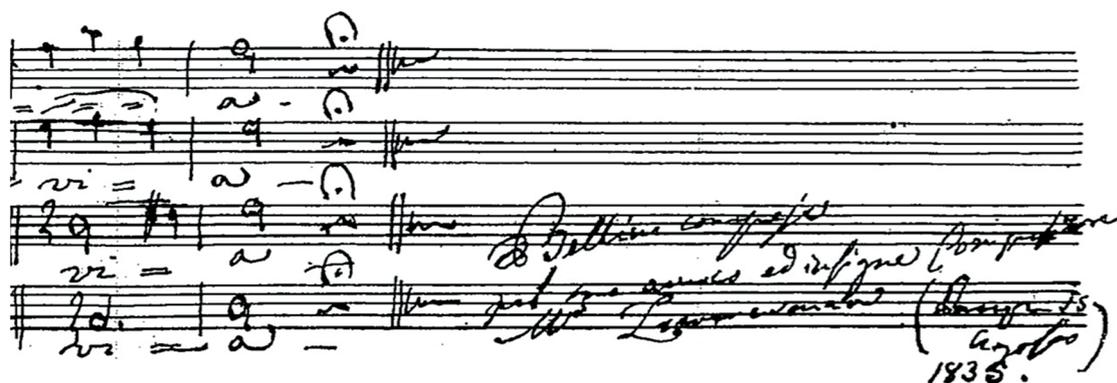


Fig. 1. ARTHUR POUGIN, *Bellini, sa vie, ses œuvres*, Paris, Hachette, 1868, [fuori testo].

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

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

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

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

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

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

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

3. Per l'album del Maestro Cherubini

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. *T'intendo sì, mio cor*

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

²⁹ *Ivi*, p. 593.

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

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

³² *Ivi*, pp. 297-298.

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

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

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

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

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

The image shows a page of handwritten musical notation for four voices, labeled (A), (B), (C), and (D). The music is in 6/8 time and features several performance markings such as *con tanto palpitar*, *soffri*, *no, no*, and *non tradir gli affetti miei*. The score is divided into two systems, with measures 5 and 10 marked. The lyrics are in Italian and include phrases like "T'intendo sì", "Ah taci il tuo dolor / soffri il tuo martir", and "no, no". At the bottom of the page, there is a handwritten signature: "autografo di mio Fratello Vincenzo Bellini" and "carmelo".

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. *Canoni di società*

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

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

³⁸ Vedi rispettivamente a figg. 3 e 2.

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

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

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

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

⁴³ *Ivi*, pp. 14-15.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

⁵¹ *Ivi*, p. 199.

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

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

⁵⁴ *Ibidem*.

195

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

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

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

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

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

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

6. Ipotesi di ricostruzione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

APPENDICE

18

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

24

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

29

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

34

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

39

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

43

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

48

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

52

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

57

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

61

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

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

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

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

66

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

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

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

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

70

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

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

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

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

74

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

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

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

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

78

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

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

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

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

A^{cat}

82

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

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

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

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

87

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

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

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

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

91

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

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

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

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

A^{Cat}

95

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

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

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

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

99

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

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

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

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

104

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

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

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

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

A^{Fin}

108

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

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

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

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

A^{Fin}

112

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

116

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

120

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

125

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

129

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

133

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

137

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

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

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

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

142

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

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

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

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

146

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

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

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

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

150

A^{Can}

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

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

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

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

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