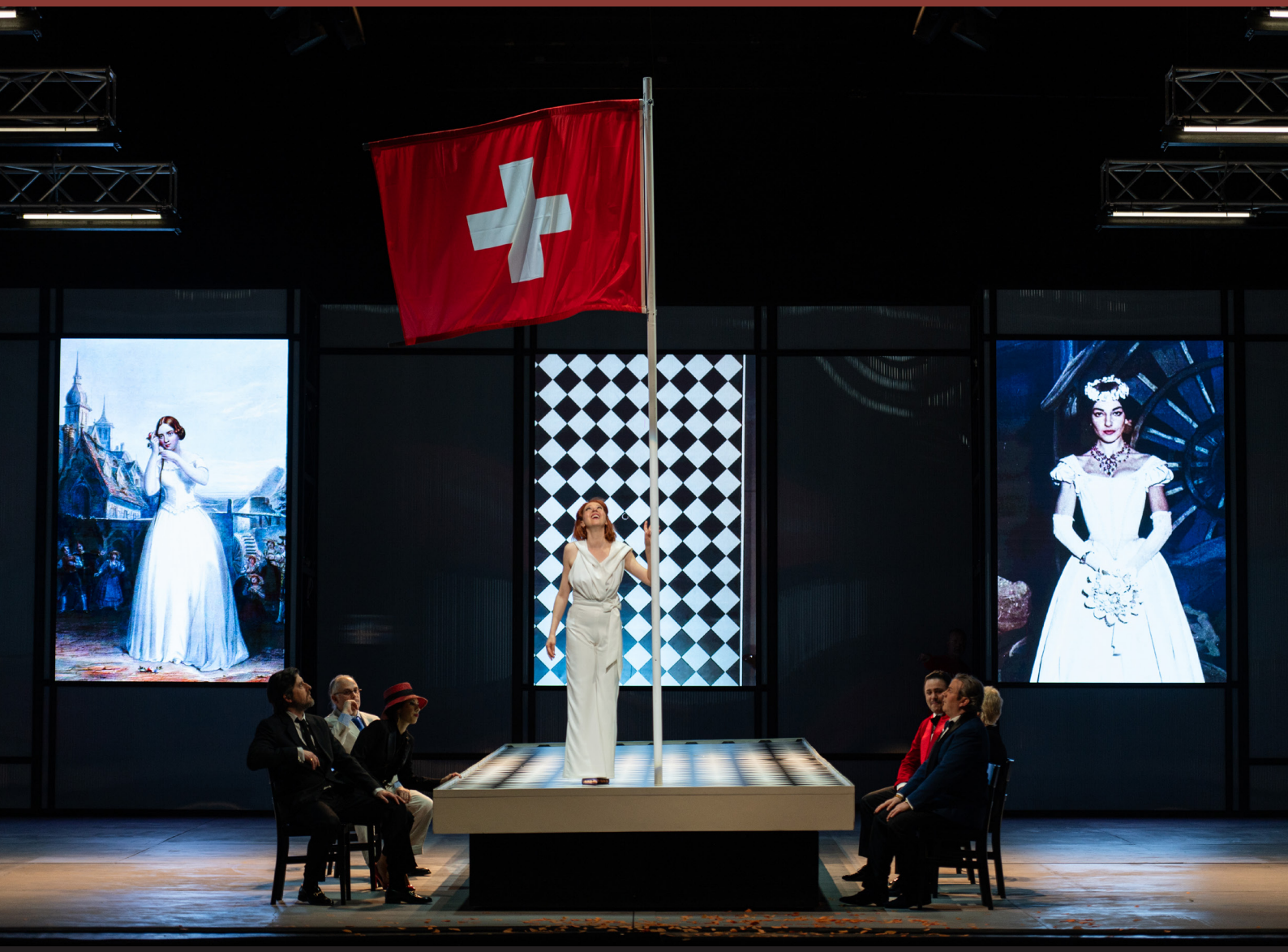
# Bollettino di Studi Belliniani

N. 10

2024

ISSN: 2283-8716

Rivista digitale del Centro Studi Belliniani e della Fondazione Bellini


## Comitato Scientifico

Lorenzo Bianconi (Bologna)
Stefano Castelvecchi (Cambridge)
Damien Colas (Parigi)
Fabrizio Della Seta (Pavia-Cremona)
Gabriele Dotto (East Lansing)
Fernando Gioviale (Catania)
Simon Maguire (Londra)
Hilary Poriss (Boston)
Alessandro Roccatagliati (Ferrara)
Susan Rutherford (Manchester)
Mary Ann Smart (Berkeley)
Claudio Toscani (Milano)
Luca Zoppelli (Friburgo)

## Direttore Responsabile

Fabrizio Della Seta

## Comitato Direttivo

Maria Rosa De Luca (Catania)
Graziella Seminara (Catania)

ISSN 2283-8716

# BOLLETTINO DI STUDI BELLINIANI

Rivista digitale del Centro Studi Belliniani e della Fondazione Bellini

Direttore responsabile
Fabrizio Della Seta

Comitato direttivo
Maria Rosa De Luca (Catania)
Graziella Seminara (Catania)

Comitato scientifico
Lorenzo Bianconi (Bologna)
Stefano Castelvecchi (Cambridge)
Damien Colas (Parigi)
Fabrizio Della Seta (Pavia-Cremona)
Gabriele Dotto (East Lansing)
Fernando Gioviale (Catania)
Simon Maguire (Londra)
Hilary Poriss (Boston)
Alessandro Roccatagliati (Ferrara)
Susan Rutherford (Manchester)
Mary Ann Smart (Berkeley)
Claudio Toscani (Milano)
Luca Zoppelli (Friburgo)

Redazione
Valeria Mannoia (Pavia-Cremona, redattore capo)

Daniele Cannavò (Catania, esempi musicali)
Doriana Masucci (Catania)
Giuseppe Montemagno (Catania, responsabile recensioni)
Giuseppe Sanfratello (Catania)

Editing e impaginazione grafica
Salvo Arcidiacono (Duetredue Edizioni)

duetredue edizioni

BOLLETTINO DI STUDI BELLINIANI
X, 2024
ISSN 2283-8716

# Editoriale

Anche il decimo numero del «Bollettino di studi belliniani» accoglie articoli che, con approcci differenti ma intimamente connessi, restituiscono un quadro articolato del contesto storico e dell'orizzonte estetico in cui Bellini si trovò a operare. A inaugurare il numero è il saggio di Giorgio Pagannone, che prende le mosse dal contributo di Bellini alla progressiva affermazione del finale funesto nel teatro musicale del primo trentennio dell'Ottocento e si sofferma in particolare sui concetti di "bella morte" e "giustizia poetica": per lo studioso l'idea di una giustizia morale superiore è presente anche nei finali tragici e consente di dare un senso alla morte dei protagonisti, che si configura come luogo simbolico di redenzione e di consolazione tale da suggerire un aldilà dove ciò che è stato negato in vita può finalmente compiersi.

Il contributo di Edoardo Cavalli s'inscrive invece nel solco degli studi sul filone delle musiche composte 'in memoriam' e mette al centro il commosso omaggio che Gaetano Donizetti volle dedicare all'amico e collega Bellini. Il giovane studioso pone in rilievo come – limitandosi a studiare la celebre Messa di Requiem del musicista di Bergamo – la critica abbia a lungo trascurato altri tre brani commemorativi scritti da Donizetti in ricordo di Bellini: un Lamento, una Sinfonia su temi belliniani e un poco noto Inno. Non si tratta soltanto di ritrovare brani tenuti a lungo ai margini della ricerca musicologica: riconsiderare queste opere alla luce del rapporto personale tra i due compositori nel contesto musicale del loro tempo significa restituire valore a una produzione che è insieme omaggio intimo e testimonianza artistica.

Il contributo di un team di ricercatori quasi tutti afferenti al CNR e guidato da Daria Spampinato sposta l'attenzione su un altro aspetto cruciale del lavoro critico contemporaneo: la digitalizzazione del patrimonio epistolare con il supporto delle nuove tecnologie informatiche. Gli studiosi in particolare presentano un modello di edizione critica digitale, applicato a una selezione di missive autografe del compositore catanese conservate al Museo belliniano, presentato a Catania nel 2023 in occasione dell'inaugurazione del Museo multimediale dedicato a Vincenzo Bellini. Il loro contributo, sostenuto da una coerente riflessione critico-metodologica e da un vasto approfondimento bibliografico, discute le coordinate tecniche del progetto e colloca questa ricerca all'interno del dibattito odierno sulle edizioni digitali e l'informatica umanistica.

Chiude la sezione saggistica il consueto aggiornamento della bibliografia belliniana a cura di Daniela Macchione, che offre agli studiosi uno strumento puntuale per orientarsi nell'ormai vastissima letteratura su Bellini. Una risorsa indispensabile, che testimonia quanto l'interesse per il musicista siciliano sia ancora vivissimo e fertile.

A corredo del numero, tre recensioni di grande rilievo ampliano ulteriormente il quadro critico e interpretativo: la prima è dedicata al volume *The Musical Language of Italian Opera, 1813-1859* di William Rothstein (Oxford University Press, 2023), studio autorevole e approfondito che analizza con finezza analitica la grammatica musicale dell'opera italiana nel suo periodo aureo, offrendo nuove chiavi di lettura anche per l'opera belliniana. La seconda recensione prende in esame l'album recentemente pubblicato dal soprano Jessica Pratt, interprete di riferimento del repertorio operistico dell'Ottocento. Il CD, che include alcune tra le pagine più drammatiche e virtuosistiche di Bellini, rappresenta una prova non solo delle straordinarie doti vocali della Pratt ma anche della sua sensibilità esegetica delle ten-

sioni emotive del repertorio belcantistico, che in questo progetto discografico restituisce le passioni estreme del teatro musicale romantico. Infine, Alessandro Roccatagliati recensisce l'allestimento di *Bianca e Fernando* realizzato nel 2021 dal Teatro Carlo Felice di Genova e trasposto in DVD dall'etichetta discografica Dynamic, che ha costituito un primo momento di verifica delle problematiche poste dall'edizione critica in corso di svolgimento della seconda opera del repertorio belliniano.

Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara

BOLLETTINO DI STUDI BELLINIANI
X, 2024
ISSN 2283-8716

# ‘Bella morte’ e ‘giustizia poetica’ nell’opera romantica (e oltre)*

**Giorgio Pagannone**

Il melodramma, nel primo Ottocento, passa gradualmente dal lieto fine al finale tragico.[1] Una data chiave è il 1827, anno del *Pirata* di Bellini. Non che prima non ci fossero finali luttuosi, ma erano statisticamente minoritari. Da una ricognizione della produzione seria dei principali operisti attivi in quel periodo – Bellini, Coccia, Donizetti, Mercadante, Pacini, Vaccai – si può constatare come la percentuale dei finali funesti, nel periodo 1827-1835 (prendiamo come data limite superiore l’anno della morte di Bellini) abbia una decisa impennata.[2] Bellini in particolare, la cui produzione è concentrata nel decennio 1825-1835, conferma in pieno questa tendenza, perché ben sei su otto opere serie hanno un finale tragico (le eccezioni a lieto fine sono *Bianca e Gernando* e *I puritani*). In quattro di esse emerge una visione cupa, non consolatoria, della morte: *Il pirata*, *La straniera*, *Zaira*, *I Capuleti e i Montecchi* (su quest’ultima opera torneremo in seguito). Il finale di *Norma*, a dispetto dell’epilogo infausto – il rogo per i due amanti rei – racchiude un senso positivo, rasserenante, ben evidenziato da Fabrizio Della Seta: l’«unisono catartico» tra le voci di Norma e Pollione, nel culmine del prodigioso crescendo lento[3] che segue il Cantabile di lei, è il segno del loro amore ritrovato; e

* Desidero ringraziare vivamente Lorenzo Bianconi e Fabrizio Della Seta, che con i loro preziosi suggerimenti hanno contribuito a migliorare queste pagine.

[1] Beninteso, il riferimento è all’opera seria, con esclusione quindi del genere semiserio o sentimentale, che di solito presenta un personaggio buffo e ha il lieto fine d’obbligo. Il genere serio contempla una certa varietà di denominazioni e sottogeneri, come ha illustrato Emanuele Senici: ‘melodramma eroico’, ‘dramma serio per musica’, ‘melodramma’ (denominazione usata anche nel genere semiserio), ‘melodramma (o ‘dramma’) tragico’, ‘tragedia lirica’, (cfr. Emanuele Senici, *L’opera italiana nel primo Ottocento*, in *Musiche nella storia*, a cura di Andrea Chegai, Franco Piperno, Antonio Rostagno ed Emanuele Senici, Roma, Carocci, 2017, pp. 453-493: 479 e segg.); ma anche ‘azione tragica’ (con la variante ‘tragico-sacra’), ‘dramma eroico-mitologico’, ‘melodramma romantico’ e via dicendo. Alcune denominazioni sono interscambiabili, ma certamente altre denotano soggetti o temi specifici: il sottogenere ‘melodramma eroico’ (es. *Tancredi* di Rossini, *Cesare in Egitto* di Pacini, *L’esule di Roma* di Donizetti) ha di norma un impianto e un intreccio storico-politico che lo distinguono ad esempio dal ‘dramma tragico’ (es. *Lucia di Lammermoor*).

[2] Il caso di Donizetti è emblematico: fino al 1827 delle quattro opere rubricabili come serie nessuna ha il finale tragico, ad eccezione di *Gabriella di Vergy* (1826), che però venne censurata. Dal 1827 al 1835, su diciassette opere serie ben quindici hanno un epilogo tragico (la prima di queste è il *Paria* del 1829). Riguardo a Coccia, fino al 1827 ha il finale tragico una sola opera su otto, nel periodo 1827-35 quattro opere su sette. In Mercadante, il rapporto è cinque su diciassette prima del 1827, otto su dodici nel periodo 1827-35; in Pacini, il rapporto è tre su dieci prima del 1827, sei su tredici nel periodo 1827-35; in Vaccai, una su tre prima del 1827, quattro su quattro nel periodo 1827-35. Per ovvie ragioni biografiche – smette di scrivere opere nel 1829 – Rossini non può essere messo a confronto con i compositori menzionati; tuttavia, la produzione seria fino al 1827 (escludendo quindi *Guillaume Tell*) conta venti opere (compresi i rifacimenti), di cui otto hanno il finale tragico, con i casi ben noti di *Tancredi* (1813) e *Otello* (1816), nei quali si ha la doppia opzione finale lieto/tragico.

[3] Sul congegno del ‘crescendo lento’ (in inglese *groundswell*), diffusissimo nell’opera italiana soprattutto a partire da *Norma*, si veda la voce apposita in Lorenzo Bianconi - Giorgio Pagannone, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di Giorgio Pagannone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 201-263: 217. La disamina più approfondita di questo procedi-

ISSN 2283-8716

«la sopravvivenza dei figli testimonia la perennità dell'amore che li ha generati».[4] Il finale di *Beatrice di Tenda* sembra invece aprirsi a una prospettiva ultraterrena e trasfigurante, in linea con il «sottinteso senso agiografico, anzi martirologico» dell'opera.[5]

Come si evince già dal corpus ristretto delle opere belliniane, la rappresentazione della morte nel teatro musicale offre una varietà di situazioni, forme, significati. Gli studi di David Rosen e Luca Zoppelli hanno illustrato in modo sistematico le tipologie di finale tragico in Verdi e Donizetti.[6] Susan Rutherford, dal canto suo, ha indagato la questione in un'ottica di genere.[7] In questo excursus intendo proporre nuovi spunti di riflessione, legati in particolare ai concetti di 'bella morte' e di 'giustizia poetica', che sono spesso in stretto rapporto, ma in linea di principio non sono *ipso facto* sovrapponibili, come vedremo. Mi servirò di alcuni esempi tratti perlopiù dal melodramma ottocentesco.

Un caso emblematico di 'bella morte' è quello di Violetta nella *Traviata*. Nel terzetto finale emerge la statura tragica della protagonista, che, pur soccombendo al suo triste destino ha la forza di compiere un gesto simbolico di alto significato morale – la consegna del medaglione con la propria effigie ad Alfredo –, accompagnato da una musica solenne, funerea e al contempo trasfigurante. Violetta muore non come una «fragile etera» ma «come un eroe e un martire», osserva Massimo Mila.[8] Assistiamo a un rito di congedo: scongiurando la *damnatio memoriae*, Violetta ottiene il riconoscimento da parte della società che l'aveva bandita in quanto prostituta. Anzi, infligge una severa lezione morale a Germont e figlio:

---

mento è nel saggio di Joseph Kerman - Thomas S. Grey, *Verdi's Groundswells. Surveying an Operatic Convention*, in *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, ed. by Carolyn Abbate and Roger Parker, Berkeley, The University of California Press, 1989, pp. 153-179. Si veda anche Giuseppina La Face Bianconi, *Saperi essenziali e conoscenze significative: il "largo concertato" nel 'Macbeth' di Giuseppe Verdi*, in *Insegnare il melodramma* cit., pp. 145-173.

[4] Fabrizio Della Seta, *Bellini*, Milano, il Saggiatore, 2022, p. 268. Romani riscrive ex novo, cambiandone radicalmente il senso, la catastrofe rispetto all'ipotesto. Nell'omonima tragedia di Alexandre Soumet infatti Norma impazzisce e uccide i due figli, il secondo nell'atto di suicidarsi, trascinandolo con sé nel baratro. Finale orrido, che si configura come «il castigo terribile della colpa irredenta» (Maurizio Melai, *Due versioni di «Norma» a confronto. Dalla tragedia di Alexandre Soumet al libretto d'opera di Felice Romani*, in *Testo e commento. Seconda Giornata di studi della Scuola di dottorato in letterature e filologie moderne (Pisa, 19-20 gennaio 2009)*, a cura di Federica Accorsi e Chiara Tognarelli, Ghezzano, Felici, 2011, pp. 33-58 («Quaderni del Dottorato in letterature e filologie moderne», 2), Ghezzano, Felici Editore, 2011, pp. 31-55: 51.

[5] *Ivi*, p. 297.

[6] David Rosen, *How Verdi's Serious Operas End*, in *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, Atti del xiv congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna, 27 agosto – 1 settembre 1987; Ferrara-Parma, 30 agosto 1987), a cura di Lorenzo Bianconi, Franco Alberto Gallo, Angelo Pompilio *et alii*, iii, Torino, EDT, 1990, pp. 443-450 (rist. in «Verdi Newsletter», xx, 1992, pp. 9-15); Luca Zoppelli, *"Maria di Rohan" e le tipologie del finale tragico*, in *Il teatro di Donizetti,* Atti dei Convegni delle celebrazioni 1797/1997-1848/1998, ii (Percorsi e proposte di ricerca Venezia, 22-24 maggio 1997), a cura di Paolo Cecchi e Luca Zoppelli, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2004, pp. 145-159.

[7] Susan Rutherford, *"Chi sa amar sa morire". La morte e l'eroina operistica*, in *Eroine tragiche… ma non troppo*, Parma, Fondazione Teatro Regio di Parma, 2007, pp. 13-30 (il saggio è stato rifuso e ampliato nel suo *Verdi, Opera, Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 178-197).

[8] Massimo Mila, *Verdi*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 28.

ISSN 2283-8716

Violetta
*(frattanto avrà aperto a stento un ripostiglio della toilette, e toltone un medaglione dice:)*
Prendi, quest'è l'immagine
de' miei passati giorni;
a rammentar ti torni
colei che sì t'amò.
Se una pudica vergine
degli anni suoi nel fiore
a te donasse il core...
sposa ti sia... lo vo'.
Le porgi questa effigie:
dille che dono ell'è
di chi nel ciel tra gli angeli
prega per lei, per te.

Alfredo
No, non morrai, non dirmelo
dèi viver, amor mio...
a strazio così terribile
qui non mi trasse Iddio.
Sì presto, ah no, dividerti
morte non può da me...
Ah, vivi, o un solo feretro
m'accoglierà con te.

Germont
Cara, sublime vittima
d'un generoso amore,
perdonami lo strazio
recato al tuo bel core.

Germont, Dottore e Annina
Finché avrà il ciglio lacrime
io piangerò per te;
vola a' beati spiriti;
Iddio ti chiama a sé.

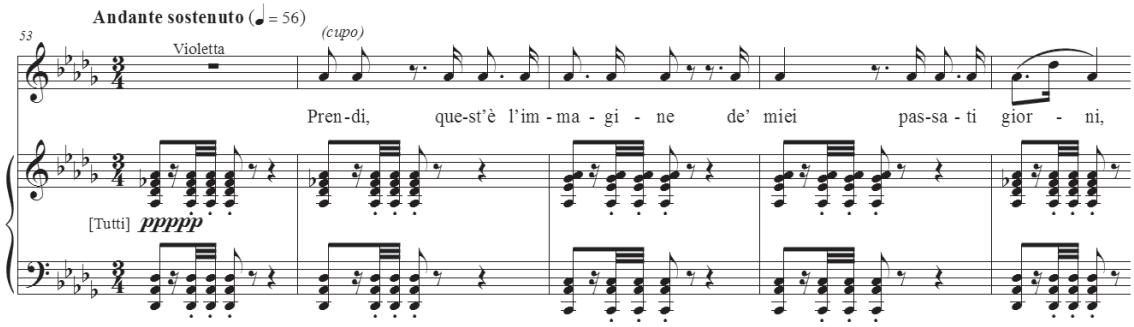



Fig. 1. Giuseppe Verdi, *La traviata*, riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura a cura di Fabrizio Della Seta, Chicago-Milano, University of Chicago Press - Ricordi, 2001, p. 386

Guido Paduano ha invocato qui il concetto di 'giustizia poetica', intesa come «compresenza tra fine tragica e lieto fine assiologico» (ossia la riabilitazione morale di Violetta, seppure in punto di morte); «del cambiamento [di Germont] – dice ancora Paduano – non c'è altra causa se non la taumaturgia dell'amore, ovvero il premio dovutogli dalla giustizia poetica».[9]

[9] Guido Paduano, *La traviata*, in Id., *TuttoVerdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001, pp. 82-87: 87. Il saggio è stato ristampato con diverso titolo in altra sede: *Se la giustizia poetica premia l'amore: appunti per un'interpretazione de "La traviata"*, «La Fenice prima dell'opera», 2004-05, pp. 31-34: 34. Una nuova edizione del volume del 2001 è stata realizzata da EDT di Torino nel 2013 con lo stesso titolo (il saggio sulla *Traviata* si trova alle pp. 97-103; la citazione in oggetto si trova a p. 102 e segg.).

ISSN 2283-8716

La 'giustizia poetica' designa una categoria morale superiore, ovvero un «dispositivo etico-narrativo»,[10] che impone di far sì che con la catastrofe, al termine dell'azione, (a) l'ingiustizia venga svelata, (b) l'innocenza, magari ingiustamente infamata e calunniata, venga infine riconosciuta, e (c) i malvagi vengano puniti. Che il bene trionfi sul male, insomma.

Questo dispositivo, secondo Michele Stanco, funziona nelle tragedie esemplari, che prevedono la punizione del malvagio di turno (ad esempio Macbeth), mentre appare problematico nelle tragedie 'del destino', dove la catastrofe appare spesso ingiusta, a danno dei buoni o degli innocenti. Riporto per maggiore chiarezza la tabella di Stanco:[11]

| **Scioglimento dell'azione** | | **Genere** |
|---|---|---|
| Tipo di evento conclusivo | Valore assiologico dell'evento conclusivo in relazione all'azione pregressa | |
| 1. Favorevole | Giusto | Commedia a lieto fine, *exemplum* positivo |
| 2. Favorevole | Ingiusto | Commedia o racconto problematico/a |
| 3. Sfavorevole | Giusto | Tragedia esemplare, *exemplum* negativo |
| 4. Sfavorevole | Ingiusto | Tragedia di *tyche* o del destino |

È tuttavia possibile che la giustizia poetica agisca anche in un finale 'sfavorevole' e 'ingiusto', se questo, «pur comportando la morte del personaggio o dei personaggi su cui primariamente si concentra la simpatia degli spettatori, adempie al requisito tragico della catarsi».[12]

---

[10] Michele Stanco, *Il caos ordinato. Tensioni etiche e giustizia poetica in Shakespeare*, Roma, Carocci, 2009 (ristampa 2011), p. 19. Il concetto o dispositivo viene spiegato nell'ampio capitolo introduttivo (pp. 17-44).

[11] *Ivi*, p. 30.

[12] *Poetic justice* in Walter Parker Bowman - Robert Hamilton Ball, *Theatre Language. A Dictionary of Terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern Times*, New York, Theatre Arts Books, 1961 (e successive ristampe), p. 268. Riporto l'intera voce in lingua originale: «*[Poetic Justice:] The reward of virtue or innocence and the punishment of vice; but in modern usage also a logical and motivated catastrophe satisfying the tragic necessity of catharsis despite the death of the sympathetic central figure or figures*». L'origine della locuzione pare si debba a Thomas Rymer, *The Tragedies of the Last Age Consider'd and Examin'd* (London, 1678). Il poligrafo inglese (1643-1713) criticava molte tragedie coeve, compreso Shakespeare, per la mancanza di una giusta distribuzione delle ricompense e delle punizioni, quindi per la loro sostanziale immoralità. Come osserva Stanco, «la giustizia poetica rappresenta un tentativo di *moralizzare la sorte* [...] svolge una sorta di funzione compensatoria: riequilibrare nel mondo 'possibile' della finzione quella casualità retributiva a cui la sorte continuamente ci espone nel mondo 'reale'» (Stanco, *Il caos ordinato* cit., pp. 19 e 23). Il concetto di 'giustizia poetica' (*poetic justice*) viene evocato e applicato in molti saggi critici, perlopiù di area anglosassone, attinenti al teatro o alla narrativa. Per un approfondimento di questo dispositivo etico-narrativo e delle sue implicazioni filosofiche e morali, oltre al già citato libro di Michele Stanco, si veda la pionieristica dissertazione di Alberta Amalia Reibenstein, *A Study of the Principle of Poetic Justice in the Tragedies of the Age of Elizabeth exclusive of Shakespeare*, University of the Pacific, 1930; l'ampio volume di Wolgang Zach, *Poetic Justice: Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin*, Tübingen, Niemeyer, 1986, e il saggio di Roger Maioli, *The Secularization of Poetic Justice in the Long Eighteenth Century*, «ELH (A Journal of English Literary History)», lxxxviii/1, 2021, pp. 83-106.

ISSN 2283-8716

Se si ha insomma un qualche effetto o impatto positivo della catastrofe, come appunto nel finale della *Traviata*.

Cito qualche altro esempio.

Il *Simon Boccanegra* verdiano (1857), nonostante la morte in scena del doge per avvelenamento, si conclude con un senso di riconciliazione generale, magnificato dalla musica («Gran Dio, li benedici»), mentre l'infame traditore e assassino (Paolo) è stato mandato a morte fuori scena. Volendo citare Lorenzo Bianconi, «Simone muore male, sì, [...] ma al tempo stesso muore contento [...] salda i conti col passato, e sulle labbra smorte gli fiorisce un fioco sorriso di serena letizia».[13] Una morte conciliante e gloriosa, insomma, tanto più che la successione è assicurata da Gabriele Adorno, il fidanzato della figlia, e quindi l'ordine viene ristabilito.

Nella *Pia de' Tolomei* di Donizetti (1837), la sventurata donna, vittima innocente, come Desdemona, della gelosia del marito, invoca in punto di morte la pace tra il marito e il fratello, tra visioni celesti e soavissimi gorgheggi. Il breve intervento corale in chiusura suggella l'apoteosi di Pia («Ella è spenta, ma per lei / non la tomba, il ciel s'aprì!»), e rende più palese la giustizia poetica:

Pia *(si volge ora allo sposo ora al fratello, nell'ambascia degli estremi aneliti)*
Ah, di Pia... che muore... e geme
se pietà... vi... scende in... petto...
fine all'odio... un santo affetto
l'alme vostre... unisca... ognor.
E per me... versate insieme
qualche lagrima... talor...
*(Tutti piangono amaramente: la spada fugge di mano a Rodrigo.*
*Nello si precipita fra le sue braccia: una lagrima di gioia spunta negli occhi di Pia)*
Or la morte... a cui... son presso...
non ha duol... non ha spavento...
È un sorriso... di... contento...
è del giusto... la mercé...
Da quel caro... e... santo... amplesso
incomincia... il... ciel... per... me...
Rodrigo
Pia?...
Nello
Consorte?...
*(Ella spira fra le loro braccia)*
Rodrigo e Nello
Agli occhi miei
fosco vel ricopre il dì!...
Coro
Ella è spenta, ma per lei
non la tomba, il ciel s'aprì!

[13] Lorenzo Bianconi, Simon Boccanegra*: il "De senectute" di Giuseppe Verdi*, in Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione d'opera 2023-24, pp. 79-82: 82. La morte gloriosa di Simone ha un corrispettivo femminile in quella dell'eroina eponima nella *Giovanna d'Arco* di Verdi (1845); cfr. Rutherford, *"Chi sa amar sa morire"* cit., p. 17 (*Verdi, Opera, Women* cit., p. 181 e segg.).

ISSN 2283-8716

Giustizia poetica che manca, invece, nella fonte letteraria dell'opera, l'omonima leggenda romantica di Bartolomeo Sestini (1822), dove il marito giunge in Maremma quando Pia è già stata sepolta e reagisce sconvolto, come testimonia il dipinto di Enrico Pollastrini del 1851:[14]

Fig. 2. Enrico Pollastrini, *Nello alla tomba di Pia* (1851)
(Firenze, Palazzo Pitti)

Aggiungo ancora due esempi significativi, perché sono frutto di ripensamenti da parte degli autori.

Nella revisione milanese della *Lucrezia Borgia* di Romani e Donizetti (1840), la giustizia poetica governa la catastrofe, ossia la morte di Gennaro per avvelenamento, mitigandola mediante la riconciliazione *in extremis* con la madre, laddove nella prima versione Gennaro si spegne in modo più sbrigativo e Lucrezia intona un rondò disperato sul cadavere del figlio, lacerata dai sensi di colpa (nel dramma di Hugo il finale è ancor più truculento, con lui che pugnala la madre un attimo prima di spirare).[15] L'arioso di Gennaro in fin di vita – il colpo

[14] Il dipinto è una trasposizione fedele della descrizione di Sestini: «e nel tumul gettavasi, e di quello / turbate avria le cavitadi sacre, / se il frate, ed altre genti di sull'orlo / del tristo avel non accorreano a torlo» (Bartolomeo Sestini, *La Pia. Leggenda romantica*, Roma, Ajani, 1822, canto III, ottava 57).

[15] Prima del 1840 l'arioso compare anche in altre riprese: un prototipo in 'parlante', in cui interviene anche Lucrezia, appare già nella versione camuffata, per ragioni di censura, dal titolo *Dalinda* (Napoli 1838), quindi viene perfezionato, divenendo un brano lirico compiuto, nell'allestimento londinese del 1839. In entrambi i casi però l'arioso di Gennaro è seguito dalla disperata cabaletta finale di Lucrezia. Nella ripresa milanese del 1840 invece l'opera si chiude sul tenerissimo congedo del tenore che, seppur seguito dal grido «straziante» della madre, ha un effetto catartico, rasserenante. Per il complesso quadro delle varianti di *Lucrezia Borgia*, si veda l'edizione critica della partitura, a cura di Roger Parker e Rosie Ward, 2 voll., Milano, Ricordi, 2019, in particolare l'*Introduzione storica* alle pp. XI-XLI (con un capitolo specifico su *Dalinda* a cura di Eleonora Di Cintio, pp. XVII-XXI), e le appendici 4a, 4b e 4c (pp. 631-663) per i finali di *Dalinda* (Napoli 1838), Londra 1839 e Milano 1840.

ISSN 2283-8716

d'ala, il canto del cigno prima della catastrofe – è un caso emblematico di 'bella morte', e fece la fortuna di tenori come Napoleone Moriani, divenuto celebre interpretando scene simili negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, tanto da meritare l'appellativo di 'tenore dalla bella morte':[16]

| Milano 1833 | Milano 1840 |
|---|---|
| Lucrezia<br>Mio Gennaro!... un solo accento...<br>uno sguardo, per pietà...<br>Gennaro<br>Madre!... io moro...<br>Lucrezia<br>È spento... è spento.<br><br>Scena ultima<br>*Si spalancano le porte del fondo e n'esce Alfonso con Rustighello. Guardie.* | Lucrezia<br>Mio Gennaro, un solo accento...<br>uno sguardo, per pietà...<br>Gennaro<br>Madre, se ognor lontano<br>vissi al materno seno,<br>che a te pietoso Iddio<br>m'unisca in morte almeno:<br>madre, l'estremo anelito<br>ch'io spiri sul tuo cor.<br>*(Gennaro muore – Lucrezia mette un grido straziante e cade sul figlio)* |

[16] Francesco Lora, *Moriani, Napoleone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. lxxvi, 2012 (<https://www.treccani.it/enciclopedia/napoleone-moriani_(Dizionario-Biografico)>), che riporta una bella testimonianza di Francesco Regli (1860): «gli antichi lo avrebbono paragonato al cigno, che affina la sua voce pria di morire. Chi l'ha udito nella *Lucia* certo non ha potuto rattenere le lagrime, e non benedire al cielo della musica: chi l'ammirò nella *Lucrezia Borgia* [...] piangerà ancora con lui: chi lo vide nel *Rolla* [di S. Cammarano e F. Ricci, 1841], Opera che morì sulle sue labbra, avrà dovuto proclamarlo attore sovrano, non meno che cantante impareggiabile. Gli Spagnuoli lo chiamavano il tenore *dalla bella morte*». Tra le morti tenorili sublimate dal canto si può citare anche quella di Ghino nella *Pia de' Tolomei* (1837).
Un'importante precisazione: la 'bella morte' intesa come sublimazione musicale e canora degli ultimi istanti non va confusa con il medesimo concetto usato da Philippe Ariès, *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1985 (ediz. orig. francese, 1977), che dedica un capitolo specifico (x. "L'epoca delle belle morti", pp. 479-555) proprio all'Ottocento romantico. Il concetto è legato dallo studioso francese a una visione positiva della morte, concepita non come separazione o annientamento, ma come passaggio a una dimensione 'altra' desiderabile e felice, a «un aldilà – che non è necessariamente il paradiso», in cui «tutti coloro che si sono amati sulla terra [...] possano far durare in eterno i loro affetti terreni» (p. 521); in altre parole, citando sempre Ariès, «la morte era diventata l'occasione dell'unione più completa tra colui che partiva e quelli che restavano: l'ultima comunione con Dio e – o – con gli altri era il grande privilegio del moribondo» (p. 728). In un altro passaggio Ariès sintetizza l'immaginario romantico descrivendo la 'bella morte' come un «meraviglioso accostarsi all'insondabile, comunione mistica con le sorgenti dell'essere, con l'infinito cosmico» (p. 555).
L'argomentazione in chiave antropologica di Ariès esula da considerazioni sulla musica e sul teatro musicale; tuttavia, la citazione di un pensiero di Vladimir Jankélévitch, fortemente critico verso la 'bella morte', vale come formulazione in negativo del concetto e come dimostrazione del potere della musica nel magnificare e ritualizzare il momento del trapasso: «Nei musicisti romantici che fanno onore soprattutto alla maestà della morte, l'inflazione e l'enfasi gonfiano l'istante fino a farne un'eternità. [...] La grande festa funebre coi suoi solenni cortei e la sua pompa consente all'istante di traboccare dalla sua istantaneità, di irraggiarsi come un sole attorno alla sua punta aguzza. Al posto di un istante impercettibile c'è un istante glorioso» (p. 673 e segg.).

ISSN 2283-8716

| | |
|---|---|
| Alfonso<br>Dove è desso?<br>Lucrezia *(correndo ad Alfonso e additandogli Gennaro estinto)*<br>Mira: è là.<br>Lucrezia<br>Era desso il figlio mio,<br>la mia speme, il mio conforto...<br>Ei potea placarmi Iddio...<br>me parea far pura ancor.<br>Ogni luce in lui mi è spenta...<br>il mio cor con esso è morto...<br>Sul mio capo il Cielo avventa<br>il suo strale punitor.<br>*(cade sul figlio)*<br>tutti<br>Rio mistero! orribil caso!...<br>Alfonso<br>Si soccorra.<br>tutti<br>Oh! Ciel! Se 'n muor. | |

Il meccanismo della 'giustizia poetica' agisce in modo più marcato nel rifacimento della *Forza del destino* di Verdi. La versione originaria (San Pietroburgo 1862) ha, infatti, un epilogo terrificante: Don Alvaro, il tenore responsabile dell'uccisione in duello del fratello di Leonora, la sua amata, si suicida gettandosi dall'alto di una rupe ed inveendo contro sé stesso e contro «la razza umana». Tutta la scena finale non ha il conforto di un benché minimo brano cantabile, rasenta la crudezza del teatro parlato; la tempesta in corso rafforza l'effetto spaventoso della catastrofe.[17]

La seconda versione (Milano 1869), affermatasi poi nella tradizione esecutiva, opta invece per un finale catartico, avvolto in un'atmosfera mistica, grazie alla presenza autorevole del Padre Guardiano.[18] Le sue ultime parole («Salita a Dio») si accompagnano a una musica rarefatta, nell'estremo registro acuto, che conferisce al momento della fine tragica un'aureola evanescente:

[17] Questo epilogo rispecchia quello della fonte, il dramma *Don Álvaro, o la fuerza del sino* di Ángel de Saavedra (duque de Rivas), del 1835.

[18] La revisione del libretto nel 1869 fu affidata ad Antonio Ghislanzoni, poi librettista di *Aida*. Paolo Gallarati osserva che la nuova versione del finale ultimo «anticipa i finali di *Don Carlos* e *Aida* nella certezza della felicità futura come riscatto dalle disgrazie umane» (Paolo Gallarati, *Verdi*, Milano, il Saggiatore, 2022, p. 417), e ravvisa nel tema della consolazione religiosa un'eco manzoniana. Di parere simile è Massimo Mila che però asserisce, per inciso, che i due autori «avevano imparato bene a rifare il verso a Manzoni» (Mila, *Verdi* cit., p. 554), come per sottolineare una distanza dalla fiducia che il celebre scrittore riponeva nella Provvidenza. Mila mette in evidenza anche l'iniziale ritrosia mostrata da Verdi nei confronti della nuova versione del finale della *Forza* (*ivi*, pp. 553 e 561). Si può ragionevolmente supporre che la prospettiva ultraterrena della versione definitiva, d'ispirazione manzoniana, sia soprattutto una soluzione 'poetica' adottata per addolcire e 'abbellire' il momento del trapasso, anche se non necessariamente condivisa a livello ideologico, tanto da Ghislanzoni, legato allora agli ambienti della Scapigliatura milanese, quanto dall'agnostico Verdi, per quanto sia nota l'ammirazione di quest'ultimo per Manzoni.

ISSN 2283-8716

| S. Pietroburgo 1862 | Milano 1869 |
|---|---|
| Scena nona<br>*Il tuono mugghia piucché mai, i lampi si fanno più spessi, si odono i Frati cantar Miserere. All'avvicinarsi di questi Don Alvaro torna in sé, e corre sopra un rupe a sinistra. Giunge il Padre Guardiano e tutta la Comunità con fiaccole dalla destra, e ognuno rimane stupefatto.*<br>Guardiano<br>Gran Dio!... sangue!... cadaveri! La donna penitente!...<br>tutti<br>Una donna!... Cielo!<br>Guardiano<br>Padre<br>Raffaele.<br>Alvaro *(dall'alto della rupe)*<br>Imbecille, cerca il Padre<br>Raffaele... Un inviato dell'inferno<br>son io...<br>Melitone<br>L'ho sempre detto...<br>Alvaro<br>Apriti o terra,<br>m'ingoi l'inferno!... precipiti il cielo...<br>pera la razza umana...<br>*(ascende più alto e si precipita in un sottoposto burrone)*<br>tutti<br>Orrore!... Orrore!...<br>Pietà, misericordia, Signore!!! *(Quadro)* | Leonora *(ad Alvaro)*<br>Lieta or poss'io precederti<br>alla promessa terra...<br>Là cesserà la guerra,<br>santo l'amor sarà.<br>Alvaro<br>Tu mi condanni a vivere,<br>e mi abbandoni intanto!<br>Il reo, il reo soltanto<br>dunque impunito andrà!<br>Guardiano<br>Santa del suo martirio<br>ella al Signore ascenda,<br>e il suo morir ti apprenda<br>la fede e la pietà!<br>Leonora<br>In ciel ti attendo, addio!...<br>Io ti precedo, Alvaro.<br>*(muore)*<br>Alvaro<br>Morta!...<br>Guardiano<br>Salita a Dio!<br>*(cala lentamente la tela)* |

L'aura mistica di quest'ultimo esempio introduce un altro tema strettamente legato a quello della morte: la ricerca di un aldilà, di un Altrove, ovvero «il timore-desiderio di andare 'fuori del mondo', lontano dalle costrizioni e dalle sofferenze a cui [gli individui] si sentono condannati».[19] La prospettiva trascendente e consolatoria, che Susan Rutherford chiama «lieto fine ritardato»,[20] e che la musica sa evocare assai bene grazie al suo potere sublimante e idealizzante, va certamente in direzione della giustizia poetica, perché rende la morte meno fosca di quella che è, anzi quasi desiderabile. Gli amanti sfortunati trovano spesso nella morte e nella visione di un'altra vita l'unica via di fuga e la giusta ricompensa per le sofferenze terrene, quindi l'accolgono volentieri; parafrasando la celebre formula in uso nei matrimoni,

[19] Cesare Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, p. 5. Sulla visione romantica della morte e dell'aldilà si vedano anche le riflessioni di Ariès, *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi* cit., riportate sopra in nota 16.

[20] «Questo era il 'lieto fine ritardato' [*delayed happy ending*] [...] l'eterna unione in un cielo al quale non importa nulla delle restrizioni e dei tabù della società, ed aspira soltanto a benedire il vero amore». Rutherford, *"Chi sa amar sa morire"* cit., p. 18 (*Verdi, Opera, Women* cit., p. 183).

ISSN 2283-8716

nel melodramma romantico vige il principio 'finché morte non ci *unisca*', non 'finché morte non ci *separi*'. Pensiamo a Lucia ed Edgardo, Giulietta e Romeo, Don Carlo ed Elisabetta, Aida e Radamès, Tristano e Isotta, per ricordare alcune coppie celebri del teatro musicale dell'Ottocento.

L'idea della morte come liberazione e del cielo – non necessariamente il paradiso cristiano – come luogo in cui sia possibile riunirsi con le persone amate, è frequente nel melodramma di quel secolo e non si limita al momento della catastrofe. Ad esempio, Manrico, nella parte terza del *Trovatore*, appena prima delle nozze interrotte con Leonora, intona un adagio («Ah sì, ben mio, coll'essere») pervaso da un oscuro presentimento di morte. Come ha osservato Fabrizio Della Seta, «è notevole che la tonalità minore dell'inizio sia collegata all'immagine delle nozze, mentre i pensieri di morte [...] si aprono sempre a tonalità maggiori, [...] [fino] all'appagato Re bemolle di 'e solo in ciel precederti / la morte a me parrà!'». *Il trovatore* d'altronde sembra ruotare in buona parte intorno al «conflitto basilare tra pulsione di vita e pulsione di morte».[21]

Ancor più esplicito, in riferimento alla visione positiva della morte e dell'aldilà, è il testo, poco noto, di una romanza per tenore che fu inserita nella ripresa scaligera delle *Due illustri rivali* di Gaetano Rossi e Saverio Mercadante, in apertura della stagione di carnevale 1839-40, in sostituzione dell'aria originale eseguita nel carnevale 1837-38 alla Fenice di Venezia;[22] sembra quasi un manifesto della 'bella morte' romantica:

[21] Fabrizio Della Seta, *«Ma infine nella vita tutto è morte!». Cosa ci racconta "Il trovatore"?*, in *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, a cura di Ilaria Bonomi, Franca Cella e Luciano Martini, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2014, pp. 57-89: 77 e 82 (ora anche in Fabrizio Della Seta, *Popoli famiglia individui. Confronti sottintesi e malintesi sulla scena operistica*, Roma, NeoClassica, 2024, pp. 275-304: 292 e 296). C'è da osservare che un altro tema portante del *Trovatore*, messo in luce da Lorenzo Bianconi (*"Il trovatore" di Verdi e Cammarano, da García Gutiérrez*, in *Verdi e le letterature europee*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 2016, pp. 109-151), è l'abominio della vendetta, tema peraltro ricorrente in Verdi (cfr. *Ernani*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Simon Boccanegra*, *Un ballo in maschera*). Nel *Trovatore* l'ossessione della vendetta di Azucena, inculcatale dalla madre morente, le si ritorce contro, colpendo il proprio figlio 'vicario', non il bersaglio voluto (il Conte di Luna); l'orribile catastrofe è del tutto priva di giustizia poetica: i personaggi escono tutti sconfitti e annientati dal micidiale meccanismo della vendetta e dell'odio.

[22] Il testo della romanza appare nella seconda scena dell'atto II del libretto relativo alla ripresa scaligera del 1839-40, e presumibilmente fu scritto *ex novo* su richiesta del tenore Napoleone Moriani, che aveva cantato anche nelle due edizioni precedenti dell'opera (carnevale 1837-38 e carnevale 1838-39 a Venezia), e che evidentemente non era soddisfatto né dell'aria originale (con adagio e cabaletta), né della scena in versi sciolti che la rimpiazza nella versione del 1838-39. Lo spartito stampato da Ricordi (n. di lastra 11670) reca la dicitura: «Romanza / *In terra ci divisero* / nuovamente composta nell'opera / *Le due illustri rivali* / di S. Mercadante / eseguita al R. Teatro alla Scala dal Sig.r N. Moriani». La romanza fu poi innestata dal tenore Nicola Ivanoff nella seconda scena dell'atto III della *Rinnegata* di Donizetti (versione alterata della *Lucrezia Borgia*), nel carnevale 1846-47 al Teatro Regio di Torino. In questa versione dell'opera, Dalvaro (*alias* Gennaro) e Zoraide (*alias* Lucrezia) non sono rispettivamente figlio e madre, bensì amanti. Ne conseguono ovvi aggiustamenti testuali nelle parti comuni rispetto alla versione originaria, come nella cabaletta finale di Lucrezia, che ora recita: «Era desso *l'amor mio*, / *il mio sposo*, il mio conforto».

ISSN 2283-8716

Armando
In terra ci divisero
mortali sciagurati!...
Non tarderò, bell'angelo,
a unirmi in ciel con te.
E dopo tante lagrime,
tanti sospir versati,
godremo eterna l'estasi
de' fidi cor mercé.

Anche Giulietta e Romeo decantano già a metà dell'opera, con grande ardore, la loro visione celeste:

Giulietta e Romeo
Se ogni speme è a noi rapita
di mai più vederci in vita,
questo addio non fia l'estremo;
*ci vedremo – almeno in ciel.*

Ciò non toglie che la catastrofe si riveli poi, per entrambi, dolorosamente tragica.

L'apice della 'bella morte', o morte consolatoria per gli amanti, almeno nel melodramma italiano, si ha forse con il duetto finale di *Aida*. Aida e Radamès sono sepolti vivi e cantano insieme il loro dolcissimo e prolungato congedo dalla vita terrena, in un alone mistico e trasognato.[23] Le melodiose volute del loro canto s'intrecciano alla musica sacra del tempio sovrastante e alla monocorde cantillazione di Amneris, la figlia del faraone. L'amore vero trionfa, la rivale gelosa è annichilita dal dolore per la perdita di Radamès, e non sa del ricongiungimento degli amanti. La giustizia poetica in questo caso si abbina a un effetto di ironia teatrale (Amneris agisce ignorando ciò che invece lo spettatore vede e sa):

Aida *(vaneggiando)*
Vedi?... di morte l'angelo
radiante a noi s'appressa...
*ne adduce a eterni gaudii*
*sovra i suoi vanni d'ôr.*

[23] Vale la pena di riportare l'idea originaria di Verdi su questo duetto, espressa per lettera a Ghislanzoni: «In ultimo vorrei levare la solita agonia, ed evitare le parole *"Io manco, ti precedo, attendimi! morta! vivo ancor"* et. et. – Vorrei qualche cosa di dolce, di vaporoso, un *a Due* brevissimo: *un addio alla vita*. Aida cadrebbe dolcemente nelle braccia di *Radamès* [...] – Intanto Amneris inginocchiata sulla pietra del sotterraneo canterebbe un *Requiescat in pace* et. [...]» (lettera del 12 novembre 1870; cfr. il *Carteggio Verdi-Ghislanzoni (1870-1893)*, vol. I, a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni e Marco Spada, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2023, lettera n. 58, pp. 125-127: 125). In realtà l'a due, nella realizzazione finale, non è affatto brevissimo, anzi si distende in una cabaletta ampia e dilatata (dieci battute nominali ma molto, molto lunghe, trattandosi di versi endecasillabi scanditi per crome; di fatto, corrispondono a venti battute 'reali'). Nel congedarsi dalla vita i due amanti morenti pregustano la beatitudine celeste con un luminoso Si bemolle acuto che, tuttavia, inscritto com'è in una melodia declinante nel profilo e circolare nella forma, effonde un senso di nostalgia più che di esaltazione mistica.

ISSN 2283-8716

Su noi già il ciel dischiudesi...
ivi ogni affanno cessa...
*ivi comincia l'estasi*
*d'un immortale amor.*
[...]
Aida e Radamès
O terra, addio; addio valle di pianti...
sogno di gaudio che in dolor svanì...
*a noi si schiude il cielo e l'alme erranti*
*volano al raggio dell'eterno dì.*
*(Aida cade dolcemente fra le braccia di Radamès)*
Amneris *(apparisce nel tempio e va a prostrarsi sulla pietra che chiude il sotterraneo)*
Pace t'imploro – martire santo;
eterno il pianto – sarà per me!

Questo estatico duetto può essere messo a confronto diretto con quello finale di Romeo e Giulietta nei *Capuleti e Montecchi* di Bellini (1830), che pure è una scena di tomba, ma punta sulla rappresentazione, sebbene sublimata dal canto, di una prolungata agonia, «del tutto nuova» per l'epoca,[24] e di effetto lacrimevole:

Giulietta
Ah! crudel! che mai facesti?
Romeo
Morte io volli a te vicino.
Giulietta
Deh! che scampo alcun t'appresti!...
Romeo
Ferma, è vano...
Giulietta
Oh! rio destino!
Vivi... vivi... e vien talora
sul mio sasso a lagrimar.
Giulietta
Ciel crudele! ah! pria ch'ei mora,
i miei dì tu dêi troncar.
Romeo
Giulietta!... al seno stringimi:
io ti discerno appena.
Giulietta
Ed io ritorno a vivere
quando tu dêi morir!

[24] Fabrizio Della Seta, *Bellini*, Milano, il Saggiatore, 2022, p. 201. Il libretto di Romani per Vaccai, *Giulietta e Romeo* (1825), contiene lo stesso testo per il duetto, ma differisce per ciò che lo precede (il coro iniziale e l'aria di Romeo) e per il seguito, costituito da un'aria completa per Giulietta. In base al confronto sommario tra le due versioni emerge dunque la maggiore compattezza della versione di Bellini, che rinuncia alla consueta aria finale della primadonna per concentrarsi sull'ultimo struggente dialogo degli amanti. Sappiamo d'altronde che il finale di Vaccai fu spesso preferito a quello di Bellini, a cominciare dalla rappresentazione fiorentina del 1831 (con Santina Ferlotti nei panni di Romeo) e soprattutto dopo che fu ripreso anche da Maria Malibran, sempre nella parte di Romeo, nelle recite bolognesi del 1832. Per approfondire la questione dei due finali, cfr. Alessandro Roccatagliati, *"Giulietta e Romeo" di Romani, tra Vaccai e Bellini*, in *Shakespeare all'Opera. Riscritture e allestimenti di "Romeo e Giulietta"*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23-24 aprile 2018), a cura di Maria Ida Biggi e Michele Girardi, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 57-71, e Claudio Toscani, *Bellini e Vaccaj: peripezie di un finale*, 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, II, Firenze, Leo S. Olschki, 2004, pp. 535-567.

ISSN 2283-8716

ROMEO
Cruda morte io chiudo in seno...
GIULIETTA
Ch'io con te l'incontri almeno...
Dammi un ferro...
ROMEO
Ah! no... giammai.
GIULIETTA
Un veleno...
ROMEO
Il consumai.

ROMEO
Cessa... il vederti in pena
accresce il mio martir.
A 2
ROMEO
Più non ti veggo... ah! parlami...
un solo accento ancor...
rammenta il nostro amor...
io manco... addio!...
GIULIETTA
Oh! sfortunato! attendimi...
non mi lasciare ancor...
posati sul mio cor...
ei muore... oh! Dio!
*(Romeo muore; Giulietta cade sovr'esso)*
[...]

Qui non c'è rassegnazione né visione consolatoria. Bellini asseconda l'estenuato dialogo tra gli amanti fino alla fine, senza approdare a un 'a due' conclusivo come prescrive il libretto, ma elevando la qualità lirica degli ultimi spasimi («un solo accento ancor... / rammenta il nostro amor») con una progressione melodica sublime e commovente. Un accenno di giustizia poetica fa capolino solo nel verso finale, quando accorrono gli altri e alla vista atroce dei cadaveri tutti accusano Capellio, il padre di Giulietta, dell'epilogo tragico della vicenda (Capellio: «Uccisi!... da chi?...» – Tutti: «Da te, spietato!»).[25] Ben diverso è il finale in Shakespeare, dove non c'è un dialogo finale tra gli amanti: Romeo spira prima che Giulietta rinvenga, e la giustizia poetica si concretizza nella pace tra le due famiglie rivali sulle salme dei figli, come evidenzia il bel dipinto di Frederic Leighton:[26]

[25] Della Seta ha rilevato come l'epilogo in Bellini contenga comunque un messaggio morale ben più forte rispetto alla conclusione in Vaccai (Capellio: «Figlia!... ahimè!..., del cielo or l'ira / tutta in me si consumò»): «Lorenzo e il Coro formulano un preciso atto di accusa nei confronti di chi ha sacrificato vita e felicità di due giovani in nome di una concezione dell'ordine famigliare e sociale ormai inaccettabile» (DELLA SETA, *Bellini* cit., p. 202). Siamo agli antipodi rispetto alla fonte da cui attinge Shakespeare, il poema *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* di Arthur Brooke (1562), concepito invece come *exemplum* negativo. Qui la giustizia poetica agisce al contrario, ossia punisce gli amanti per la loro avventatezza, come spiega lo stesso Brooke nella premessa al racconto: «Questa tragica storia è stata scritta, buon lettore, con lo scopo di descrivere una coppia di amanti sfortunati che si lasciano rendere schiavi di un desiderio disonesto [...] e, infine, si avviano a una morte infelice con la velocità che si addice ai modi d'una vita disonesta» (WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta*, Milano, Garzanti, 1991 e ristampe successive, presentazione di Silvano Sabbadini, p. XXXIX).

[26] Le parole finali di Capuleti, il padre di Giulietta, sono: «*As rich shall Romeo's by his lady's lie, / Poor sacrifices of our enmity*» (trad. «Altrettanto ricco giacerà Romeo accanto alla statua della sua signora, / l'uno e l'altra vittime sacrificali del nostro odio»; WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, V, 3). Sul carattere sacrificale della morte dei due amanti veronesi, si veda MICHELE STANCO, *Il tragico come forma narrativa e come visione del mondo: aspetti 'sacrificali' nella tragedia shakespeariana*, in *William Shakespeare e il senso del tragico*, a cura di Simonetta de Filippis, Napoli, Loffredo, 2013, pp. 93-109: 104 e segg.

ISSN 2283-8716

Fig. 3. Frederic Leighton, *The Reconciliation of the Montagues and Capulets over the Dead Bodies of Romeo and Juliet* (1855)
(collezione privata)

Il finale belliniano potremmo invece associarlo a un dipinto di Pietro Roi, incentrato sull'agonia degli amanti:[27]

Fig. 4. Pietro Roi, *La morte di Giulietta e Romeo* (1882)
(Vicenza, Musei Civici)

Sulla morte dei celeberrimi amanti veronesi si possono aggiungere altre considerazioni, se diamo uno sguardo alle versioni operistiche successive. Ad esempio, il *Romeo e Giulietta*, dramma lirico in quattro atti di Marco Marcelliano Marcello e Filippo Marchetti, rappresen-

[27] Sugli intrecci tra pittura e teatro, si veda Sandra Pietrini, *Amarsi da morire: la scena finale di "Romeo e Giulietta" nell'iconografia dell'Ottocento*, in *Shakespeare all'Opera* cit., pp. 211-230, di cui cito un passo significativo: «Il fatto che gli artisti figurativi si concentrino sulla morte congiunta o sul duetto finale è una conferma di come l'immaginario visivo attinga alle scelte del teatro lirico, riverberandosi poi, a sua volta, sia sulla scena di prosa che su quella operistica, in un circolo vizioso di prestiti e interpolazioni» (p. 230).

ISSN 2283-8716

tato a Trieste nel 1865 e dichiaratamente ispirato alla tragedia di Shakespeare, in aperta divergenza con le opere precedenti (nell'*Avvertimento* si menzionano quelle di Zingarelli, Vaccai e Bellini), ha un epilogo piuttosto brusco e sbrigativo: Romeo spira subito tra le braccia di Giulietta, talché non c'è modo di intrecciare un duetto di agonia; rimane un breve monologo di Giulietta, in stile declamatorio, indi il suicidio di lei e la rapidissima chiusa con Frate Lorenzo e Baldassarre, un famigliare di Romeo, che intonano congiuntamente la morale, invero ambigua: «Son due novelle vittime / dell'odio e dell'amor!».[28] Nulla a che vedere con Shakespeare, che, com'è noto, sancisce la giustizia poetica con la conciliazione delle due famiglie nemiche. Questo finale non ebbe un riscontro positivo,[29] sicché nella ripresa dell'opera alla Fenice di Venezia nel marzo del 1872 – il librettista Marcello, nel frattempo, era deceduto – venne sostituito da uno struggente duetto tra l'agonizzante Romeo e l'incredula e disperata Giulietta, che infine si pugnala, suscitando un moto di commossa gratitudine nello sposo morente e innescando l'immancabile visione celeste nell'a due finale:

SCENA TERZA
*Romeo e Giulietta*

GIULIETTA *(con voce fioca, svegliandosi, ma senza moversi ancora)*
Romeo!
ROMEO
No, non m'inganno…
Ascolto la sua voce… Ella mi chiama…
in paradiso… seco.
E già son teco… *(mancando)*
GIULIETTA *(levando languidamente il capo, all'udir la voce di Romeo)*
Tanto io non sperai.
Ah ti ringrazio, o ciel!
ROMEO
Che vedo mai!
Vive la mia Giulietta!
Su questa terra – la gioia, o cara,
per noi del fiore – ebbe la vita;
fu nel dolore – d'innanzi all'ara
la nostra sorte – per sempre unita.
Suonata è l'ora – dell'agonia
pel tuo Romeo – Giulietta mia!
GIULIETTA
Che mai facesti, – Romeo, favella…
una fiala!... – Tutto comprendo!
A questo dunque – perfida stella
m'hai tu serbata – destino orrendo!
Dimmi, Romeo, – di' ch'io deliro,
toglimi, ah toglimi – a tal martiro!

[28] Nello spartito canto e piano pubblicato da Francesco Lucca in occasione della prima (n. di lastra 15224) la scena finale, che corrisponde all'intero atto IV, ha per titolo «Preludio, Monodia e Catastrofe». In sostanza si tratta di due estesi monologhi, prima di Romeo poi di Giulietta (nello spartito il monologo delirante di Romeo risulta tagliato di un ampio passo rispetto al libretto). Tecnicamente il monologo di Giulietta, la «Catastrofe» (Allegro assai moderato, 4/4, Si minore), è un 'parlante', ossia un declamato intessuto su dei motivi orchestrali.

[29] I critici triestini ravvisarono «un che di lento e di freddo nell'ultima scena», e addebitarono questo effetto al «libretto, nel quale, per una soverchia e inopportuna fedeltà alla tragedia dello Shakespeare, Giulietta era lasciata dormente nel sarcofago per tutta la scena, né si destava che per cantare due brevi frasi e per morire». Lo stesso Giulio Ricordi lamentò il fatto che «il poeta non avesse creato un duetto finale fra i due amanti», e che non avesse «assolutamente tenuto conto del fatto che il pubblico non era ancora pronto ad accettare di chiudere con il convenzionalismo» (cfr. LAMBERTO LUGLI - ANNA RITA SEVERINI, *Tentato da Shakespeare*, in *Filippo Marchetti. Nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di "Romeo e Giulietta"*, a cura di Lamberto Lugli, Lucca, LIM, 2005, pp. 69-133: 99 e 104).

ISSN 2283-8716

Giulietta
Vive, sì, vive!
Romeo
Oh Dio!
Giulietta
Un filtro m'ha protetta:
non indugiar, ben mio,
sorgi.
Romeo
Ah Giulietta!
Giulietta
Ebbene,
che mai qui ti trattiene?
Vieni, Romeo, felici
Fuggiam insiem.
Romeo
Che dici?
Romeo
Mancar mi sento… – Giulietta… addio!
Giulietta
No, vuo' seguirti – diletto mio!
Il tuo pugnale – qui dentro al cuore. *(si ferisce)*
Romeo
Grazie, o Giulietta – per tanto amore.
a 2
*Voliamo insieme – nel cielo… e là*
*godrem di gioia – l'eternità.*

L'esito fu decisamente migliore.[30] Probabilmente influirono su questa revisione sia il finale dell'omologa opera di Gounod, *Roméo et Juliette*, andata in scena a Parigi nell'aprile 1867 e in prima rappresentazione italiana nel carnevale 1867-68 alla Scala, sia la recentissima prima italiana di *Aida* alla Scala (8 febbraio 1872): entrambe le opere presentano due liricissimi duetti finali che esprimono il gaudio di una morte congiunta, seppur venata di nostalgia in Gounod, per via delle reminiscenze del duetto di congedo nell'atto iv e di un senso di rimorso per il suicidio condiviso («Seigneur, Seigneur, pardonnez-nous» / «Signor, di noi pietà»). Il distico finale di Marchetti è molto più vicino allo spirito del duetto di *Aida*, anche se la resa musicale e drammatica appare fatalmente più debole: il colpo d'ala conclusivo, che dovrebbe addolcire la morte e rimarcare la giustizia poetica, non è paragonabile al prolungato, estatico congedo di Aida e Radamès.

La lunga scena finale in *Giulietta e Romeo* di Arturo Rossato e Riccardo Zandonai (Roma, 1922) è circonfusa di un alone mistico, con la presenza di ben due cori che fanno da sfondo al delirio di Giulietta sul corpo agonizzante di Romeo. Essa richiama in parte il finale del *Tristano e Isotta* di Wagner (1865), in parte il finale di *Suor Angelica* di Puccini (1918). La visione estatica mitiga e trasfigura la tragicità della catastrofe; alcune parole intonate dalle «voci dal chiostro» e da Giulietta sono emblematiche:

Voci dal chiostro
Luce di Dio, sorridi ai vivi e ai morti!
E si conforti nostra suora vita…
Giulietta
…Delirio pio!... Salir con teco a Dio…
vagar come una nuvola pei cieli
vicino a te, luce d'eterno amore,
e fiorir nei crepuscoli sereni
e nella luce delle erranti aurore…

[30] Si vedano le citazioni dalla stampa coeva in *ivi*, p. 107 e segg.

ISSN 2283-8716

. . . . . .
Con te, con te, sempre con te passare
pura e soave nell'eternità
e come le campane, alto, gittare
il tuo bel nome per l'immensità:
Romeo! Romeo! Romeo!...
*(cade vicino a lui; il sole ora splende sulle due creature)*
[...]

E soprattutto è molto significativa, in ottica trasfigurante, la didascalia che appare in conclusione dell'opera: «i due amanti, stretti per mano come due fanciulli, giacciono immobili illuminati dal sole».

Passiamo ora a un esempio ben più drammatico, il duetto finale del *Rigoletto* (1851), anch'esso, come quello dei *Capuleti*, piuttosto libero nella forma. Paolo Gallarati ha osservato che il duetto «non trova riscontro nella fonte letteraria», ossia il dramma di Hugo *Le roi s'amuse*, «ed è inventato da Piave e Verdi nell'evidente tentativo di conferire all'opera un finale catartico».[31] È altrettanto evidente che si tratta di un finale catartico invero controverso e decisamente *sui generis*, come peraltro rileva Gallarati stesso, definendolo in seguito «nichilistico».[32] Qui la visione dell'aldilà è unilaterale: riguarda Gilda, la figlia del buffone, mentre il padre continua a macerarsi nel dolore e nel rimorso. Il dissidio è stridente, insanabile: cielo e terra, estasi e disperazione. La bella morte di Gilda è sovrastata dal dolore straziante di Rigoletto «che, come sappiamo da Hugo, è ateo».[33] Ogni volta che il canto di lei si libra verso il cielo, il padre svia e cerca di riportarlo sulla terra, di rivitalizzarlo, di spronarlo, ma invano. Qui non c'è giustizia poetica che tenga: il malvagio di turno, il Duca di Mantova, la fa franca e la maledizione che incombe su Rigoletto fin dall'inizio dell'opera si compie inesorabilmente, nella maniera più tragica: il pugnale prezzolato che doveva consumare la vendetta sul duca libertino finisce per ritorcersi contro il bene più prezioso custodito da Rigoletto, sua figlia Gilda. La catastrofe è suggellata dal motivo della maledizione, sul quale cala il sipario:

Gilda
V'ho ingannato... colpevole fui...
l'amai troppo... ora muoio per lui!...
Rigoletto
(Dio tremendo!... ella stessa fu colta
dallo stral di mia giusta vendetta!...)
Angiol caro... mi guarda, m'ascolta...
parla... parlami, figlia diletta? –

[31] Gallarati, *Verdi* cit., p. 275.

[32] A proposito della seconda versione della *Forza del destino*, Gallarati parla della «svolta intrapresa da Verdi dopo il finale nichilistico di *Rigoletto*: dare all'opera un esito liberatorio e catartico [...] attraverso l'affermazione della virtù e del sacrificio» (*ivi*, p. 419). Tra le opere citate (*Il trovatore*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlos* e *Aida*), *Il trovatore* mi sembra il più eccentrico nella prospettiva della catarsi e della giustizia poetica.

[33] *Ivi*, p. 275.

ISSN 2283-8716

GILDA
Ah, ch'io taccia!... a me... a lui perdonate!...
benedite alla figlia, o mio padre...
Lassù... in cielo... vicina alla madre...
in eterno per voi... pregherò.
RIGOLETTO
Non morir... mio tesoro... pietate...
mia colomba... lasciarmi non déi...
Se t'involi... qui sol rimarrei...
non morire... o ch'io teco morrò!...
GILDA
Non più... a lui... perdo... nate...
mio padre... Ad... dio!... *(muore)*
RIGOLETTO
Gilda! mia Gilda! È morta!...
Ah! la maledizione!!
*(strappandosi i capelli cade sul cadavere della figlia)*

Se Bellini, Donizetti e Verdi hanno un atteggiamento ambivalente nei confronti della 'bella morte', del finale consolatorio e della 'giustizia poetica', il teatro di Puccini, così come in genere quello *fin-de-siècle*, sembra del tutto estraneo al 'lieto fine assiologico' o trasfigurante:[34] «No, non voglio morire», canta Manon Lescaut prima di spirare; «E muoio disperato» canta Cavaradossi prima di essere fucilato. Come dice Michele Girardi, «la sensibilità moderna comincia [...] dove il *cielo* scompare».[35] Sarà utile notare come la genesi dell'assolo di Cavaradossi nell'atto III di *Tosca* (1900) compia un percorso inverso rispetto agli esempi della *Lucrezia Borgia* e della *Forza del destino* già menzionati: Giacosa aveva abbozzato inizialmente un testo, la lettera d'addio di Mario, che concludeva con parole consolanti: «la morte è un'aurora. / Amore è promessa di eterno avvenir». Del tutto diverso è l'esito finale, con Cavaradossi che interrompe la scrittura muta della lettera e canta il suo addio disperato:[36]

[34] Con qualche luminosa eccezione, come *Andrea Chénier* di Luigi Illica e Umberto Giordano (1896), che si conclude con un tripudiante duetto d'amore tra Chénier e Maddalena, a un passo dall'esecuzione della condanna a morte per entrambi. Un esempio lampante di morte bella e gloriosa, ben sintetizzata dal verso «La nostra morte è il trionfo d'amore!» e da quello finale «Viva la morte insiem!». Molto significativa, in chiave trasfigurante, è anche la didascalia scenica che appare in corrispondenza del primo dei versi appena citati: «*A gruppi, impauriti, i prigionieri riempiono nell'aspettativa della carretta lo stanzone. Ma pei due felici tutto è felicità, tutto è poesia; abbracciati, dimentichi, essi inneggiano all'ora che apre a loro l'infinito e sarà eterna*». Va precisato che il libretto di Illica, prodigo di didascalie, sembra accentuare il contesto di terrore e ferocia che circonda l'ultimo febbrile incontro degli amanti, mentre la partitura di Giordano è tutta concentrata sull'appassionato duetto finale.

[35] MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini: l'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 107. L'unica eccezione in Puccini è forse *Suor Angelica*, a cui abbiamo accennato a proposito di *Giulietta e Romeo* di Zandonai, e la cui apoteosi finale, con l'apparizione del figlio morto e il coro giubilante di angeli, si può interpretare come l'effetto di un'alienazione mentale più che come un *deus ex machina* voluto dagli autori per compensare la povera madre dell'atroce e ingiusta privazione subita.

[36] La versione originaria della lettera di Cavaradossi è tratta da *Tosca di Victorien Sardou, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica. Musica di Giacomo Puccini*, II (*Copia di lavoro del libretto*), a cura di Gabriella Biagi Ravenni, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, p. 97. In realtà, in questa versione il testo continua, con Cavaradossi che smette di scrivere la lettera e mostra di non credere affatto in ciò che sta scrivendo, ossia nella prospettiva ultraterrena: «No,

ISSN 2283-8716

| (I versione) | (versione definitiva) |
|---|---|
| Mario *(scrive)*<br>Mia vita! Ricordi? Nell'ore giulive<br>Solevo, adorando, chiamarti: una vita.<br>Ma ormai de' miei giorni la trama è compita<br>E ai giorni mortali l'amor sopravvive.<br>Amor voglio dunque chiamarti in quest'ora<br>E il nome d'amore morendo ridir.<br>*Non pianger diletta: la morte è un'aurora.*<br>*Amore è promessa di eterno avvenir.*<br>*(lascia di scrivere)*<br>[...] | Cavaradossi *(si mette a scrivere, ma dopo tracciate alcune linee è invaso dalle rimembranze)*<br>E lucevan le stelle ed olezzava<br>la terra – e stridea l'uscio<br>dell'orto – e un passo sfiorava la rena.<br>Entrava ella, fragrante,<br>mi cadea fra le braccia e mi narrava<br>di sé; di me chiedea<br>con volubile impero.<br>Oh! dolci baci, o languide carezze,<br>mentr'io fremente<br>le belle forme disciogliea dai veli!<br>Svanì per sempre il bel sogno d'amore...<br>L'ora è fuggita...<br>*e muoio disperato!...*<br>*E non ho amato mai tanto la vita!*<br>*(scoppia in singhiozzi)* |

Si può citare infine la scena conclusiva della *Bohème*, che può essere confrontata con quella della *Traviata*. La morte di Mimì, a differenza di quella di Violetta, è antieroica e anti-tragica. La malata si assopisce su esili motivi di reminiscenza, il suo trapasso passa inosservato. Il brusco ricorso finale al parlato è una messa in mora del potere sublimante del canto, uno squarcio di 'vero' che rompe la poesia dei ricordi, una negazione della giustizia poetica: non c'è consolazione, né prospettiva futura, solo un senso di perdita definitiva e lancinante.[37] Come ha osservato acutamente Luca Zoppelli, «Non esiste vuoto più pauroso, abisso più oscuro di quello lasciato da una tragedia deprivata persino della dimensione tragica».[38]

Con la serie di finali tragici appena esaminata, senza alcuna pretesa di sistematicità, si è inteso mettere in luce i dispositivi della 'bella morte' e della 'giustizia poetica' in alcune delle applicazioni più rilevanti o controverse nell'ambito del melodramma ottocentesco. Abbiamo visto come in alcune opere il finale consolatorio e sublimante sia una scelta *ex post*, quasi regressiva rispetto a una prima versione che privilegiava la crudezza dell'epilogo tragico e una

no, invano mentisco una fortezza / che non mi sta nel core. All'imminente / fato non mi rassegno [ecc.]». La visione trascendente sparisce poi del tutto nella versione definitiva, che anzi accentua la carnalità degli incontri rievocati da Mario. Federico Fornoni parla di «erotizzazione della morte» a proposito di alcuni finali pucciniani (Federico Fornoni, *L'opera a luci rosse. Seduzione e sessualità nel melodramma del secondo Ottocento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2022, pp. 315-330; le pp. 320-325 sono dedicate all'analisi della romanza d'addio di Cavaradossi).

[37] Si pensi anche all'epilogo di *Cavalleria rusticana* di Mascagni (1890), con il grido straziante di una donna che annuncia la morte di Turiddu.

[38] Luca Zoppelli, *Modi narrativi e scapigliati nella drammaturgia della "Bohème"*, «Studi pucciniani», I, 1998, pp. 57-65: 63-65 (anche in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXV/2, 2001, pp. 201-208: 206-208). Sul finale della *Bohème*, si veda il mio contributo *'Ritorni logici' e frammenti di memoria. Intorno alla scena finale di "Bohème",* in *Viaggi italo-francesi. Scritti 'musicali' per Adriana Guarnieri*, a cura di Marica Bottaro e Francesco Cesari, Lucca, LIM, 2020, pp. 221-244.

ISSN 2283-8716

maggiore affinità col teatro di parola (si pensi al primo finale della *Forza del destino*, invero molto scarno a livello musicale). Certamente la prospettiva ultraterrena, finché agì, fu un importante e decisivo propellente per la morte 'cantata' e per la giustizia poetica. In assenza di quella, la perdita della vita agisce solo come annientamento, talvolta con evidenti ripercussioni nel canto e nella musica: nella *Bohème*, morta Mimì, il canto sparisce dalla scena, è come se il colore e il calore della vita si tramutassero di colpo in un gelido bianco e nero. Forse proprio perché «deprivata della dimensione tragica», la sorte di Mimì appare più penosa e suscita nello spettatore una commozione più intensa.

Abstract – The concept of "poetic justice", dear above all to Anglo-Saxon literary criticism and dramaturgy, has not been investigated much in opera studies. It indicates a superior moral category, and more precisely that unwritten but powerful law that requires that with the catastrophe, at the end of the action, injustice be revealed, innocence be finally recognized, and the wicked be punished. The concept is highlighted, for obvious reasons, in comedies and operas with a happy ending, where Good triumphs over Evil. But it also applies to tragedy, where there is «a logical and motivated catastrophe satisfying the tragic necessity of catharsis despite the death of the sympathetic central figure or figures» (W. Parker Bowman - R. Hamilton Ball, *Theatre Language. A Dictionary of Terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern Times*, New York, 1961, p. 268). In the opera, the tragic "cathartic" ending (or «consolatory death scene», according to David Rosen's definition) has the possibility of being magnified by singing and music, and therefore of making more evident the "poetic justice", the compensation or moral redemption of the dying character or characters, more evident: think for example of the endings of *Norma*, *Traviata*, *Simon Boccanegra*. The vision of an afterlife, of an Elsewhere where happiness denied on earth is granted, often accompanies the "beautiful deaths" in melodrama, sublimated by music, and can also be considered a form of "poetic justice": think of the finale of *Aida*, where Aida and Radamès can intertwine a very tender love duet *in extremis*, after having experienced every kind of obstacle to their earthly love.
The aim of the essay is to illustrate the concept of "poetic justice" in its various forms and scenic realizations, especially in the tragic subjects of nineteenth-century opera, through the analysis of emblematic, or even problematic and controversial cases, with particular attention to the various operas on the subject of Romeo and Juliet (starting with Romani and Bellini's *I Capuleti e i Montecchi*), and their respective endings.

BOLLETTINO DI STUDI BELLINIANI
X, 2024
ISSN 2283-8716

# «Quello che ha scritto più di tutti per quel povero amico!» Gaetano Donizetti, le composizioni in morte di Vincenzo Bellini e un omaggio musicale dimenticato

**Edoardo Cavalli**

La morte di Bellini colpì profondamente Gaetano Donizetti, che in più di un'occasione espresse in musica il proprio turbamento.[1] La letteratura ha sempre ricordato tre composizioni: una *Messa di Requiem* per soli, coro e orchestra; un *Lamento per la morte di Vincenzo Bellini* per voce e pianoforte; una *Sinfonia* sopra temi belliniani. Con l'eccezione del *Requiem*, i pezzi – diversi fra loro per ispirazione, destinazione e organico – non hanno mai davvero attirato l'attenzione della critica, che li ha generalmente elencati fra le composizioni *in memoriam* senza approfondire. Lo studio complessivo delle fonti, tuttavia, permette di meglio inquadrare la produzione 'belliniana' di Donizetti e di aggiungere anzi un quarto componimento alla lista: un *Inno*, regolarmente registrato dai cataloghi donizettiani, che tuttavia non è mai stato l'oggetto d'uno studio specifico, ed è stato dimenticato.

Il presente contributo intende anzitutto ricostruire il contesto – emotivo, occasionale, lavorativo – nel quale Donizetti compose i suoi pezzi in morte di Bellini: partendo dal rapporto personale fra i due compositori (nella prospettiva del Bergamasco), passando poi alle circostanze che suggerirono la stesura del *Requiem*, del *Lamento* e della *Sinfonia*. Nel quadro così delineato potrà rivendicare il proprio posto anche l'*Inno*, il cui oblio potrebbe non essere dovuto al caso.

## *1. Donizetti e Bellini*

Quando Vincenzo Bellini morì, il 23 settembre 1835, fu come se il mondo intero vestisse a lutto per il giovane catanese; la notizia raggiunse Napoli al principio di ottobre, e da quel momento la città, che poteva vantare d'aver contribuito alla formazione musicale del compositore e averne festeggiato i primi debutti, fu a lungo tutto un fermento di accademie e celebrazioni.[2]

Anche Donizetti si trovava a Napoli, dove solo tre giorni dopo la morte di Bellini, il 26 settembre, la sua *Lucia di Lammermoor* aveva debuttato al Teatro di S. Carlo. Se possiamo credere ai ricordi di Giovanni Riccardi, un suo allievo del tempo, che ne scriveva a Francesco Florimo ormai molti anni dopo la morte di Bellini, nel giugno del 1873:

---

[1] Così Donizetti stesso in una lettera all'editore Pacini, datata [Napoli], 19 aprile [1836], in Guido Zavadini, *Donizetti. Vita Musiche Epistolario*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948 (d'ora in poi *Donizetti, Epistolario*), lettera n. 205.

[2] Si rimanda *tout court* ad Alfredo Tarallo, *Il culto di Bellini a Napoli dagli esordi al successo parigino*, in *Vincenzo Bellini et la France. Histoire, création et réception de l'*œvre / *Vincenzo Bellini e la Francia. Storia, creazione e ricezione dell'opera* (ActColInt / AttColInt Paris, Sorbonne, 5-7 novembre 2001), sous la direction de / a cura di Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla, Giuseppe Montemagno, Lucca, LIM, 2007, pp. 576-593, da p. 578; Alessandro Cannavacciuolo, *Memoria della morte di Vincenzo Bellini nella poesia napoletana dell'Ottocento*, «Bollettino di studi Belliniani», iv, 2018, pp. 44-59.

ISSN 2283-8716

> Un giorno nell'ora pom: il Maestro Donizetti davami lezione; nel suo gabinetto eravi anche la sua consorte. arrivano due lettere da Parigi, una l'apre il marito, l'altra la moglie: questa appena legge poche linee, sorpresa dice, *è morto Bellini,* ed il Donizetti tutto contristato esclama – *anche in questa lettera rilevo tale sventura,* soggiungendo, *l'arte ha fatto una grave perdita!*[3]

La stima di Donizetti per Bellini era nata molto tempo prima, come si legge in una lettera del Bergamasco al maestro Giovanni Simone Mayr, datata 30 maggio 1826, giorno del debutto assoluto del giovanissimo Bellini al Teatro di S. Carlo di Napoli con *Bianca e Gernando*:

> Questa sera và in scena a S. Carlo, *Bianca* e *Gernando* (Fernando nò perché è peccato) del M.° *Bellini*, prima sua produzione, bella bella, bella e specialmente per la prima volta che scrive. È, purtroppo bella, che me ne accorgerò io con la mia da qui a 15. giorni: Da ieri sto facendo le prove del mio prediletto *D. Gregorio* al Teatro Nuovo, coll'aggiunta di qualche pezzetto nuovo: Giovedì comincerò a S. Carlo, e poi per li 6. di Luglio L'altra di un atto: Quattrini pochi, fatica assai, pazienza; se onore avrò molto, sarò ben pagato.[4]

Probabilmente non autentiche sono due lettere, conosciute da tempo, in cui Donizetti si lancia in lodi forse eccessive di Bellini e della sua musica;[5] tra i due compositori però sembra

---

[3] La lettera è pubblicata in *Lettere inedite*, «Studi Donizettiani, 4», Bergamo, Secomandi, 1988, pp. 7-120: 106. Florimo, l'amico carissimo di Bellini, stava lavorando a una seconda edizione ampliata della sua biografia belliniana, e Riccardi lo pregava di «esser cortese di voler notare la parola di sconforto per l'arte profferita dal Chiarissimo Donizetti in mia presenza quando seppe esser stato il Bellini involtato all'arte ed a' suoi cari» (richiesta, cui segue il racconto citato in testo); l'autografo della lettera è conservato presso il Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli (I-Nc Rari Lettere 19.12/38).

[4] *Gaetano Donizetti. Carteggi e documenti 1797-1830*, a cura di Paolo Fabbri, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2018 («Epistolari», 4) (d'ora in poi *Donizetti. Carteggi*), pp. 599-600 [1826.3, ll. 19-28]. La lettera era stata pubblicata la prima volta in Federico Alborghetti - Michelangelo Galli, *Donizetti - Mayr. Notizie e documenti*, Bergamo, Gaffuri e Gatti, 1875, pp. 9-10, n. 6 e ripresa tale e quale da Zavadini (*Donizetti*, *Epistolario*, n. 26). Si notano alcune differenze rispetto all'edizione Fabbri; la più notevole si riscontra, forse, nella lettera 21, laddove le edizioni precedenti trascrivevano «del nostro Bellini» in vece di «del M.° Bellini». Il senso non cambia: si perde forse in familiarità ma è chiaro il rispetto del compositore già affermato nei confronti del più giovane debuttante.

[5] Di entrambe le lettere non si conserva l'autografo: si tratta d'una lettera a Teodoro Ghezzi (*Donizetti*, *Epistolario*, n. 70; originariamente pubblicata da Francesco Florimo nel suo *Bellini. Memorie e lettere*, Firenze, Barbera, 1882, p. 132), che Donizetti avrebbe spedito da Milano il 27 dicembre 1831 e in cui si legge ch'egli aveva visto la *Norma* in Scala e che sarebbe stato «contentissimo di averla composta e metterci volentieri il mio nome sotto questa musica. Basta solo l'introduzione, e l'ultimo finale, del secondo atto per costituire la più grande delle riputazione musicali; ed i Milanesi se ne accorgeranno ben tosto con quale inconsideratezza avventarono un prematuro giudizio sul merito di quest'opera»; e d'un testo, ben più lungo, che il Bergamasco avrebbe spedito a un tale M° Rubetti di Pesaro (*Donizetti, Epistolario*, n. 71), datato Milano 31 dicembre 1831, in cui il compositore torna sulla *Norma* e si lancia in giudizi generosissimi e puntuali, citando *en passant* anche Giuseppe Verdi («Verdi ugualmente si espresse»). Il tono e i contenuti sembrano un po' forzati, e il riferimento al commento di Verdi (al tempo uno sconosciuto, che non era ancora stato ammesso al Conservatorio) del tutto gratuito. Cfr. William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, Cambridge - London - New York, Cambridge University Press, 1982, pp. 69-70 e p. 619 nota 3, per il quale Donizetti al tempo non avrebbe

ISSN 2283-8716

esserci stata una certa familiarità, complice anche la permanenza di entrambi a Genova al principio del 1828 per la stagione inaugurale del Teatro Carlo Felice.[6] Col passare del tempo Bellini confidò a Florimo una crescente diffidenza (che a volte sfociava nell'irritazione) per Donizetti, che senza volerlo era da lui considerato un intralcio alla propria affermazione professionale – o almeno così la vedeva quest'ultimo.[7] Nel 1834 anzi Bellini si rallegrava della cattedra assegnata a Donizetti al Collegio Reale di Musica di Napoli, perché l'incarico lo avrebbe potenzialmente costretto a passare più tempo a Napoli, 'liberando' finalmente della sua presenza le piazze più importanti.[8] Ovviamente di cosa Bellini scrivesse in confidenza all'amico Florimo, Donizetti non poteva sapere:[9] riteneva anzi d'essergli legato da sincera amicizia.[10]

---

potuto essere a Milano perché impegnato nelle prove di *Fausta*, che avrebbe debuttato al Teatro di S. Carlo il 12 gennaio 1832. La fonte della lettera a Rubetti sarebbe un mai rintracciato (e irrintracciabile) volume di tale Carlo Nava sulla vita di Donizetti, pubblicato a Genova nel 1854 (?): cfr. «La Voce di Bergamo», CCLXIV, 13 novembre 1931, p. 3 («Un caloroso giudizio di Donizetti sulla "Norma" di Bellini»); FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, [Milano], Guanda, 1959, pp. 301-302 (che trascrive come «Rebotti» il cognome del destinatario della lettera, attingendo all'articolo di un «corrispondente catanese» del «Corriere del Tirreno» di Livorno del 18 novembre 1931).

[6] Nella corrispondenza di questo periodo con l'amico Florimo, Bellini gli chiede per esempio di salutargli Donizetti. Lettera del 16 gennaio 1828, Milano: «Fa i miei complimenti a Donizetti salutandolo da mia parte; e l'istesso fa con Gilardoni e la sua fam:ª». VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, ed. critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Leo S. Olschki, 2017, pp. 87 e 89 (d'ora in poi BELLINI, *Carteggi*).

[7] La 'rivalità' *de facto* fra i due compositori esplose a Milano nella stagione di Carnevale del 1830-31, quando il Teatro Carcano presentò due novità assolute, ossia *La sonnambula* di Bellini e *Anna Bolena* di Donizetti. Sulla stagione 1830-31 del Teatro Carcano cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI - LUCA ZOPPELLI, *Introduzione*, in *Vincenzo Bellini. La sonnambula*, ed. critica a cura di Alessandro Roccatagliati e Luca Zoppelli, Milano, Ricordi (Edizione critica delle Opere di Vincenzo Bellini, vol. VII), 2008, pp. XI-XLVI (XI-XVI); PAOLO FABBRI, *Un* derby *milanese del 1831*, in *Anna Bolena. Una regina in trappola*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti («Quaderni della Fondazione Donizetti», 45), 2015, pp. 11-24.

[8] Così in una lettera a Florimo del 24 luglio 1834 (BELLINI, *Carteggi* cit., n. 308, p. 374): «Dunque Donizetti è stato eletto maestro? Io non trovo male, sebbene Mercadante n'era più degno di assai; e spero che non gli daranno la piazza di Zingarelli, ma darla a chi avrà un nome degno di tale posto. Ma come fa ora Donizetti per andare qua e là a scrivere? Che non è obbligato a restare di piè fermo in Napoli? Io credo che con tale piazza dovrà rinunciare a girare paesi, diversamente i giovani come potranno fare un corso seguito di studdi? Dimmi chiaramente sù ciò come la cosa è: se Donizetti non potrà più portarsi a Milano dopo l'ultima opera che scriverà in Dicembre, potrò ben dare la legge anche a quel Duca Visconti, che non mi è stato mai amico; e mentre Milano, l'istesso che Napoli, chiede delle mie opere nuove e grida contro il Duca; questi freddamente mi fà domandare se voglio scrivere, e le sue offerte non oltrepassano di più; ma se Donizetti non potrà più andare, solo maestro che gl'invidiosi ed antichi *partitanti* di Pacini, hanno voluto *sostenere*, allora il caro Duca dovrà essere a me, e vomitare dei migliaja di lire. Dunque informami di tutto per io potermi regolare».

[9] Uno studio approfondito delle fonti esula purtroppo dai limiti di questo contributo e sarà condotto altrove. Florimo, dopo la morte di Bellini, mise in atto una vera e propria strategia mitopoietica intorno al compositore (cfr. DARIO MIOZZI, *Francesco Florimo 'stratega' del mito belliniano*, in *Francesco Florimo a Vincenzo Bellini*, a cura di Dario Miozzi, Catania, Maimone, 2001, pp. 245-264), della quale l'amicizia fra Bellini e Donizetti era parte integrante (cfr. JOHN ROSSELLI, *Bellini*, Milano, Ricordi, 1995, pp. 27-29).

[10] *Donizetti, Epistolario*, n. 178 («e potrà servire a dimostrare al pubblico di Milano di quanta forza era l'amicizia che a Bellini mi legava»), n. 180 («Sono ben felice di potere in Milano dare l'ultimo attestato di mia amicizia

ISSN 2283-8716

## *2. Gaetano per Vincenzo: il 'canone'*

Nel suo personale monumento letterario all'amico Bellini, Florimo elencava le composizioni dedicate al Catanese da Donizetti:

> [i]l Donizetti, per onorare la memoria del suo illustre amico, scrisse un *Lamento*, una *Sinfonia* sopra le più favorite melodie belliniane, ed una gran *Messa di requie*, da servire per l'anniversario della morte dell'amico estinto.[11]

Florimo scriveva all'inizio degli anni '80 dell'Ottocento: da quel momento in poi la 'tripletta belliniana', *Lamento - Requiem - Sinfonia* (con relativa cronologia variabile), è diventata canonica e perpetuata in letteratura fino a oggi.[12] Anche nella prefazione al recentissimo Urtext della *Messa di Requiem* pubblicato nel 2023, il curatore Guido Johannes Joerg, riferendosi alla reazione di Donizetti alla morte di Bellini, conta *tre* occasioni in cui Donizetti si confrontò musicalmente col tema: anzitutto il *Requiem* (iniziato già nella prima metà di ottobre e completato entro la fine dell'anno), in seconda battuta il *Lamento per la morte di Bellini* «Venne sull'ali ai zeffiri» (presentato a Milano all'inizio di dicembre e pubblicato da Ricordi con l'anno nuovo), infine la *Sinfonia* su motivi belliniani, che Donizetti avrebbe composto in occasione della presentazione al pubblico milanese d'un busto di Bellini (e che Ricordi puntualmente pubblicò nel 1836, in riduzioni per pianoforte solo e pianoforte a quattro mani).[13]

---

all'ombra del povero Bellini, col quale per quattro volte mi trovai a scrivere, ed ogni volta vieppiù la nostra relazione si stringeva. […] Io ho molto a fare, ma un attestato d'amicizia al mio Bellini va avanti tutto»), n. 182 («farò una cantata pel mio povero Bellini»), lettere citate più estesamente *infra*, pp. 8-9, nn. 1-3.

[11] *Bellini. Memorie e lettere*, a cura di Francesco Florimo, Firenze, Barbera, 1882, p. 135. Come si vedrà più oltre, Florimo e Donizetti ebbero costanti rapporti di tipo professionale legati principalmente all'attività di entrambi in Conservatorio. Non sembra però di poter riconoscere fra i due un legame di amicizia, quale suggerisce Filippo Cicconetti, *Vita di Gaetano Donizetti*, Roma, Tipografia Tiberina, 1864, p. 195 («ben penosa prova d'affetto toccò al maestro Francesco Florimo, che unito a Gaetano per antica amicizia volle in quell'aprile rivederlo», quando ormai Donizetti non riconosceva più nessuno); il nome di Florimo compare rarissimamente nell'epistolario donizettiano, e anzi in una lettera a Tommaso Persico del 29 maggio 1840 Donizetti dimostra insofferenza nei suoi confronti: «giacché M.° Giarrettelli e M.° Florimo sono i factotum del Conservatorio, io non intendo punto essere soggetto a chicchessia, col mio nome non si serve sotto quei signori, ma si comanda. Scusa quest'eccesso d'amor proprio o furia francese» (*Donizetti, Epistolario*, n. 338).

[12] Ashbrook, *Donizetti and his Operas* cit., p. 634 nota 34 («In 1836 Donizetti put together a third memorial for Bellini, *Sinfonia* per orchestra *sopra motivi di V. Bellini*»); più di recente Mauro Casadei Turroni Monti, *Il* Requiem *per Bellini, tra chiesa e teatro*, in *Messa di Requiem. La dedizione degli operisti*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Teatro Donizetti («Quaderni della Fondazione Donizetti», 52), 2017, pp. 77-89: 84 («Donizetti rattristato per la morte del Bellini, al di là d'ogni gelosia ed invidia professionale, liberò il tavolo dai tanti cantieri operistici aperti, per onorare il grande compositore catanese: ne uscirono subito un *Lamento per la morte di Bellini*, a voce con pianoforte, e l'anno dopo una Sinfonia montata su celebri motivi belliniani; quasi le cornici di un quadro principale, l'impegnativo *Requiem*, che sappiamo rimasto a metà e nel cassetto»). Cfr. anche Livio Aragona - Federico Fornoni, *Prefazione*, in *Messa di Requiem* cit., pp. 9-11: 9. Luca Zoppelli (*Donizetti*, Milano, Il Saggiatore, 2022, p. 310), non sembra conoscere la *Sinfonia*, e riduce a due i titoli composti da Donizetti in morte di Bellini: «In ottobre giunge a Napoli da Parigi la notizia della morte di Bellini, occasione per comporre un *Lamento* su versi di Andrea Maffei, e una Messa di Requiem rimasta apparentemente incompleta (mancano *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*: inoltre le primissime battute dell'Introito sembrano richiedere un preludio introduttivo mancante nell'autografo)».

[13] Guido Johannes Joerg, *Vorwort / Foreword*, in *Gaetano Donizetti. Messa di Requiem. Urtext*, hrsg. von / ed. by Guido Johannes Joerg, [Leinfelden-Echterdingen], Carus, [2023], pp. iv-xvi: iv / xvii-xxviii: xvii. Joerg

ISSN 2283-8716

Le diverse 'fasi' della risposta artistica di Donizetti alla notizia della morte di Bellini si ricostruiscono con un buon margine di approssimazione grazie alla voce diretta del compositore, che in più occasioni ne scrive da Napoli ai suoi corrispondenti nel corso del mese di ottobre; di seguito i passi salienti delle lettere in questione, che permettono di cogliere anche lo stato d'animo del compositore:

1. Lettera a Giovanni Ricordi, 17 ottobre:

> Io stesso mi esibii di battere al Conservatorio la messa di Winter per le esequie dello sventurato Bellini; ora mi si pregava di fare una messa apposta, e pur vi acconsentii: per terzo mi si dice che ciò avrà luogo ai 2 dicembre. Essendo allora troppo tardi e non trovandomi in Napoli per dirigere, resterò forse così libero del tutto, e potrà servire a dimostrare al pubblico di Milano di quanta forza era l'amicizia che a Bellini mi legava. | Ma di tutto ciò nulla posso ora dirti sino a martedì (oggi è sabato). Manda le parole. Se non potrò, sarà causa la messa che faccio qui.[14]

2. Lettera a Giovanni Ricordi, 20 ottobre:

> Sono ben felice di potere in Milano dare l'ultimo attestato di mia amicizia all'ombra del povero Bellini, col quale per quattro volte mi trovai a scrivere, ed ogni volta vieppiù la nostra relazione si stringeva. – Già io stesso mi era qui esibito perché alla *Filarmonica* si facesse cosa che attestasse il comune dolore... La partenza di un istigatore lasciò la cosa sospesa!... Dovea ora battere una messa al Conservatorio, e di già l'avea cominciata, ma la esecuzione avendo luogo in Dicembre mi impediva di diriggerla, e me ne doleva!.. Tutto ciò che io preparava era annullato dal destino, che mi aveva fissato per Milano, e ben felice di far questo, non stò che in aspettativa de' bei versi del Chiarissimo Maffei, che avrà doppio soggetto a piangere, cioè la morte di un amico, e l'unione de' suoi versi alla mia musica. – Io ho molto a fare, ma un attestato d'amicizia al mio Bellini va avanti tutto.[15]

3. Lettera all'amico Luigi Spadaro del Bosch, 29 ottobre:

> A Milano di passaggio farò una cantata pel mio povero Bellini. – La Malibran l'eseguirà. – Se l'Impresa vostra non è la più buona la nostra al certo è la più disperata.[16]

ricorda per la *Sinfonia* anche una pubblicazione Ricordi in partitura completa, ma non ve ne è traccia nel *Catalogo Numerico*: una rapida ricerca nel database accessibile online ha confermato le riduzioni per pianoforte (numero di lastra 9089, stampata nel luglio del 1836) e pianoforte a quattro mani (numero di lastra 9252, genericamente ascritta all'anno 1836); cfr. anche *infra*, nota 30.

[14] *Donizetti, Epistolario*, n. 178.

[15] *Donizetti, Epistolario*, n. 180.

[16] *Donizetti, Epistolario*, n. 182.

ISSN 2283-8716

Donizetti afferma anzitutto di essersi offerto di dirigere una *Messa* di Peter von Winter al Conservatorio;[17] fu a quel punto pregato di comporre piuttosto per l'occasione una *Messa* nuova, richiesta cui acconsentì volentieri: salvo poi rinunciare perché le esequie (in effetti una messa in suffragio), che plausibilmente in origine erano state previste in novembre, furono fissate al 2 di dicembre (a due mesi esatti dai funerali solenni tenuti a Parigi), quando Donizetti sarebbe stato in viaggio verso Milano dove era atteso in Scala per il debutto della sua *Maria Stuarda*.[18] La trafila prese più di qualche giorno, sicché a metà ottobre, quando Donizetti si trovò costretto a ritirarsi, la sua *Messa di Requiem* per Bellini era già cominciata, anzi con buona probabilità fu portata comunque a termine prima della partenza per Milano a fine novembre.[19]

Di questi retroscena nulla dice Francesco Florimo – che pure al tempo era collega di Donizetti al Conservatorio – quando racconta dei «sontuosi funerali» per Bellini organizzati nella chiesa di S. Pietro a Majella: «Zingarelli, di sua spontanea volontà, assunse l'impegno di dirigere la musica ch'era di sua composizione» e la messa fu preceduta da una *Sinfonia funebre* dello stesso Florimo, «appositamente scritta per la luttuosa circostanza, ove quella malinconica e religiosa melodia dell'introduzione della *Norma*, a varie riprese ripetuta, ricordava

[17] Joerg, *Vorwort* / *Foreword* cit., p. v / xviii nota 3 suggerisce che potesse trattarsi del *Requiem* in do minore composto nel 1790 per la morte dell'imperatore Giuseppe II e credo che sia un'ipotesi ragionevole: il *Requiem* in do minore di Winter era già stato eseguito a Napoli l'11 settembre 1823 per i funerali di Papa Pio VII, solista il celeberrimo Andrea Nozzari, quale musica migliore per onorare Bellini di quella ritenuta degna di papi e imperatori? Della *Messa* per Pio VII riferisce il «Giornale del Regno delle Due Sicilie», n. 217, venerdì 12 settembre 1823, pp. 880-881. Per l'identificazione della *Messa* eseguita nel 1823 col *Requiem* di Winter del 1790 mi sia permesso di rimandare al mio contributo in *Nozzari, Rubini: tenori contro*, Atti del Convegno (Bergamo, Teatro Donizetti, 24-25 novembre 2023), a cura di Candida Billie Mantica, Lucca, LIM, c.d.s., a commento della scheda «1823 | *Messa cantata* per i funerali di Papa Pio VII» nell'*Appendice 2*. Fraintende evidentemente il riferimento a Winter nella lettera di Donizetti Eduardo Rescigno, s.v. «Donizetti, Gaetano», *Dizionario belliniano*, Palermo, L'EPOS, 2009, pp. 151-155: 155, dove afferma che «[q]uando Bellini muore, Donizetti è a Napoli, e si offre di dirigere un *Requiem* composto per l'occasione da Peter Winter» (ma il compositore tedesco era già morto da dieci anni).

[18] L'opera doveva nelle intenzioni aprire la stagione di carnevale, ma non debuttò alla Scala prima del 30 dicembre: Elizabeth Hudson, *Introduzione storica*, in *Gaetano Donizetti. Maria Stuarda. Tragedia lirica in due atti di Giuseppe Bardari*, a cura di Anders Wiklund, Partitura, vol. I, Milano, Ricordi - Comune di Bergamo, 1991, pp. xvii-xviii.

[19] Così Joerg, *Vorwort* / *Foreword* cit., p. vi / xix. L'autografo rimase poi inedito fino al xx secolo, anche se il *Requiem* ricevette una prima esecuzione a Bergamo nel 1870 – e un'altra (parziale) sempre a Bergamo nel 1875 – grazie a una copia della partitura, che Donizetti aveva inviato all'amico Antonio Dolci (*ivi*, pp. x-xiv / xxiii-xxvi). Controcorrente rispetto alla *communis opinio* (da ultimo Zoppelli, *Donizetti* cit., p. 310), Joerg (*Vorwort* / *Foreword* cit., pp. vii-viii / xx-xxi) non considera il *Requiem* incompleto o incompiuto, per diverse ragioni: 1) la successione dei pezzi nell'autografo è coerente; 2) è musicato tutto il Proprio (ciò che mancava dell'Ordinario, durante la liturgia, poteva facilmente essere integrato attingendo a repertorio altrui, come avveniva di solito); 3) le due copie coeve della partitura (una a Napoli, l'altra a Bergamo) riproducono l'autografo senza variazioni; 4) in più rispetto alle copie, l'autografo contiene una parte completa dell'organo, anch'essa autografa, chiaramente redatta a *Messa* finita.

ISSN 2283-8716

l'estinto e disgraziato giovane».[20] Stando alle cronache dell'evento, per assistere alla commemorazione l'anziano Zingarelli rientrò in città dal ritiro a Torre del Greco;[21] in programma un'orazione di Cesare Dalbono e una *Messa di Requiem* che Zingarelli aveva composto in precedenza per la morte di Luigi de' Medici.[22]

Quanto si ricostruisce del *Lamento* dalle lettere di Donizetti lascia purtroppo irrisolti alcuni nodi. Giovanni Ricordi aveva probabilmente avuto l'idea di commissionare una cantata per ricordarlo nel momento stesso in cui aveva appreso della morte di Bellini; il 10 ottobre 1835 ne aveva scritto a Francesco Florimo, preannunciando già interprete e occasione:

> Non vi posso descrivere il dolore che io provo per la repentina ed immatura morte del nostro caro ed ottimo amico Bellini. Destino crudele! Son persuaso che a voi pure vi avrà fatto male assai una tale notizia: so quanta amicizia avevate per lui e misuro dal mio dolore il vostro; ma con tutto ciò soffro assai e non me ne posso dar pace. | Non i Francesi soli saranno qualche cosa per il medesimo; ma anche noi. Ed io mi posi alla testa per ottenere che sia collocato un busto in marmo nel nostro gran Teatro. L'esimia Malibran canterà per l'inaugurazione. Il busto sarà eseguito dal celebre Marchesi, che lo ha offerto gratis. La musica, spero di ottenere dall'amico Donizetti il favore; ed a tale proposito oggi gli scrivo. In parte contribuirò anch'io col somministrare gratis le copie della cantata; e in fine io mi lusingo di potere colle mie premure ed assiduità rendere un omaggio all'amico, che pagherei non so cosa perché fosse ancora fra noi. Ma pur troppo è d'uopo rassegnarsi a' voleri supremi![23]

---

[20] *Bellini. Memorie e lettere*, a cura di Francesco Florimo, Firenze, Barbera, 1882, pp. 69-71: 69. Il rendiconto di Florimo viene citato *verbatim* da Antonino Amore (*Vincenzo Bellini. Vita, studi e ricerche*, Catania, Niccolò Giannotta, 1894, pp. 232-234). Sulla *Sinfonia* di Florimo tornerò brevemente più avanti.

[21] Della commemorazione si legge nell'«Omnibus», XXXVII, 5 dicembre 1835. Cfr. TARALLO, *Il culto di Bellini* cit., pp. 579-580.

[22] L'orazione di Dalbono fu pubblicata a Napoli col titolo *Discorso pronunziato nei funerali di Vincenzo Bellini nella chiesa di S. Pietro a Majella il dì 2 dicembre 1835*, preso la tipografia nella Pietà de' Turchini. La *Messa* («e gl'inni che la Chiesa a così fatte occasioni riserva») di Zingarelli era stata eseguita la prima volta il 26 marzo 1830, nella chiesa di S. Maria degli Angeli sul Monte Echia, in occasione della commemorazione pubblica del Ministro Medici, che seguì le esequie a Madrid, il rientro della salma dalla Spagna, una prima messa in suffragio a Portici, nonché la sepoltura a Ottajano nell'ipogeo di famiglia (cfr. *Solenni esequie di Luigi de' Medici di Toscana fatte da Giuseppe de' Medici Duca di Miranda*, Napoli, [Fibreno], 1830, pp. 3-5). L'autografo della partitura della *Messa di Requiem* in Mi minore di Zingarelli («Messa di Requiem | In Mi 3.ª min.e a grand'orch.a | Scritta pe' funerali di Medici | Eseguita anche ne[i] funerali di Bellini 2 X 1835 | dal M.o Nicolò Zingarelli ») è conservato a Napoli, nella biblioteca del Conservatorio di S. Pietro a Majella: I-Nc XVI.5.2 (così anche l'originale dei «Responsori funebri | eseguiti pel ministro | de Medici a 2. Tenori, | e Basso. In Si. b. 3.ª | Mag:e | Per Orchestra»: I-Nc Mus.Rel. 4462). Secondo le *Solenni esequie* cit., p. 5 nota *, «[e]ssendo a volere del Duca di Miranda messa tal musica in istampa, sarà dato a tutti gl'intendenti il giudicarne»; ma non sembra esservi traccia della pubblicazione. Per un breve profilo di Luigi de' Medici, MAURO VANGA, *Medici, Luigi de'*, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. LXXIII, 2009 <https://www. treccani.it/enciclopedia/luigi-de-medici_(Dizionario-Biografico)/>.

[23] MICHELE SCHERILLO, *Belliniana. Nuove note*, Milano, Ricordi, 1876, pp. 23-24 (poi ripubblicato nell'*Album-Bellini*, a cura di Francesco Florimo e Michele Scherillo, Napoli, Tocco & Co., 1886, pp. 39-40).

ISSN 2283-8716

Stando alla lettera («a tale proposito oggi gli scrivo»), quello stesso giorno Ricordi scrisse a Donizetti proponendogli presumibilmente di comporre un pezzo per voce e pianoforte *per la morte di Vincenzo Bellini* e promettendo a breve i versi da intonare:[24] mentre era già a buon punto col *Requiem*, tuttavia, anzi quando già aveva dovuto rinunciare per questioni di date, Donizetti non aveva ancora ricevuto da Milano «le parole»; il 20 ottobre, lo si è visto, il compositore era ancora «in aspettativa de' bei versi del Chiarissimo Maffei, che avrà doppio soggetto a piangere, cioè la morte di un amico, e l'unione de' suoi versi alla mia musica».[25] A fine ottobre il pezzo era *forse* compiuto, se in questo senso va letto l'annuncio all'amico del Bosch, piuttosto cursorio in vero, che a Milano «di passaggio farò una cantata pel mio povero Bellini», specificando che «la Malibran l'eseguirà»: Ricordi pubblicò il pezzo fra dicembre 1835 e gennaio 1836, con dedica «alla somma Attrice Cantante Maria Felicita Malibran Garcìa».[26]

Il progetto di Ricordi non andò oltre la pubblicazione della cantata: stando a un articolo di Francesco Regli pubblicato il 10 novembre del 1843, *solo allora* era stato collocato nel Ridotto della Scala un busto di Bellini, opera dello scultore Alessandro Puttinati, dirimpetto al quale «corre voce […] debba apparire il basso-rilievo della Malibran», morta nel 1836, «preziosissima opera del cavaliere Marchesi».[27] In ogni caso il 10 novembre 1835 non era ancora andato tutto all'aria, anzi presumibilmente Ricordi aveva ottenuto da Donizetti anche la promessa d'un altro pezzo celebrativo: «Il maestro *Donizetti* scriverà espressamente la musica per la cantata dell'inaugurazione del busto di *Bellini* che avrà luogo in Milano; lo stesso maestro per questa circostanza ha composto una sinfonia in cui ha introdotto i più noti e cari motivi del defunto maestro».[28]

---

[24] Non si conservano le lettere di Ricordi a Donizetti.

[25] Si rimanda *tout court* ai testi trascritti più sopra.

[26] «Lamento per la Morte di Bellini | *Musica espressamente scritta dal M.* | gaet.° donizetti | *Dedicato alla somma Attrice Cantante* | Maria Felicita Malibran Garcìa | Deposto alla I.R. Biblioteca»; oggi si conservano alcuni esemplari dello spartito uscito quale appendice alla rivista «Glissons, n'appuyons pas», iii/1, di sabato 2 gennaio 1836, n.l. S 9022 S. Nel *Catalogo numerico* liberamente consultabile online sul sito <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo?num Catalogo1=9022> lo spartito è datato *tout court* 1837; tuttavia, nel *Catalogo numerico Ricordi 1857 con date e indici*, vol. I, p. 305, pubblicato nel 1984 a cura di Agostina Zecca Laterza (Roma, Nuovo Istituto Editoriale Italiano), a fianco del n.l. 9022 si legge invece «1835 dic»: ciò che suggerirebbe un'originaria pubblicazione del pezzo per i tipi di Ricordi e solo poi un'uscita in appendice alla rivista (sui problemi di cronologia del *Catalogo* cfr. *l'Introduzione*, in *Catalogo numerico Ricordi 1857* cit., pp. xix-xxiii). Ricordi pubblicò una nuova edizione del *Lamento* nel 1860 [n.l. 32201]. Esiste del pezzo anche un'edizione diversa: «lamento | *per la morte di* | Bellini | *Musica Espressamente Scritta* | *dal M:° GAET:° DONIZZETTI* [*sic*] | *e Dedicata alla Somma Attrice Cantante* | *MARIA FELICITA MALIBRAN GARCIA*», Firenze, G. Lorenzi e Figlio, n.l. 2242. La «Calcografia di musica, e Magazzino di Piano-Forti di Giuseppe Lorenzi», in attività dal 1815, smerciava molta letteratura pianistica, ma anche metodi per strumento («Gazzetta di Firenze», 19 novembre 1825, p. 648), e in generale «Spartiti, e parti d'Orchestra per uso dei Teatri» («Gazzetta di Firenze», 28 gennaio 1843, p. 8). Non esiste un catalogo numerico della Lorenzi e Figlio, né studî che aiutino a datare precisamente questa pubblicazione; si conservano tuttavia altre edizioni donizettiane, che permettono qualche considerazione cronologica: «Forse in quel cor sensibile : Scena e cavatina nell'opera Roberto Devereux / del sig.r cav. Donizetti», da datare per forza *non prima del* 1837, anno del debutto, ha il n.l. 2233, ciò che suggerirebbe per il *Lamento* una pubblicazione tardiva, dopo il 1837, slegata dall'occasione della sua prima pubblicazione per i tipi di Ricordi / «Glissons, n'appuyons pas».

[27] «Il Pirata. Giornale di Letteratura, belle arti e teatri», n. 38, venerdì 10 novembre 1843.

[28] «Teatri, arti e letteratura», n. 610, Bologna, 12 novembre 1835, p. 87.

ISSN 2283-8716

E alla presentazione del busto di Bellini la critica ha perciò senz'altro associato la composizione della *Sinfonia* su temi belliniani – evidentemente *senza aspettare* che la cerimonia avesse davvero luogo –, che l'editore Girard di Napoli pubblicò in riduzione per pianoforte solo, col titolo di «SINFONIA | sopra motivi di | V. BELLINI | Composta per l'inaugurazione del di lui busto in Milano dal | CAV. G. DONIZETTI».[29] Che le cose non siano andate secondo i piani è confermato forse dal fatto che Ricordi, quando a sua volta pubblicò la *Sinfonia*, in riduzioni per pianoforte «a due e quattro mani», non specificò in frontespizio l'occasione per la quale Donizetti l'avrebbe composta.[30]

La storia della *Sinfonia* su temi di Bellini probabilmente comincia a Napoli, e a Milano si lega solo in un secondo momento (e senza un vero debutto in città). Come si è visto, fra ottobre e novembre 1835 Donizetti si mise completamente a disposizione del Conservatorio per commemorare Bellini: dall'anno prima era titolare di una cattedra di composizione e contrappunto al Real Collegio di Musica di S. Pietro a Majella,[31] e non si sottrasse ai suoi doveri neppure dopo aver appreso che si sarebbe perso tutto quanto si stava organizzando, perché fissato per dicembre: per esempio, insieme a Niccolò Zingarelli, Girolamo Crescentini, Antonio Cerretelli, Giulio Sarmiento, Francesco Florimo, Carlo Conti, Giuseppe Festa, Michele Rupp, Sergio Nigri e Vincenzo Marra fece parte della «Deputazione» che organizzò, per i giorni seguenti alla commemorazione in chiesa, l'inaugurazione di un ritratto di Bellini nella sala dell'Archivio del Real Collegio, accompagnata da un'accademia che coinvolse «i

[29] Con n.l. 3307, [s.d.]. Lo spartito Girard, unico fra tutte le fonti, esplicita le opere di Bellini i cui temi Donizetti ha di volta in volta utilizzato: 1) «IL PIRATA – Tu vedrai la sventurata» [b. 17]; 2) «STRANIERA – Meco tu vieni, o misera» [b. 38]; 3) «I CAPULETI – La tremenda ultrice spada» [b. 77]; 4) «SONNAMBULA – Ah, perché non posso odiarti» [b. 117]; 5) «NORMA – Aria finale» [b. 132]; 6) «PURITANI – Suoni la tromba» [b. 196].

[30] Le due riduzioni uscirono precedute dal medesimo frontespizio: «SINFONIA | *composta dal* | Cav.re Gaetano Donizetti | *sopra motivi* | DI | VINCENZO BELLINI | ridotta | *per Piano Forte a due e quattro mani* | da A. Neumane | *Dall'Editore dedicata* | *ALLA DAMIGELLA* | IDA FENINI | *Esimia Dilettante*», Milano-Firenze, Ricordi, [s.d.], n.l. 9089 (Pf.te solo, luglio 1836 secondo il *Catalogo numerico*) e n.l. 9252 (Pf.te a 4 mani, genericamente 1836 secondo il *Catalogo numerico*, che riporta un titolo leggermente diverso, non supportato dagli esemplari a stampa: *Sinfonia per Pf.te a quattro mani composta sopra alcuni motivi fav. di Bellini*).

[31] Nelle parole di FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, vol. II, Napoli, Stabilimento Tipografico di Vincenzo Morano, 1882, pp. 45-46: «Alla morte di Giacomo Tritto, primo maestro di contrappunto e composizione del Collegio, avvenuta nel 1824 successero a dividersi il posto, d'accordo, per non esporsi ad un esame, maestri com'erano di tanto valore e rinomanza, Pietro Raimondi e Francesco Ruggi; ma, dopo qualche anno, chiamato il Raimondi a dirigere il teatro Carolino di Palermo ed a far da maestro di contrappunto in quel Collegio di musica con maggiore onorario di quello che aveva nel Collegio di Napoli, si dimise dal posto che aveva in questo. Fu propriamente nel 1834 che, vivendo ancora lo Zingarelli, venne invitato a succedere al Raimondi una sommità artistica, Gaetano Donizetti, con la promessa fattagli in nome del re, dal ministro degli affari interni da cui dipendeva altresì la Pubblica Istruzione, cav. Nicola Santangelo, di succedere al posto di direttore, quando fosse rimasto vacante». *Ivi*, p. 353 nota 2, Florimo specifica che «[i] professori succeduti al Fenaroli nel Collegio, Raimondi e Ruggi, serbando incolumi le basi di quella scuola modello, hanno facilitato ed ampliato questo importante studio dell'armonia sonata e del contrappunto pratico. Quelli poi che diedero il primo movimento della riforma voluta dagli immegliamenti e dai grandi progressi che l'arte ha fatto ai giorni nostri, dettando nuove leggi fondate sopra principii matematici, specialmente nella variata molteplicità degli accordi e loro rivolti, furono Gaetano Donizetti, nel breve periodo di tempo che tenne scuola di contrappunto nel collegio di San Pietro a Majella, e dopo lui il chiarissimo Carlo Conti […]».

ISSN 2283-8716

più distinti poeti della capitale. […] Il discorso d'apertura fu detto dall'esimio letterato Pietro Vaccaro Matonti. Tra' poeti si distinsero per nobiltà di pensieri e tersezza di stile Cirino, Ruffa, Campagna, Casanova, Torelli, Ulloa, Bisazza, Cappelli e Rodi Caracciolo; e fra le poetesse gentili Irene Ricciardi Capecelatro e Maria Giuseppa Guacci-Nobile».[32]

Dalla lettera a Ricordi del 20 ottobre citata più sopra, tuttavia, sappiamo che i progetti del Conservatorio non furono gli unici ad essere rimandati, lasciando Donizetti con un palmo di naso (e, probabilmente, musica già scritta): «Già io stesso mi era qui esibito perché alla *Filarmonica* si facesse cosa che attestasse il comune dolore... La partenza di un istigatore lasciò la cosa sospesa!...». Donizetti il 20 aprile del 1835 era stato fatto Socio Onorario della Società Filarmonica Napoletana, inaugurata nel gennaio di quello stesso anno e diretta dalla fondazione dall'onnipresente Francesco Florimo:[33] nella generalizzata 'corsa alla commemorazione' che coinvolse Napoli dall'inizio di ottobre, il Bergamasco pensò bene di proporre alla Filarmonica di organizzare qualcosa. A questo punto, però, la «partenza di un istigatore lasciò la cosa sospesa» (qualunque cosa ciò significhi)[34] e Donizetti passò ad altro. La Filarmonica, tuttavia, riuscì a mettere insieme un programma e a fissare per il 21 dicembre 1835 un'accademia letteraria e musicale, su cui ci informa puntualmente il «Giornale del Regno delle Due Sicilie»:

---

[32] Vincenzo Percolla, *Elogio biografico del Cav. Vincenzo Bellini, scritto in occasione del trasporto delle sue ceneri da Parigi a Catania*, Catania, Stabilimento Tipografico Bellini, 1876, pp. 75, 151 nota 201 (che riporta la composizione della Deputazione), il quale indica la data del 12 dicembre 1835 per l'accademia. Tarallo (*Il culto di Bellini* cit., p. 581) segnala un'incertezza fra 8 e 10 dicembre, propendendo piuttosto per l'8 sulla base delle notizie reperite sul «Giornale del Regno delle Due Sicilie», n. 37, sabato 5 dicembre 1835, che annuncia l'evento per l'8. La lista degli intervenuti si trova già nel «Giornale del Regno delle Due Sicilie», n. 38, sabato 12 dicembre 1835. Cfr. anche Cannavacciuolo, *Memoria* cit., p. 55 e nota 39. Al di là di Francesco Florimo, l'amico di una vita, altri membri della Deputazione erano stati variamente legati a Bellini: Carlo Conti (1796-1868), compositore e didatta, dal 1812 allievo del Real Collegio di Musica, dove esercitò la funzione di «maestrino» (1819-1821) ed ebbe tra i suoi allievi Florimo e Bellini, di cui rimase amico, fu operista di discreto successo, ma dalla parabola breve, e fu successore di Donizetti alla cattedra di contrappunto e composizione del Conservatorio; Michele Rupp (1780-1837), clarinettista, attivo nelle orchestre della Real Camera (fino al 1830) e dei Teatri di S. Carlo e del Fondo (fino al 1835), docente di clarinetto al Real Collegio di Musica (dal 1818 al 1835), per il quale Bellini aveva scritto un assolo nella *Bianca e Gernando* del 1826; Sergio Nigri (1804-1839), flautista e compositore, allievo del Collegio di Musica (1821-1825) e congedato dagli studi perché potesse lavorare nei Teatri di Napoli.

[33] Lo statuto della Società e le cronache dell'epoca risalgono all'estate dell'anno precedente: il *Programma* della Società Filarmonica è datato 22 giugno 1834; la costituzione della Società è annunciata dal «Giornale del Regno delle Due Sicilie», n. 171, 31 luglio 1834. Dell'inaugurazione scrive Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli ed i suoi Conservatorii*, iv, Napoli, 1880-82, p. xx: «sorse nel quarto nobile al primo piano del palazzo del Principe della Rocca in via Trinità Maggiore; e nella gran sala fu edificato un teatrino con eleganti decorazioni. Guidava l'orchestra, composta di 50 professori del S. Carlo, l'incomparabile primo violino Giuseppe Festa, e venne inaugurata con un Inno all'Armonia, parole espressamente scritte da Pierangelo Fiorentino, musicate dal venerando Zingarelli, e da me, che fui il primo direttore della musica di quella Filarmonica, concertato e diretto». Cfr. Alfredo Tarallo, *Una sconosciuta partitura sinfonica di Gaetano Donizetti*, in *Donizetti, Napoli, l'Europa*, Atti del Convegno (Napoli, 11-13 dicembre 1997), a cura di Franco Carmelo Greco e Renato Di Benedetto, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 361-371: 362. Donizetti proprio in aprile era rientrato a Napoli dopo il debutto parigino del *Marino Faliero* (prima rappresentazione: 12 marzo 1835).

[34] Vedi *infra*, p. 29.

ISSN 2283-8716

*Ultimi onori renduti in Napoli alla memoria di Vincenzo Bellini.* […] L'illustre Società Filarmonica Napoletana, Società che alla bella missione d'ingentilire i costumi, l'alta missione unisce di purgar la storia contemporanea d'un grave anacronismo morale, volle ancor essa consacrare un'accademia letteraria e musicale in memoria del suo socio onorario Vincenzo Bellini. Fra quanti onori l'ingegno e la sventura dell'egregio maestro gli avessero meritato e nel regno e fuori, nessuno egli ne ottenne maggiore, nessuno eguale, nessuno paragonabile a questo: L'accademia fu onorata dalla presenza di S. M. la Regina Madre con le auguste sue figliuole e di quella della LL. AA. RR. il Conte di Siracusa, il Principe e la Principessa di Salerno. Il grandioso locale della Società era non riccamente ma elegantemente adorno e splendidamente illuminato. Il busto di Bellini, lavoro dell'egregio scultore Tito Angelini, collocato sopra una colonna troncata, primeggiava nella gran sala. Il socio onorario Francesco Ruffa mostrò con un'orazione quali furono l'ingegno e la virtù del giovane deplorato maestro, quanti sono i pregi dell'opere sue, e descrivendo il Genio fece sentire che egli non parlava d'un essere che eragli ignoto. Non entreremo a parlar partitamente de' componimenti poetici che vi furon letti, ma non possiamo lasciar senza lode il felice sonetto della sig. Contessa Gaetani, la magistrale Canzone della sig. Guacci-Nobile, e gli elegantissimi sciolti del sig. Campagna, vivissimamente applauditi dalla Società intera. La parte musicale ebbe principio da una sinfonia composta in onore di Bellini dall'inconsolabile suo amico Francesco Florimo, socio onorario e maestro della Società. Essa esprimeva il suo affetto, la sua desolazione, il suo feroce dolore: tu l'avresti detto il pianto di Achille sul cadavere di Patroclo. Seguì questa un *Preludio e quartetto con cori* del Socio Cav. Vincenzo Capecelatro, che meritamente riscosse gli applausi di quei numerosi e coltissimi socj. Una sinfonia del socio onorario Maestro Donizzetti [*sic*] sopra i più applauditi motivi delle opere di Bellini fu d'un effetto incantevole. Il valentissimo maestro seppe ordinare le più seducenti melodie del Maestro Catanese in bellissimo accordo, e farle risaltare nella sua sinfonia come altrettanti capitelli corintj in un monumento d'antichi ruderi. L'accademia fu chiusa da un Inno del Marchese di Casanova, messo in musica dall'istesso Maestro. Noi ci siam taciuti sui molti pezzi di Bellini che furono cantati in quella stessa sera. Che avremmo potuto dir noi di pezzi applauditi da tutta l'Europa? Ingrati verso il loro autore, essi fecero obbliare l'oggetto dell'accademia per far lacrimare le angustie di Amina e la sventura di Norma. S.[35]

[35] «Giornale del Regno delle Due Sicilie», n. 9, 14 gennaio 1836, p. 36. L'autore «S.» è con tutta probabilità [Filippo] S[crugli], amico del socio onorario Francesco Ruffa, che stando alla recensione «mostrò con un'orazione quali furono l'ingegno e la virtù del giovane deplorato maestro, quanti sono i pregi dell'opere sue, e descrivendo il Genio fece sentire che egli non parlava d'un essere che eragli ignoto». Francesco Ruffa pubblicò una raccolta di *Componimenti di Francesco Ruffa in occasione della morte di Vincenzo Bellini*, Napoli, Tipografia dell'Ariosto, 1836; cfr. Tarallo, *Il culto di Bellini* cit., p. 582 nota 81. Scrugli fu autore anche di una *Necrologia* di Bellini sul «Giornale del Regno delle Due Sicilie», n. 267, 1 dicembre 1835; cfr., *ivi*, p. 580 n. 72. Sul rapporto fra i due, cfr. Gaetano Giucci, *Degli scienziati italiani formanti parte del 7. congresso in Napoli nell'autunno del 1845. Notizie biografiche*, Napoli, Tipografia Parigina di A. Lebon, 1845, p. 325. *Ivi*, p. 484, si specifica che Scrugli al tempo era «Direttore del Giornale ufficiale delle due Sicilia»: non escludo perciò che il nome di Scrugli vada letto al posto del non identificato «Sgregli» che si trova nella lettera a Tommaso Persico (*Donizetti, Epistolario*, n. 338) già citata in nota 11, in cui Donizetti s'infuria perché un giornale di Napoli non aveva voluto pubblicare un ritaglio che aveva spedito appositamente, perché si sapesse quale era stato l'esito parigino di un'opera che a Napoli era stata proibita («Ricevo in questo punto la tua del 9 maggio. Dessa mi toglie ogni illusione. Come? Sgregli impedisce anche un articolo? Oh, buffoni, buffoni! Ebbene, giacché Giarrettelli e Florimo ecc.»); una verifica autoptica fugherà sperabilmente ogni dubbio.

ISSN 2283-8716

La *Sinfonia su temi di Vincenzo Bellini*, dunque, fu eseguita – assente l'autore – poco prima di Natale a Napoli, in un'accademia della Società Filarmonica! E, a testimonianza del fatto, si conserva ancora oggi, nel fondo Noseda della Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, una copia manoscritta della partitura, prodotta a Napoli nella «Copisteria e magazzino di musica. Strada Trinità de' Spagnoli N.3 dirimpetto il Palazzo Stigliano a Toledo», il cui frontespizio annuncia: «*Sinfonia* | del M° Gaetano Donizetti | *Dedicata* | *Alla memoria di Bellini* | *eseguita* | *Nell'Accademia Filarmonica* | di Napoli».[36] Il confronto fra questa partitura e le trascrizioni per pianoforte permette di identificare le seconde con la prima; l'unica differenza di rilievo sembra la b. 1 dei Timp. come segnata *in chiave di sol* sul rigo dei Cb., che corrisponde a quanto si trova in tutti gli spartiti a stampa ($mi_3$-$si_2$-$mi_3$-$si_2$) ma che di fatto corregge la b. 1 dei Timp. della partiturina posta in fondo alla composizione ($mi_3$-$mi_3$-$mi_3$-$mi_3$): o la copia napoletana *precede* la pubblicazione degli spartiti per pianoforte (derivati da un originale nel frattempo corretto dall'autore) e recepisce la modifica ai Timp. dall'edizione Girard (che evidentemente non sapeva che il progetto del busto milanese era saltato: dunque possiamo immaginare una data di pubblicazione all'inizio di dicembre 1835); oppure ricopia pedissequamente una correzione già dell'autografo (che Donizetti non s'era preoccupato di riportare anche nella particella in fondo alla *Sinfonia*). Purtroppo non possiamo sciogliere questo dubbio, perché la partitura autografa della *Sinfonia su temi di Vincenzo Bellini* non è stata localizzata.[37] Resta però probabilmente accertato che: Donizetti scrisse la *Sinfonia* a Napoli e per Napoli, probabilmente provvedendo egli stesso a far copiare la partitura; quando sembrava essere stata annullata l'accademia della Società Filarmonica, pensò di poterla eseguire a Milano, a margine della presentazione del busto di Bellini durante la quale Maria Malibran avrebbe dovuto cantare il *Lamento*; infine, saltata anche questa occasione, ed essendo stata fissata a ridosso di Natale l'accademia letteraria e musicale della Società Filarmonica Napoletana (precedentemente sospesa) per rendere onore alla memoria di Bellini, certo fece in modo che il *medley* belliniano che aveva composto potesse essere eseguito almeno in quella circostanza. Probabilmente prese accordi col direttore della Filarmonica – e collega al Conservatorio – Florimo, che organizzò di cominciare l'accademia musicale riproponendo la *propria* sinfonia, con cui s'era aperta anche la commemorazione in S. Pietro a Majella il 2 dicembre.[38]

---

[36] I-Mc Noseda U.22.31.

[37] Ashbrook, *Donizetti* cit., p. 634 nota 34 afferma: «In 1836 Donizetti put together a third memorial for Bellini, *Sinfonia per orchestra sopra motivi di V. Bellini*. The autograph of this work is in the Bibliothèque Nationale, Paris»; ma finora il personale della BnF non è stato in grado di confermare la cosa. I-BGm MUSMU. MS.273 conserva le parti di un arrangiamento della Sinfonia per pf, fl, 2vl, vla, vlc, cb, che con tutta probabilità deriva dalla riduzione pubblicata da Ricordi.

[38] La partitura autografa della *Sinfonia funebre* di Francesco Florimo è conservata nella Biblioteca del Conservatorio: I-Nc 7.8.6/4. In calce al primo sistema si legge: «Sinfonia funebre composta in morte di Vincenzo Bellini | dal suo amico Francesco Florimo. Napoli 20 novembre 1835». Con qualche modifica, Florimo sfruttò il pezzo anche in altre occasioni, per esempio per una commemorazione di Roberto Gallenberg nel 1839 (l'autografo I-Nc 7.8.6/5, datato 31 agosto 1839, esplicita in frontespizio: «Sinfonia Funebre accomodata sopra quella scritta | per la morte di Belli[ni], da servire per l'Accademia | data in Collegio per onorare la memoria dell'illustre Compositore | Roberto Gallenberg»).

ISSN 2283-8716

### *3. L'*Inno *dimenticato*

Alla luce di quanto detto, è abbastanza curioso che Florimo, come s'è visto più sopra, sia stato il primo promotore del canone dei *tre* titoli donizettiani in morte di Vincenzo Bellini: come direttore e animatore della Società Filarmonica, che anzi inserì in apertura dell'accademia musicale del 21 dicembre la propria *Sinfonia funebre*, non poteva – anche a distanza di tempo – non ricordare che nella medesima occasione furono *due* le composizioni di Donizetti eseguite per onorare il Catanese, giacché dopo la *Sinfonia* su temi belliniani «l'accademia fu chiusa da un Inno del Marchese di Casanova, messo in musica dall'istesso Maestro». È anzi *doppiamente* curioso, perché *prima* della pubblicazione, nel 1882, delle *Memorie e lettere* belliniane a cura di Florimo, due biografi di Donizetti avevano fatto riferimento all'*Inno* – chiamandolo genericamente «cantata» – fornendo i dati essenziali (al netto di eventuali imprecisioni): Filippo Cicconetti nel 1864 affermava che «posposta ogni altra pratica [Donizetti] componesse una *sinfonia* costituita de' migliori pezzi delle musiche del Bellini, cui poscia aggiunse una cantata, eseguite ambedue in Napoli con molto concorso e non senza buona lode all'autore»;[39] e ancora una decina d'anni più tardi Federico Alborghetti, in collaborazione con Michelangelo Galli, ricordava che «la Messa [*scil.* il *Requiem*] però non fu scritta per ragioni, che non si conoscono; ma nella funebre commemorazione, che si celebrò in Napoli pel defunto, Donizetti compose una *sinfonia*, in cui erano ingegnosamente ricordati i migliori pezzi delle diverse opere del Bellini, ed una *cantata*, che vennero eseguite l'una e l'altra nel Teatro di S. Carlo».[40]

La cosa è passata finora inosservata, o forse il silenzio di Florimo ha portato la critica a identificare *tout court* la «cantata» di cui parlano Cicconetti e Alborghetti con la «cantata» di cui Donizetti scrive all'amico del Bosch, ossia il *Lamento*. Anche chi ha presentato in dettaglio il programma delle commemorazioni napoletane del dicembre 1835, ivi compresa l'accademia letteraria e musicale della Società Filarmonica, sembra aver frainteso il rendiconto del «Giornale del Regno delle Due Sicilie», e identificato i due pezzi donizettiani col *Lamento* e la *Sinfonia*, rientrando così nei limiti del canone.[41]

Fortuna vuole, tuttavia, che la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria conservi ancora un esemplare del foglio stampato in occasione dell'accademia letteraria e musicale della Società Filarmonica, certo con l'intenzione di mettere a disposizione del pubblico i versi intonati in quella circostanza: «PER GLI ULTIMI ONORI | *dalla* | SOCIETÀ FILARMONICA NAPOLITANA | CONSACRATI ALLA MEMORIA | DEL SUO SOCIO ONORARIO | VINCENZO BELLINI | VERSI | DEL SOCIO | F. S. della Valle Marchese di Casanova».[42] Il Marchese di

---

[39] Filippo Cicconetti, *Vita di Gaetano Donizetti*, Roma, Tipografia Tiberina, 1864, p. 111.

[40] Federico Alborghetti - Michelangelo Galli, *Donizetti - Mayr. Notizie e documenti*, Bergamo, Gaffuri e Gatti, 1875, p. 122. La menzione del Teatro di S. Carlo è evidentemente un errore.

[41] Tarallo, *Il culto di Bellini* cit., p. 582 nota 80: «Si trattava dei seguenti brani: *Vanne sull'ali ai zeffiri*, lamento per la morte di Bellini su parole di Andrea Maffei e dedicato a Maria Malibran (I-Nc, Donizetti. Rari 14.7.122, inv. 456); *Sinfonia in mi bemolle* sopra i migliori motivi del Maestro Bellini, inv. 599. Donizetti scrisse anche una *Messa da Requiem*, in re minore per soli, coro a 4 voci dispari e orchestra, inv. 183».

[42] Napoli, Tipografia F. Fernandes, 1835. Questi componimenti per Bellini furono di fatto fra gli ultimi ad essere composti dal Marchese, che, nato a Napoli il 13 marzo 1798, vi sarebbe morto il 29 gennaio 1836.

ISSN 2283-8716

Casanova aveva *letto* dei versi commemorativi per Bellini anche all'inaugurazione del busto in Conservatorio, di cui si è detto;[43] per la Società Filarmonica, di cui era socio onorario, produsse invece le parole, che altri soci rivestirono di musica: nella fattispecie il «socio Cav. Vincenzo Capecelatro» e il «socio onorario Maestro Donizetti».[44] La partecipazione di Capecelatro all'accademia con un'*Ode* su testo del Casanova è significativa, non tanto per il testo in sé, ma perché la recensione della serata riportata più sopra non sembra farne menzione, quando cita il «*Preludio e quartetto con cori* del Socio Cav. Vincenzo Capecelatro, che meritamente riscosse gli applausi di quei numerosi e coltissimi socj»:[45] a meno che il «quartetto con cori» non nasconda l'intonazione dell'*Ode*, il redattore evidentemente non ha taciuto solo «sui molti pezzi di Bellini che furono cantati in quella stessa sera» (o Capecelatro *non* intonò il testo di Casanova).[46]

Il testo dell'*Inno* musicato da Donizetti – che invece il rendiconto del «Giornale del Regno delle Due Sicilie» ricorda esplicitamente – si presenta costituito da 8 stanze numerate, di 10 settenarî ciascuna, impostate secondo lo schema xaxabcbcxd:[47]

1. Sacro è il dolor! D'invidia
   Si temperi il lamento.
   Orgoglio è la memoria!
   Il nome è monumento!
   Se legge è di natura
   Ch'ogni creato pera,
   Solenne è la sventura
   Che giunge innanzi sera,
   Che schianta inesorabile
   Delle speranze il fior!
2. Perdea la mesta Italia
   Dell'armonia l'impero;
   Ultimo avanzo e misero
   Del suo valor primiero:
   Gemea fra le catene
   La musa un dì regina;

Per un breve profilo biobibliografico del poeta vedi Camillo Minieri Riccio, *Valle, Francesco Saverio della*, in *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli, Tipografia dell'Aquila di V. Puzziello, 1844, p. 363.

[43] Si rimanda alle note 23 e segg.

[44] Alle pp. [2] e [3] del libretto.

[45] L'*Ode* consiste in una singola sestina di settenarî, alternativamente sdruccioli e tronchi, in rima secondo lo schema xaxaxa: «Spargiam di gigli e lagrime | La tomba del cantor. | Ahi, sventurata Italia! | Albergo del dolor! | Il tuo terreno è vedovo | Del suo più vago fior».

[46] Finora cataloghi e repertorî non hanno permesso di rintracciare né un'*Ode* «Spargiam di gigli e lagrime» né un *Preludio e quartetto con cori* attribuiti/attribuibili a Vincenzo Capecelatro: la Società Filarmonica, entrata in crisi nel 1838, chiuse i battenti nel 1839 e tutti i suoi beni – compreso l'archivio musicale – furono messi all'asta (così il «Giornale del Regno delle Due Sicilie», n. 272, 12 dicembre 1839), donde probabilmente il naufragio della documentazione; cfr. Tarallo, *Una sconosciuta partitura* cit., pp. 370-371.

[47] Si mantiene la formattazione originale del testo pubblicato (nessun rientro e nessuna separazione delle strofe, numerate progressivamente), aggiungendo per comodità la numerazione dei vv. sulla destra.

ISSN 2283-8716

E fastidì le scene
La voluttà latina:
Cantò sull'arpe adultere
L'Itala donna amor. –

3. Al pianto della nobile
Captiva, il fato pianse,
Le leggi inevitabili
La prima volta franse –
« Un astro peregrino
» Il Cielo allor correa:
» Maggior del suo destino,
» Nessuna legge avea:
» A par del Sol magnifico!
« Superbo a par del Sol!

4. « Ei promettea risorgere,
» Ma tramontava. – Intanto
» Ruppe il fatal silenzio
» Del disiato il canto.
» Sicula fu la terra
» Che gli servì di nido:
» Il cenere rinserra
» Pietra d'estranio lido:
» Coroni almen l'immagine
« Della sua patria il duol!

5. Come del giorno al subito
Sparir, la notte bruna
Rischiara il raggio pallido
Della pietosa luna;
Poiché dall'ire tacque
L'alto cantor d'Otello,
Surse improvviso e piacque
Chi fece il pianger bello:
Malinconia carissima
La cetra a lui temprò!

6. Piangiam! Di sacra invidia
Si onori il monumento.
Piangiam! Della *Sonnambula*
Chi a noi cantava è spento!
Pria che giungesse a sera,
Così che par che dorma,
Non più della *Straniera*,
Non dirà più di *Norma*
Il figlio dell'Italia
Che in Francia riposò –

7. Salve, o gentil! – Del Sannio
» Attraversai le rupi;
» Là tra l'orror de' turbini
» Tra le foreste e i lupi
» Tuoi canti udìa, conforto

ISSN 2283-8716

» Al montanaro errante;
» Cui rispondea dall'orto
» Co' canti tuoi l'amante.
» Onor non compro; e premio
« Che il verso mio non ha
8. « Pur non ti spiaccia il gemito
» Della modesta cetra:
» Anche il sospiro è armonico
« Sull'ultima tua pietra!
Tu canterai ne' cori
De' Cherubin di Dio:
Di sempiterni allori
Ti pungerà desìo:
Rivolgi alla tua patria
Un guardo di pietà.

Una nota in calce all'*Inno* avvisa: «I versi virgolati per brevità non sono stati posti in musica». Quest'ultima indicazione può essere facilmente verificata, perché nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli di S. Pietro a Majella si conserva ancora la partitura autografa di Donizetti, tuttora inedita: I-Nc Rari 4.1.13/9, che con l'*incipit* «Sacro è il dolor» compare già nel catalogo donizettiano pubblicato da Guido Zavadini nel 1941,[48] ma che ad oggi non ha suscitato abbastanza interesse da essere studiato e, finalmente, identificato con l'*Inno* di Casanova eseguito (d)alla Società Filarmonica Napoletana insieme alla *Sinfonia* su temi belliniani.

Il manoscritto è formato da quattro bifogli riuniti in un fascicolo cucito nella piega centrale; il manoscritto manca di un frontespizio originale, in testa alla prima pagina si legge «Inno del M.° Donizetti», non autografo. Le carte, di formato oblungo, hanno dimensioni 27 x 38 cm e sono numerate nel margine destro del solo recto, vicino all'angolo superiore, a partire da 42 e fino a 49; la numerazione, non autografa, è affiancata da una nuova numerazione, d'una terza mano, che parte da [1] e termina a 8.[49] Sotto il numero 8 si legge la parola «Fine», della medesima mano della numerazione inferiore (e, forse, del titolo della prima pagina): è possibile che questa numerazione sia *successiva* all'altra, perché in realtà il pezzo non termina a c. 8r, ma prosegue a c. 8v (rimanendo peraltro in sospeso, come si vedrà); la numerazione da 42 a 49 suggerisce genericamente una precedente rilegatura della partitura all'interno di un volume miscellaneo: sicuramente l'*Inno* proseguiva ancora dopo la c. 49v, ma finché non si troveranno delle corrispondenze fisiche con altri autografi donizettiani ogni ipotesi su cosa

[48] Guido Zavadini, *Gaetano Donizetti. Vicende della vita e Catalogo delle musiche* (fine), «Bergomum», xix/1, 1941, p. 131 («Sacro è il dolore, Inno a 2 voci con orch. [autogr. Bibl. Conserv. di Napoli]»); il pezzo ritorna nel *Catalogo generale delle opere* curato da Luigi Inzaghi e pubblicato all'interno del volume *Gaetano Donizetti*, a cura di Giampiero Tintori, [Bergamo], nuove edizioni, 1983, p. 217 (In. 291: «*Sacro è il dolore*. Inno a 4 voci e orchestra»), ma non se ne fa menzione nell'altro catalogo donizettiano moderno di riferimento, che si trova in appendice a John Stuart Allitt, *Donizetti in the light of Romanticism and the teaching of Johann Simon Mayr*, Shaftesbury (UK) – Rockport (MA), Element, 1991. Del resto, l'*Inno* in questione mancava già nel *Prospetto cronologico delle opere di Gaetano Donizettii*, B. *Cantate e Inni*, «Rivista Musicale Italiana», iv (dedicato al centenario donizettiano), 1897, pp. 736-743: 741.

[49] Nel presente contributo si farà riferimento a quest'ultima numerazione, ove non diversamente specificato.

ISSN 2283-8716

contenessero le cc. 1r-41v resta necessariamente inverificabile.[50] La carta è di tipo uniforme e comprende 24 pentagrammi con uno specchio di scrittura di 23 cm e una distanza tra i righi di 0,4 cm. Sul recto di ogni carta è stato apposto il timbro verde «Archivio del Reale Collegio di musica – autografo»; alle cc. 1r e 8v si trova il timbro blu «R. Conservatorio di musica di Napoli – Biblioteca – Autografo»; a c. 8v si leggono le indicazioni (manoscritte ma non autografe) «43» e «401 / Inno | 43» sul margine superiore, il numero «6658» (timbro) a cavallo del decimo pentagramma e dello spazio sottostante, alcuni versi dell'*Inno* (di cui mi occuperò più oltre) incolonnati sulla destra della pagina, perpendicolarmente al lato corto; il margine inferiore della c. 8, parzialmente lacunoso, è stato rinforzato tramite una pecetta incollata sul verso (a coprire quasi del tutto la linea dei bassi). La composizione si estende per 139 battute e prevede un organico formato da 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in Si♭, 2 fagotti, 2 corni in Mi bemolle, 2 corni in Si♭, 2 trombe in Si♭, 3 tromboni, timpani in Mi bemolle, soli (un [soprano] e due bassi), coro a 4 voci (soprani, contralti,[51] tenori e bassi, coi tenori che si dividono in I e II da b. [111]), arpa e archi.

Donizetti non ha intonato tutto il testo di Casanova: come ci aspetteremmo, data la nota in calce al libretto sui versi virgolettati. La cosa interessante, però, è che il compositore ha selezionato anche un distico della strofa n. 4 (vv. 37-38: «Il cenere rinserra | Pietra d'estranio lido»), usandolo per introdurre una ripetizione leggermente variata dei vv. 59-60 («Il figlio dell'Italia | In Francia riposò»), e ha scelto altresì di *non* intonare la strofa n. 8: la mancanza non è passata inosservata, giacché il testo è stato successivamente trascritto in bell'ordine sull'ultima pagina, perpendicolarmente al lato corto (come si accennava più sopra). Nei fatti, dell'*Inno* di Casanova vengono tralasciati i versi che si dilungano (genericamente quanto farraginosamente) sulla breve parabola terrena di Bellini (strofe nn. 3-4, vv. 25-40, fatti salvi i vv. 37-38 di cui s'è detto), oltre che quelli in cui il poeta (ma evidentemente, se intonati, anche il compositore) chiede benevolenza per la «modesta cetra» (strofe nn. 7-8, vv. 61-74) e quelli con cui si chiude l'*Inno* (strofa n. 8, vv. 75-80), che guardano alla vita ultraterrena e chiedono a Bellini di vegliare sulla sua patria. Donizetti lavora dunque solo su alcuni dei nuclei tematici fondamentali dell'*Inno* di Casanova: 1) il profondo dolore per la morte di Bellini; 2) lo smarrimento e lo sgomento in cui si trova l'Italia; 3) i capolavori operistici del Catanese (*La sonnambula*, *La straniera*, *Norma*); 4) la morte in terra straniera. A partire da questo materiale, Donizetti compone una cantata in cui si trapassa da una sezione all'altra senza vera soluzione di continuità.[52] La musica accompagna il lamento espresso dalla poesia con un'unica, lunga

[50] Si potrebbe pensare, per esempio, all'autografo della *Sinfonia* su temi belliniani, eseguita a Napoli insieme all'*Inno*: ma l'unico esemplare esistente (conosciuto?) della partitura – la copia conservata a Milano di cui s'è detto in precedenza – non è sufficientemente lungo (ovviamente, postulando per la copia una corrispondenza perfetta con l'autografo, ciò che non è detto).

[51] Così esplicitamente Donizetti davanti al rigo corrispondente, a c. [1]r.

[52] Medesima situazione si riscontra con *La preghiera di un popolo*, composizione di carattere ufficiale e celebrativo (partitura autografa: I-Nc Rari 4.1.13/10), composta nel 1837 «PER FESTEGGIARE LA NASCITA | DI | Sua Maestà | MARIA TERESA | *Regina del Regno delle due Sicilie*» (così il libretto a stampa: Napoli, Tipografia Flautina, 1837). Il frontespizio non specifica la natura della composizione, che tuttavia è «DA RAPPRESENTARSI | NEL REAL TEATRO S. CARLO» (e «con balli analoghi»), come conferma l'esistenza di una scena e di personaggi: tutto il testo, tuttavia, è identificato esplicitamente come un «INNO». Lo

ISSN 2283-8716

campata musicale, per quanto articolata; la tonalità d'impianto è Mi bemolle minore, la stessa con cui si apre il [N. 8 Finale Secondo] del *Diluvio universale* (Napoli, 1830), e in generale il tono drammatico e sacrale insieme di quello è di fatto riecheggiato nell'*Inno*, in cui ritroviamo anche l'arpa.[53] Donizetti sembra aver scritto di getto, anche se alle bb. [73-75] si nota un ripensamento: tre battute-ponte affidate a fiati e ottoni, che portano al Cantabile affidato al soprano, sono state sostituite da tre battute cadenzali dell'arpa (che poi accompagna le voci fino alla fine della partitura).

Di seguito la struttura dell'*Inno* donizettiano:

C. ***Maestoso***, Mi bemolle minore
[Introduzione strumentale] (bb. [1-9])
a. «Sacro è il dolor» (SATB) (bb. [10-25])
b. «Se legge è di natura» (B solo [1]) (bb. [25-41])
> Si bemolle maggiore (ma la tonalità effettiva è Mi bemolle)
c. «Sacro è il dolor» (SATB) (bb. [42-53])

[C.] **Recitativo**
d. «Perdea la mesta Italia» (B solo [II]) (bb. [53-68])
e. «Ah! al pianto della nobile» ([S] solo) (bb. [68-72])

[C.] ***Allegro***, Do maggiore (accordo di sol7)
(Cadenza-ponte strumentale) (bb. [73-75])

[C.] **Cantabile**, Do maggiore
f. «Come del giorno al subito» ([S] solo) (bb. [76-98])
g. «Piangiam, di sacra invidia» (SATB) (bb. [98-109])
> Mi bemolle maggiore
h. «Pria che giungesse a sera» (SATB) (bb. [109-140])

Nonostante la cavata del BI, che articola e imprime una direzione all'intervento iniziale del Coro, e il Recitativo condiviso da BII e [S], che fa da ponte rispetto a quel che segue, l'*Inno* gravita intorno al Cantabile (accompagnato dall'arpa) del [S], che il Coro raccoglie e porta a compimento.

---

stesso testo fu riutilizzato nell'estate del 1837 all'interno d'una leggermente più ampia «CANTATA | PEL | FAUSTISSIMO PARTO | DI S. M. | *La Regina delle Due Sicilie* | DA ESEGUIRSI | NEL | REAL TEATRO S. CARLO | Nell'Estate del 1838», Napoli, Tipografia Flautina, 1838: anche in questo caso si tratta di una cantata scenica, ma le diverse dimensioni e la strutturazione del testo suggeriscono a Donizetti una diversa articolazione della partitura, che al nucleo unitario costituito dalla preesistente *Preghiera* aggiunge dei pezzi dando loro 'titoli' autonomi (di cui si conserva purtroppo solo una scena «Dopo il Coro», cui seguiva una «Cavatina [del Genio Borbonico]»).

[53] Tipica delle composizioni di ambientazione biblica: cfr. FRANCO PIPERNO, *La Bibbia all'opera. Drammi sacri in Italia dal tardo Settecento al* Nabucco, Roma, Neoclassica, 2018, p. 70. Per i pezzi del *Diluvio universale* seguo la numerazione dell'edizione da me curata per la Fondazione Teatro Donizetti di Bergamo, e andata in scena nell'ambito del festival Donizetti Opera 2023 (fonte principale la partitura autografa conservata a Napoli: I-Nc 18.4.10-11). Sulle fonti utilizzate per l'edizione rimando a EDOARDO CAVALLI, *Il primo* Diluvio universale*, Napoli 1830*, in *Il diluvio universale*, a cura di Livio Aragona, Bergamo, Fondazione Teatro Donizetti («Quaderni della Fondazione Donizetti», 67), 2023, pp. 19-28. Sul *Diluvio*, vedi PIPERNO, *La Bibbia* cit., pp. 153-188; PAOLO FABBRI, *Il quaresimale di Donizetti*, in *Il diluvio universale* cit., pp. 9-16.

ISSN 2283-8716

Tuttavia, come si notava all'inizio, la partitura *non* è completa: si ferma a b. [140], dopo sei battute in cui il Coro riprende, variandola, la chiusura del *Maestoso* iniziale, passando l'esortazione «piangiam» di voce in voce, fino al lungo accordo finale in diminuendo (*calando*) delle bb. [138-139], con un quarto in battere della b. [140] a segnarne la fine, quasi *in limine mortis*. A questo punto, sul secondo movimento della b. [140], una pausa coronata: e, colpo di scena!, proprio dove la partitura finisce Donizetti segnala il levare di un *Allegro*, sulle parole «Se ogni speme» segnate sui due righi delle donne, in tutto e per tutto coincidenti coll'attacco del famoso unisono di Giulietta e Romeo nel N. 6 Finale Primo dei belliniani *Capuleti e Montecchi* (levare di b. 484),[54] che aveva destato grande entusiasmo già al debutto dell'opera alla Fenice di Venezia nel 1830:

> Ma nulla qualifica meglio il bell'ingegno del Bellini quanto il lavoro del finale della seconda parte. Esso è composto d'un canone a cinque voci e d'una cabaletta, che il maestro con felicissimo pensiero fa cantare all'unisono alle due donne, Giulietta e Romeo, accompagnate dal coro e dalle altre parti, quasi a dimostrare come in mezzo alla diversità dei sentimenti ond'erano dominati gli altri personaggi, un solo e medesimo affetto, un solo e medesimo pensiere unisse insieme i due amanti, benché separati e divisi. Questa classica inspirazione, che ogni sera è sentita e applaudita con crescente entusiasmo, risplende d'ogni maniera di bellezze di pensiero e di accompagnamento, tanto da renderne increduli, com'essa ch'è pur tolta in parte, siccome certo sappiamo, allo sfortunato spartito della *Zaira*, abbia potuto produrre un effetto quasi contrario nell'animo dei Parmigiani. Vuole taluno che tal cabaletta non sia altro che una reminiscenza di quella pur del Bellini nella *Bianca e Fernando* e che la Grisi trasportò nel *Costantino*; ma questi s'inganna e prende una somiglianza di stile per una ripetizione di pensiero.[55]

Il rendiconto dell'accademia della Società Filarmonica del 21 dicembre 1835, parlando dell'*Inno* intonato da Donizetti, non fa menzione dell'unisono belliniano, perciò – in mancanza delle pagine autografe corrispondenti – non si può escludere a priori che la citazione dai *Capuleti e i Montecchi* non si sia concretizzata (e allora le indicazioni non autografe che segnalano la fine del pezzo nel margine di c. 8r, per quanto in anticipo rispetto alla b. [140], potrebbero semplicemente aver registrato una chiusura dell'*Inno* dopo il diminuendo di cui s'è detto). In generale, però, Donizetti nelle sue partiture è abbastanza chiaro, quando vuole indicare un taglio, o eliminare *tout court* una sezione o una serie di battute, e qui non c'è nessun tipo di segnalazione in questo senso, anzi dopo il «Se ogni» in levare Donizetti aggiunge

---

[54] La numerazione segue Vincenzo Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*, Tragedia lirica in due atti di Felice Romani, ed. critica di Claudio Toscani, Milano, Casa Ricordi, 2003.

[55] «Gazzetta privilegiata di Venezia», n. 62, 17 marzo 1830, p. [3]. Simili giudizi su «L'Eco» del 15 e del 19 marzo 1830, riportati in *Vincenzo Bellini. Epistolario*, a cura di Luisa Cambi, Milano, Mondadori, 1943, pp. 241, 245. Medesimo effetto, amplificato anzi dal fatto che le due interpreti erano Giuditta Grisi e sua sorella Giulia (ciò che «Le constitutionnel», 14 gennaio 1833, vide come potenzialmente perturbante: «Cet effet de deux unisons, combinés au grave et à l'aigu, a fait une vive impression sur le public; il serait meilleur encore si les voix de Mlles Grisi n'étaient pas sœurs et d'un même timbre»), suscitarono i *Capuleti e Montecchi* a Parigi nel 1833: cfr. il quadro fornito da Federico Fornoni, *Il canto* en travesti *nel primo Ottocento fra risvolti erotici e idealizzazione amorosa*, in *La Fenice prima dell'opera*, 2014-2015, n. 2: *I Capuleti e i Montecchi*, Venezia, Teatro La Fenice, 2015, pp. 13-42 (32 e note 63-64).

ISSN 2283-8716

«speme» subito dopo la *doppia linea* di fine battuta: a significare, io credo, l'inserimento in questo punto della cabaletta del Finale belliniano, senza bisogno di esplicitarlo ulteriormente.[56] Quale omaggio migliore – e assolutamente inaspettato – di chiudere l'*Inno* con uno dei passi belliniani che, a modo loro, erano entrati nella storia? La poesia di Romani come intonata da Bellini a partire dall'unisono ben si attagliava allo struggimento del commiato, nonostante le tinte fosche legate al destino incombente su Giulietta e Romeo:

Romeo e Giulietta
Se ogni speme è a noi rapita
Di mai più vederci in vita,
Questo addio non fia l'estremo,
Ci vedremo – almeno in ciel.

Tebaldo, Capellio, Coro

Sul furor che si ridesta,
sulla strage che si appresta,
anzi tempo, o sol, risplendi,
e dirada all'ombre il vel.

Al furor che si ridesta,
alla strage che s'appresta,
come scossa da tremuoto
tutta Italia tremerà.

Lorenzo e Giulietta
Piomba, o notte, e al ciel contendi
lo spettacolo crudel.

Donizetti previde forse un qualche adattamento del testo, su cui tornerò più avanti.[57] La cosa che probabilmente potrebbe destare maggiori perplessità, però, è l'organico vocale previsto dalla partitura di Bellini: cinque voci soliste (SSTBB o SSTTB) e coro virile (TB). La partitura dell'*Inno* donizettiano, lo si è visto, prevede invece solo tre voci soliste ([S]BB), più un coro a voci dispari – come spesso nelle sue composizioni, Donizetti distingue «Soprani» e «Contralti» (altrove *tout court* «Donne», quando utilizza un rigo solo per tutte le voci) dal «Coro» propriamente detto, ossia tenori e bassi. Per le voci soliste, invece, non esplicita la

[56] È un *modus scribendi* che si riscontra altrove negli autografi donizettiani, già negli anni '20: per esempio, nella scena [Avanti il Rondò di Abenamet] della sua *Zoraida di Granata*, versione 1824 (bb. 47*a*-47*g* nell'edizione da me curata per la Fondazione Teatro Donizetti di Bergamo, e andata in scena nell'ambito del festival Donizetti Opera 2024), Donizetti prevede senz'altro di recuperare la musica di commento del duello fra Abenamet e Almuzir composta per la versione del 1822 (diversamente il trapasso da b. 47 a b. 48 suonerebbe particolarmente strano). Nella partitura autografa (I-Mr MUSICA.MS.PART.00057) la cosa passa quasi inosservata, ma è di fatto segnalata in fine di fascicolo proprio con una doppia linea di battuta: l'unica copia manoscritta del pezzo, conservata a Bergamo (I-BGm MUSMU.MS.153), in questo punto recupera le battute del duello. Sulle fonti utilizzate per la mia edizione di *Zoraida di Granata*, versione 1824, cfr. Edoardo Cavalli, Zoraida di Granata*: quali fonti per quale edizione?*, in *Zoraida di Granata*, a cura di Livio Aragona, Bergamo, Fondazione Teatro Donizetti («Quaderni della Fondazione Donizetti», 72), 2024, pp. 35-48.

[57] E forse anche della partitura, visto che l'*Inno* non prevede né l'ottavino né la gran cassa, che si trovano invece nell'organico del finale belliniano: non necessariamente, tuttavia, perché la *Sinfonia funebre* di Florimo che, come s'è visto, precedette i pezzi donizettiani quel 21 dicembre 1835, conta in organico un ottavino in aggiunta ai due flauti, per non parlare di una nutritissima sezione di percussioni, che ai timpani affianca gran cassa e piatti, tam-tam e tamburo coperto.

ISSN 2283-8716

corda davanti alla partitura, ma nel corso del pezzo inserisce «Una voce» con relativa chiave di basso (b. [24]) e «Altra voce (grave)» sempre esplicitando la chiave di basso (b. [53]); un terzo intervento solista (b. [68]), invece, a cappella, che fa da ponte fra l'intervento del secondo basso e la cadenza che porta al Cantabile, non è preceduto da alcuna chiave ma sembra ti poterlo assegnare a una voce di [soprano], quale è sicuramente quella cui è affidato (ancora senza segnalazioni, e sul medesimo rigo) il successivo Cantabile (da b. [77]).

La cosa interessantissima è che, in corrispondenza dell'ingresso di ciascuno dei tre solisti, Donizetti premette tra parentesi il cognome dell'interprete: «Sig.r Nigri», «Sig.r Olmes» e, apparentemente, «Sig.r Santovito» (e dico *apparentemente*, perché la grafia di Donizetti in questo punto non è particolarmente precisa e finora la ricerca onomastica e prosopografica non è stata d'aiuto; non sembrerebbe tuttavia possibile leggere «Sig.ra Santovito», né d'altra parte interpretare questo intervento come scritto in una chiave diversa da quella di soprano, visto l'accordo di b. [71]). Se il [soprano] resta per ora sconosciuto, qualcosa possiamo dire dei due bassi.

Il «Sig.r Nigri» è sicuramente il basso Gabriele Nigri (1813-1870),[58] che – dopo essere passato per la scuola esterna del Collegio di Musica – in data 21 aprile 1827 si era visto confermare una «piazza franca» (cioè un posto gratuito) al Conservatorio per merito;[59] nel corso degli anni '20, forse per il tramite del fratello Sergio Nigri, che dopo soli tre anni al Conservatorio ne era uscito nel 1825 per cominciare la carriera orchestrale in teatro (ma che con S. Pietro a Majella mantenne sempre dei contatti: si ricordi la commissione che organizzò l'accademia per l'inaugurazione del busto di Bellini in Conservatorio all'inizio di dicembre 1835),[60] Gabriele frequentò Bellini, il quale anzi nel gennaio del 1828 lo indicò quale destinatario di alcune lettere ch'erano in realtà rivolte all'amico Francesco Florimo, forse per desiderio di riservatezza.[61] I documenti conservati nell'Archivio Storico del Conservatorio di S. Pietro a Majella purtroppo non permettono di stabilire quando il Nigri ne uscì, né quali corsi ebbe a seguire; è plausibile però che frequentasse i corsi di composizione di Donizetti, al tempo in cui questi era titolare di cattedra.[62] Questo tipo di frequentazione, e la familiarità che

---

[58] I punti salienti della biografia del cantante sono ripercorsi da Giuseppe Fasulo, *Necrologia di Gabriele Nigri*, Sorrento, Stamperia Sautto, [1870]; cfr. anche il breve ritratto che ne fa l'anonima *Necrologia* pubblicata sulle colonne di «Euterpe», xlv, 10 novembre 1870, p. 3.

[59] I-Ncas, San Pietro a Majella preunitario, *Ministeriali*, busta 17, n. 1901; cfr. I-Ncas, San Pietro a Majella preunitario, *Deliberazioni*, busta 2 (1822-1831), c. 370.

[60] Si rimanda alla nota 32.

[61] Bellini, *Carteggi* cit., pp. 85-86 [n. 14, del 12 gennaio: «Al Sig:r D:n Gabriele Nigri | nel Real Collegio di S. Pietro Am|majella di | Napoli»] e pp. 87-90 [n. 15, del 16 gennaio: «Al Sig:r D:n Gabriele Nigri | nel Real Collegio di Musica | Napoli»]. Nigri non è amico abbastanza stretto, evidentemente, da essere il reale destinatario di Bellini; si frequentavano tuttavia a sufficienza, se in un'altra lettera a Florimo (21 dicembre 1828) Bellini consiglia all'amico che sta male: «fatti venire Nigri e da lui solo fatti regolare con fare la cura del le *Roi* e lascela allora quando ti sentirai libero […] Tu per tua sicurezza comprati il libro dell'Autore, o fattelo prestare da D:n Antonio Andreana o da Nigri e fatti il medico tu stesso con pacatezza. Senti a Bellini, e se dovrai sacrificarti ad un male maggiore fallo per me: non far più che ti replichi lo stesso: ti sia di coragio [*sic*] lo stato ~~del~~ \in cui era/ il misero Nigri, ed ora sano e libero […]» [Bellini, *Carteggi* cit., p. 93, n. 18].

[62] Si rimanda alla nota 33. A Donizetti in realtà era stata promessa anche la direzione del Conservatorio, alla morte di Zingarelli; ma il Re alla fine decise altrimenti, affidandola a Mercadante con decreto del 18 giugno 1840: al che Donizetti lasciò anche il posto di maestro di composizione. Vedi il racconto di Florimo, *La scuola*, cit. pp. 46-47.

ISSN 2283-8716

ne derivava, spiegherebbe senz'altro il contenuto di una lettera, non datata, inviata da Donizetti all'amico Gaetano Cobianchi a Parigi (lettera che a si potrà forse datare a dopo l'accademia napoletana del 21 dicembre 1835):[63]

a M.r M.r
Cobianchi
Chevalier ~~de la couronne de fer~~
Rue de la Madaleine[*sic*]
N. 2. 4tr(ièm)e étage
Paris

C. A.
Io perdo la testa! Pacini scrive che gli attestati del mio diploma non sono pur anco giunti, e M.r Bearn [= Béarn] un mese pria di sua partenza da Napoli li spedì. Bearn è a Parigi, per pietà và un poco da Pacini vedi come và tal cosa che sono mortificatissimo col M.° Cherubini e co' superiori. –
Questa ti sarà data da un M.° Napolitano Sig.r Nigri. In casa tua vi è il ricetto degli italiani, e frà loro può anco starci il mio Nigri che viene per trovare lezioni, e se non le trova se ne f . . . e torna via, che non sta male di casa sua… Tu fallo, o cantare, o accompagnare, o mangiare, o bevere, che in tutto ti servirà. – E Diosà quando potrò farlo io presso di tè. – Bacia La sposa, Mamà, ricordagli del tuo Donizetti, e saluta tutti gli amici.

Addio.[64]

[63] Guido Zavadini, pubblicando la lettera - non completamente - in *Lettere inedite* cit., p. 25, integra piuttosto «[Napoli, estate 1835]» (*Donizetti*, *Epistolario*, n. 170a); non è plausibile tuttavia che Gabriele Nigri si sia sobbarcato due viaggi a Parigi, e se Donizetti nell'autunno del 1835 prevedeva di affidare al giovane allievo la prima voce di basso nell'*Inno* in memoria di Bellini (quand'anche ipotizzassimo che Nigri *non* fosse poi l'effettivo interprete nel dicembre di quell'anno), evidentemente *non* aveva affidato a Nigri nell'estate appena trascorsa la lettera per Cobianchi. Su Gaetano Cobianchi (1794-1866), a Parigi dopo essere stato coinvolto nei moti napoletani del 1820-21, e sull'amicizia con Donizetti (che l'aveva conosciuto forse nel 1834 ai tempi del *Marino Faliero*), cfr. Mario Villani, *Donizetti compositore e ... patriota?*, «Donizetti Society Newsletter», cxxvi, 2015, pp. 3-6; Ferdinand Boyer, *Gaetano Cobianchi réfugié Italien à Paris (1821-1830)*, «Il Risorgimento», ii, 1964, pp. 65-74; Mario Nagari, *Gaetano Cobianchi. Una vicenda risorgimentale (Intra 1794 - Parigi 1866)*, Novara, Società Storica Novarese, 1982; Giuseppe Pecchio, *Gaetano Cobianchi, un po' avventuriero, mezzo liberale e mezzo diplomatico*, «Rassegna storica del Risorgimento», lxx/2, 1983.

[64] Sul sito di Galileum Autografi, che l'ha venduta abbastanza di recente da lasciare visibili in rete immagini digitali di buona qualità della lettera, si trovano scarne informazioni sull'oggetto («dimensioni: 27x22,5 cm», «condizioni buone»), unitamente a una datazione al «1830». L'anonimo redattore della breve presentazione del contenuto della lettera, inoltre, specifica: «Donizetti parla poi di un napoletano, Nigri (Sergio Nigri, compositore e flautista molto apprezzato da Donizetti, morto giovanissimo nel 1839 all'età di 35 anni). Dice che sta cercando un lavoro e tornerà a casa. Dice che Nigri può cantare o accompagnare, o mangiare o bere e lo farà (povero Nigri!)». Sergio però era in attività come flautista almeno dal 1825, quando ottenne il primo permesso dal Collegio di Musica per congelare il corso di studî; e ha più senso che fosse il più giovane Gabriele ad aver bisogno di una lettera di presentazione di Donizetti, in cui peraltro viene presentato anzitutto come cantante, e in seconda istanza come accompagnatore.

ISSN 2283-8716

Gabriele fu poi stimato anche da Rossini, che nel 1836 patrocinò il suo debutto in concerto a Parigi;[65] fattosi le ossa a Londra, nel 1838 rientrò nella capitale francese, dove avviò una luminosa carriera;[66] l'amicizia con Rubini lo portò infine ad un lungo ingaggio a San Pietroburgo, al termine del quale tuttavia decise di ritirarsi dalle scene.[67] Visti i rapporti di Gabriele Nigri con Bellini, e la stima che ne aveva Donizetti, il suo nome quale interprete dell'*Inno* non stupisce, e potrebbe anzi essere stato suggerito direttamente dal Bergamasco.[68]

Il «Sig.r Olmes» è personalità più sfuggente, anche in virtù della grafia utilizzata da Donizetti. Qualche notizia tuttavia si riesce a raccogliere: forse è l'«Olmez» che compare in una lettera scritta da Donizetti a Jacopo Ferretti il «7 8[bre 1834]», sembrerebbe a proposito d'una raccomandazione non sfruttata;[69] e con tutta probabilità si tratta di Samuele Holmes, che

[65] Per l'annuncio del debutto parigino vedi «Le Temps», 29 octobre 1836, p. 4: «M. Jullien, directeur des concerts de la rue Saint-Honoré, donnera un grand concert au bénéfice d'une honorable famille, composée de dix personnes que des malheurs ont ruinée. Ce concert, qui devait avoir lieu le 30 octobre, est ajourné au 6 novembre fixe, dans la salle du Conservatoire, mise à la disposition de M. Jullien, par M. l'intendant-général de la liste civile. On y entendra plusieurs artistes que Paris compte au nombre de ses plus habiles musiciens. Ce concert est donné sous le patronage de Rossini, qui en a choisi les morceaux; et pour la première fois on y entendra madame Lazizi et M. Nigri, qui y débuteront, rapprochés des beaux talens de madame Larmande-des-Argus et de M. Sor». Cfr. «Journal de Paris», 29 octobre 1836, p. 3: «Le grand concert donné par MM. Rossini et Jul[l]ien, le 30, sera des plus brillans. On y entendra, pour la première fois, la signora la Zizi et le signor Nigri, avec le beaux talens de Mme Larmandi des-Argus et M. Sor. Assurément les hommes généreux seront enchantés d'y assister pour concourir au bien-être de la famille malheureuse pour qui il est annoncé». Il compositore aveva in realtà lasciato Parigi il 28 ottobre e sul finire dell'anno si trovava a Bologna, come si evince da *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, vol. v, *1 gennaio 1836-28 aprile 1839*, a cura di Sergio Ragni e Reto Müller, Pesaro, Fondazione Rossini, 2021, pp. 175 nota 1 [*ad* n. 1470], 190 [n. 1482], 191-192 [n. 1483], 243-244 [n. 1505], 245-247 [nn. 1506-1507]: non poté perciò assistere al concerto. Perciò è problematica la citazione che si trova in Fasulo, *Necrologia* cit., p. 6, di un appunto che Rossini avrebbe preso a mo' di raccomandazione: «Parigi 29 dicembre 1836 "Il mio amico Nigri è un genio per la musica, eccellente professore di canto, buono accompagnatore al piano; rispondo personalmente del suo carattere e lo raccomando caldamente agli amatori di musica. Rossini"» (peraltro, la descrizione fornita da Rossini, «eccellente professore di canto buono accompagnatore al piano», corrisponde appieno alla presentazione che Donizetti fa di Nigri a Cobianchi nella lettera citata in testo: «fallo, o cantare, o accompagnare»).

[66] Con gli alti e bassi che ci si aspetterebbe da chiunque: nel 1839, per esempio, lo troviamo a Firenze, alla Pergola, per una *Pia de' Tolomei* ma, stando a un rendiconto apparso su «Glissons n'appuyons pas», n. 34, 27 aprile 1839, p. 136: «(Da lettera 23 corrente) La Pia de Tolomei andò in iscena domenica sera a questo nostro Teatro Alfieri, ed ebbe un lieto successo. Il solo basso Nigri fu da meno della generale aspettativa e forse della sua parte importantissima. Che se fosse stato altrimenti quest'Opera avrebbe sortito un esito dei più clamorosi; giacché la musica venne altamente approvata, e la Vittadini ed il Corelli ebbero grandi applausi e più chiamate. Si ammirarono anche in particolare tre Cori di bellissima fattura e sopra tutti quello che precede il finale che fu applauditissimo. L'orchestra andò divinamente: mente: e quanto nel suo gestire? E la pratica lo ha fatto il primo alle decorazioni, potete credere ch'elleno sono degne in tutto della splendidezza del Lanari».

[67] Cfr. Fasulo, *Necrologia* cit., pp. 6-7.

[68] *Ivi*, pp. 8-11.

[69] *Donizetti, Epistolario*, n. 150: «A. C. Alle tue 6000 e tante lettere sempre carissime bisogna bene che il pigrissimo Donizetti risponda una volta. Marchesi, fu raccomandato; Olmez comparve colla lettera, e nol vidi più né in casa mia né per la via. Coletti è scritturato. Il maestro Scoppola ebbe tutte le lettere, che a me dirigesti… che più? Io non sovvengo d'altro […]».

ISSN 2283-8716

nella primavera del 1836 organizzò un concerto della Società Filarmonica, e che fu autore di un'unica «rappresentazione lirica», *Ruggiero*, che debuttò al Teatro di S. Carlo di Napoli il 12 gennaio 1838.[70] Il nome è abbastanza peculiare da poter essere quasi certi che le successive menzioni nella documentazione superstite facciano riferimento al medesimo musicista: risulta basso solista in un'accademia musicale nel 1841;[71] (almeno) tra 1846 e 1847 si trovò a Parigi, come sappiamo da un riferimento nel *Taccuino di viaggio* di Tommaso Benevento, ch'era giunto in città recando alcune lettere di Teodoro Ghezzi, tra cui anche una per Andrea Donizetti,[72] e da una lettera dello stesso Holmes al Benevento, nella quale Samuele, dopo qualche notizia sul debutto del lungamente atteso *Robert Bruce* «di Rossini», riferisce all'amico «Tommasino» di non avere notizie su Donizetti, ormai all'inizio della fine;[73] Holmes successivamente rientrò a Napoli, dove negli anni '50 risulta maestro privato di canto e nel 1863 compare quale membro del consiglio di censura della neo-costituita Accademia di Musica Periodica Napolitana.[74]

---

[70] «RUGGIERO | *Rappresentazione lirica in un atto* | DA ESEGUIRSI | NEL REAL TEATRO S. CARLO | La sera del 12 Gennaio 1838 | RICORRENDO IL FAUSTO GIORNO NATALIZIO | Di Sua Maestà | FERDINANDO II. | RE DEL REGNO DELLE DUE SICILIE», Napoli, Tipografia Flautina, 1838. Del concerto alla Società Filarmonica sappiamo dal «Giornale del Regno delle Due Sicilie», n. 100, del 6 maggio 1836, secondo il quale Giuseppe Festa, tra le altre cose, diresse anche in prima cittadina la «Gran Sinfonia nell'Opera Marino Faliero del Socio Onorario Maestro Donizzetti»; cfr. TARALLO, *Una sconosciuta partitura* cit., p. 364.

[71] «Il Lucifero», n. 10, mercoledì 14 aprile 1841, pp. 83-84, a proposito dell'esecuzione di un *Miserere* «dell'avvocato D. Giuseppe Mascia, cantato da otto voci con accompagnamento di nove violini, d'un violoncello e d'un contrabbasso in casa del sig. Duca di Castel Puoti la sera de' 3 corrente aprile»: «Altra [*scil.* lode] non meno ingenua né men debita dobbiamo renderne ai cantanti per aver ciascuno sentito e fatto sentir egregiamente la sua parte, o che la eseguisser soli od a concerto. Essi sono, oltre il sig. Saltelli, i signori Federico de' Fortis e Giovanni Bisaccia, tenori; Gabriele Guarini, e Pietro Campanile, secondi tenori; Samuele Holmes, Vincenzo Petagna e Luigi Ciancio, bassi […]».

[72] TOMMASO BENEVENTO, *Taccuino di Viaggio* n. 3 (17-19 settembre 1846: Parigi), in *Caro Aniello. I carteggi donizettiani del Fondo Moscarino (1836-1847)*, a cura di Carlo Moscarino, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2008, pp. 195-199, part. 195 (18 settembre): «Nel mentre che mi diportava dopo della § Place Vendome ho incontrato il mio ottimo amico Sig. D. Samuele Holmes. […] Infine sono stato dal Sig$^{r}$ Verdinois insieme sempre con Holmes: Sono stato accolto gentilmente consegnandogli la lettera del Sig$^{r}$ Ghezzi mi son trattenuto una mezzora discorrendo di ciò si potea fare a pro dell'infelice Maestro Sig$^{r}$ Gactano Donizetti e vedere presso l'Ambasciatore di Napoli e l'alt<r>o § Austriaco far cosa di buono onde farlo partire per l'Italia: e domani vi ritornerò per presentarmi e parlare all'Ambasciatore di Napoli».

[73] Lettera di Samuele Holmes a Tommaso Benevento del 4 [gennaio] 1847, da Parigi a Londra in *Caro Aniello* cit., pp. 240-241: «Di Donizetti non ne sò nulla: credo che seguiterà a vivere letargicamente nella sua solitaria dimora = Speriamo che l'inverno non contribuisca a far lo più soffrire, e che nella buona stagione possa per miracolo riaversi un poco per somma consolazione di tutti i suoi amici».

[74] «Olmes Samuele» risulta esercitare ufficialmente la professione di maestro di canto in Strada Speranzella, n. 20, cfr. FRANCESCO SAVERIO BRUNO, *L'osservatore di Napoli, ossia Rassegna delle istituzioni civili, de' pubblici stabilimenti, de' monumenti storici ed artistici, e delle cose notevoli di Napoli* […] *indispensabile al Napolitano e al forestiero in Napoli*, Napoli, Stamperia del Vaglio, 1854 [= 1855], p. 516 e GIUSEPPE GENATIEMPO, *Album, ossia Libro d'indirizzi commerciale, scientifico, artistico per l'anno 1856*, Napoli, Serafini, 1856, p. 195. Il ruolo di consigliere di censura dell'Accademia è riportato da «Il Pungolo», n. 74, lunedì 16 marzo 1863, p. 296; fine della neonata istituzione, secondo il medesimo avviso, era: «migliorar l'arte mediante l'esercizio d'una *Filarmonica*, un grande *Istituto Musicale* ed una *Direzione Teatrale*. La Filarmonica è già in attuazione».

ISSN 2283-8716

Dato l'organico vocale a disposizione per l'*Inno*, la cosa più probabile è che per l'inserto belliniano in coda alla propria musica originale Donizetti avesse redistribuito le parti: affidando alle donne del coro (con Santovito) le parti originariamente di Giulietta e Romeo, e al coro virile le corrispondenti parti del coro dei *Capuleti e Montecchi* (con Nigri e Holmes a supporto), riassorbendo le parti di Tebaldo, Capellio e Lorenzo (o forse la parte di Lorenzo fu affidata a Nigri, ma alterando i versi del Finale belliniano che meno potevano funzionare nel nuovo contesto: «Qualche moto di pietade, | Sveglia in loro la pietà»). Allo stesso modo, è possibile che Donizetti intervenisse anche sul testo delle bb. 517-524 dell'originale di Bellini (lì dove i due innamorati alternativamente esclamano: [Rom.] «Ah! Giulietta!», [Giu.] «Ah! Romeo!», [Rom.] «Oh Dio! ti perdo», [Giu.] «Ah! mio Romeo!»), ovvero – ciò che avrebbe sicuramente aiutato compattezza e ritmo – si limitasse ad esporre una sola volta il tema, passando poi direttamente alla stretta.[75] L'*Allegro* conclusivo dell'*Inno*, ad ogni modo, sostituendo la drammaticissima cabaletta d'un finale d'atto ai versi di Casanova, spingeva sul pedale della teatralità:

Soprani e Contralti (e Santovito)
Se ogni speme è a noi rapita
Di mai più vederci in vita,
Questo addio non fia l'estremo,
Ci vedremo – almeno in ciel.
(*esclamazioni*)

Coro (con Nigri, Holmes)

Sul furor che si ridesta,
sulla strage che si appresta,
anzi tempo, o sol, risplendi,
e dirada all'ombre il vel.

Al furor che si ridesta,
alla strage che s'appresta,
come scossa da tremuoto
tutta Italia tremerà.

Piomba, o notte, e al ciel contendi
lo spettacolo crudel.

Ma il vero *coup de théâtre* era il trapasso stesso dalla musica di Donizetti, scritta appositamente per commemorare il collega, a quella del medesimo Bellini: la *Sinfonia* 'belliniana' proposta in precedenza da Donizetti non era un omaggio sufficiente, il dolore della perdita e il ricordo del passato non poteva che sfociare nel 'memoriale liturgico', nel *re-enactment* (convenientemente adattato all'organico a disposizione) di quello che era stato uno dei pezzi emblematici della musica di Vincenzo Bellini.

[75] Il taglio in effetti sembrerebbe la scelta migliore, e paradossalmente la meno invasiva. Volendo mantenere la sezione, e intervenendo sul testo, si potrebbe prevedere qualcosa del tipo: (contralti) «Ah! Vincenzo!», (soprani) «Ah! Bellini!», (contralti) «Oh Dio! ti perdo», (soprani) «Ah! mio Bellini!»: ma in mancanza di fonti si tratta solo di esercizî di stile.

ISSN 2283-8716

## *4. Epilogo*

Resta da chiarire il possibile motivo per cui l'*Inno* scomparve dai radar, nonostante se ne trovi traccia nelle prime biografie donizettiane pubblicate nel secondo Ottocento, come si è visto.[76] Un'ipotesi non del tutto peregrina, a parer mio, è che gran parte della responsabilità sia da attribuire a Francesco Florimo e alla sua 'missione' belliniana, opportunamente sostenuta da una buona dose di protagonismo e orgoglio personale: se nel processo di santificazione *post mortem* del compositore Florimo si sentì in dovere di ripulire l'epistolario di Bellini dai commenti meno edificanti, e di restituire un quadro 'migliorativo' del rapporto di amicizia fra Donizetti e Bellini, arricchendo il suo racconto di aneddoti inverificabili,[77] allo stesso modo pare credibile che abbia cercato di presentare sé stesso quale il solo 'amicissimo' di Bellini, ciò che costituiva la premessa fondamentale del suo operato. La *Sinfonia funebre* composta da Florimo era stata eseguita in testa alla commemorazione in S. Pietro a Majella il 2 dicembre, e va da sé che egli stesso l'aveva scelta per aprire l'accademia del 21 dicembre alla Società Filarmonica, di cui era direttore musicale; dall'epistolario donizettiano sappiamo che Donizetti aveva da subito proposto alla Società Filarmonica di fare qualcosa «che attestasse il comune dolore» e che «la partenza di un istigatore lasciò la cosa sospesa», ma non c'è modo di sapere se l'«istigatore» agisse per conto di Florimo (fosse stato lui in persona, Donizetti lo avrebbe certo nominato), che forse voleva essere il primo a far eseguire la propria musica per Bellini e che – come si legge sull'autografo della *Sinfonia funebre* – non avrebbe chiuso il lavoro prima del «20 novembre 1835».[78] La lentezza con cui evidentemente procedeva la composizione potrebbe averlo anzi spinto a suggerire uno spostamento in avanti della data della commemorazione al Conservatorio, fissata infine al trigesimo dei funerali solenni a Parigi, ciò che mise fuori gioco Donizetti anzitutto come direttore della musica scelta originariamente (la *Messa* di Winter), e in seconda istanza anche come compositore – anche se la scelta della *Messa* di Zingarelli potrebbe essere stata in realtà legata all'autorevolezza del compositore in pensione, piuttosto che (solamente) a un qualche piano di Florimo. Sicuramente Florimo non poteva non ricordare che, nell'accademia del 21 dicembre della Società Filarmonica che dirigeva, oltre alla sua *Sinfonia funebre* erano stati eseguiti due diversi pezzi di Donizetti, la *Sinfonia* su temi belliniani e l'*Inno* su testo del marchese di Casanova: se però *Sinfonia* e *Lamento* erano stati prontamente pubblicati e, sia pure a distanza di decenni, anche il *Requiem* aveva visto la luce, e non era quindi possibile fingere che non esistessero, dell'*Inno* sembrava non ricordarsi più nessuno, e Florimo potrebbe aver colto l'occasione per 'ritoccare' la storia e stralciare «Sacro è il dolor» dal suo elenco ufficiale delle composizioni 'belliniane' di Donizetti.[79] Volendoci spingere ancora oltre nella ricostruzione di questo scenario ipotetico, si potrebbe supporre che Florimo, assente Donizetti, decidesse – in qualità di direttore musicale della Filarmonica – di far terminare l'esecuzione dell'*Inno* prima dell'innesto belliniano, che in virtù della sua assoluta novità avrebbe sicuramente attirato l'attenzione

[76] Vedi *supra*, p. 16 e note 39-40.

[77] Cfr. Rosselli, *Bellini* cit., *supra*, p. 6 nota 9.

[78] Vedi *supra*, p. 15 nota 37.

[79] Vedi il 'canone' donizettiano citato pp. 7-15.

ISSN 2283-8716

di tutti, distogliendola dalla *Sinfonia funebre*… ciò che spiegherebbe il silenzio di S[crugli] su un particolare altrimenti notevolissimo, nonché la rapida caduta nel dimenticatoio dell'*Inno*, pezzo difficilmente replicabile in un'altra occasione.

Ma si tratta di ipotesi. Certo è che già nel 1836 dell'*Inno* dovevano essersi dimenticati in tanti, se Donizetti si lamentava con l'editore parigino Antonio Pacini del fatto che mandasse «*Bellini* a tutti, ed in mille forme, quando a me non ne tocca che la dispensa… Crescentini per errore mi portò quello di Zingarelli, ora tu mi dai la medaglia per *Florimo*, ed io invece son quello che ha scritto più di tutti per quel povero amico! – Pazienza!».[80]

Abstract – Bellini's death deeply affected Gaetano Donizetti, who expressed his grief in music on more than one occasion. Literature has always remembered three compositions: a *Messa di Requiem*, a *Lamento per la morte di Vincenzo Bellini*, and a *Sinfonia* on themes from Bellini's operas. With the exception of the *Requiem*, these pieces have never really interested the critics, who have generally listed them among *in memoriam* compositions without delving deeper. The overall study of the sources, however, allows us to better contextualize Donizetti's 'bellinian' production and even add a fourth composition to the list: a Hymn, regularly recorded in the Donizetti catalogues, which however has never been the object of a specific study, and has gone forgotten. The present study intends to revisit the context in which Donizetti composed his pieces on the death of Bellini: starting from the personal relationship between the two composers (from Donizetti's perspective), moving on to the circumstances that suggested composing the *Requiem*, the *Lamento* and the *Sinfonia*. In the framework thus outlined, the Hymn also reclaims its place, whose fall into oblivion may not be due simply to chance.

[80] *Donizetti, Epistolario*, n. 205. Se Francesco Florimo aveva subito composto una *Sinfonia funebre* per l'amico, non si ricordano tuttavia altre sue composizioni *in memoriam* (piuttosto, nel corso degli anni Florimo si concentrò sulla *memoria* di Bellini, fino alla diffusione dell'*Album-Bellini*, a cura di Francesco Florimo e Michele Scherillo, «pubblicato il giorno dell'inaugurazione del monumento a Vincenzo Bellini in Napoli» da Tocco & Co. nel 1886). Altri compositori rinomati dedicarono successivamente degli omaggi musicali alla memoria di Bellini: Giovanni Pacini, per esempio, scrisse una *Messa di Requiem* (I-PEA Pacini *Musica sacra* 23), «composta espressamente per il trasporto delle ceneri del sommo Bellini» a Catania nel 1864 (mai avvenuto), eseguita la prima volta nel 1867 a Pescia per il trigesimo della morte dello stesso Pacini e una *Apoteosi di Vincenzo Bellini* (I-CATm VI.I.22), scena drammatica di G.R. Abate con musica tratta da diverse opere di Bellini e libretto stampato a Catania, Galàtola, 1876, eseguita in piazza dell'Università a Catania il 22 settembre 1876, quando finalmente le ceneri di Vincenzo Bellini furono riportate 'a casa'. Cfr. anche Francesco Florimo, *Traslazione delle ceneri di Vincenzo Bellini*, Napoli, Morano, 1877, pp. 97-98. Saverio Mercadante compose un «*Omaggio a Bellini* | Fantasia a grand'Orchestra | espressamente composta e dedicata | al Signor Cavaliere | Vincenzo Zurlo» (da cui, evidentemente, il pezzo per banda dallo stesso titolo del quale rende conto la «Gazzetta musicale di Milano», n. 38, 19 settembre 1901, p. 540). Si conserva inoltre la partitura autografa di una «*Elegia = per la morte di Bellini* scritta da Lauro Rossi nel 1835 e dedicata alla Posta = strumentata nel Marzo | del 1876, cioè 41 anni dopo | averla composta» (I-Nc ARMADI 22.1.28/3). Nessuno, tuttavia arrivò a comporre *quattro pezzi diversi* per Bellini, come fece Donizetti.

BOLLETTINO DI STUDI BELLINIANI
X, 2024
ISSN 2283-8716

# Oltre la carta. Un modello di edizione digitale delle lettere di Vincenzo Bellini

**Angelo Mario Del Grosso, Daria Spampinato, Erica Capizzi, Salvatore Cristofaro, Laura Mazzagufo, Pietro Sichera**

## *1. Il progetto BellinInRete e BDC*

L'applicazione di tecnologie e metodi dell'informatica allo studio dei testi è uno dei campi di maggiore interesse nelle discipline delle *Digital Humanities*: la filologia digitale e computazionale, ad esempio, sta velocemente rivoluzionando il modo in cui si allestiscono, si pubblicano e si utilizzano le edizioni critiche. Questa trasformazione, resa possibile dall'integrazione tra metodologie tradizionali e tecnologie digitali, ha trovato applicazione in numerosi progetti di conservazione, studio, valorizzazione e promozione del patrimonio culturale.

Negli ultimi anni, anche le lettere autografe di Vincenzo Bellini conservate presso il Museo civico Belliniano di Catania[1] sono state oggetto di un'iniziativa editoriale in ambiente digitale; come principale ma non unico risultato, quest'ultima ha prodotto l'edizione scientifica digitale *Bellini Digital Correspondence* (BDC), che ha cambiato profondamente il modo in cui i documenti belliniani possono essere raggiunti, osservati, letti, analizzati. BDC nasce dalla collaborazione tra due Istituti del Consiglio Nazionale delle Ricerche – l'Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione di Catania (CNR ISTC) e l'Istituto di Linguistica Computazionale "Antonio Zampolli" di Pisa (CNR ILC) – ed è liberamente accessibile via web, per mezzo di un portale (fig. 1) che descrive l'edizione, ne inquadra gli obiettivi e i criteri editoriali, fornendo la necessaria documentazione.[2]

Fig. 1 Portale web per l'accesso all'edizione, pagina <https://bellinicorrespondence.cnr.it/ledizione-digitale/>

[1] <https://www.comune.catania.it/la-citta/culture/monumenti-e-siti-archeologici/musei/museo-civico-belliniano/>.

[2] *Bellini Digital Correspondence*, a cura di Angelo Mario Del Grosso e Daria Spampinato, CNR Edizioni, 2023, ISBN: 978-88-8080-562-5. BDC è visitabile all'indirizzo <https://bellinicorrespondence.cnr.it/>.

ISSN 2283-8716

BDC si colloca nel quadro più ampio del progetto Museo Virtuale della Musica BellinInRete,[3] dedicato all'analisi, all'organizzazione e al rinnovamento della fruizione del patrimonio del Museo catanese, attualmente ospitato nella casa natale del compositore, il settecentesco palazzo Gravina Cruylas. In tale contesto, uno dei principali conseguimenti del progetto BellinInRete è stato il riallestimento del Museo, progettato dal CNR secondo il più recente paradigma dei musei virtuali: in questa nuova configurazione, il patrimonio materiale e immateriale viene raccontato tramite un percorso multicanale e immersivo, concepito per rispondere alle esigenze tanto degli specialisti quanto dei visitatori occasionali. Il nuovo allestimento offre all'utente la narrazione della storia biografica e artistica di Vincenzo Bellini, arricchita da suggestioni acustiche e visive veicolate tramite tecnologie multimediali. Il percorso museale accompagna il visitatore attraverso le tappe significative della vita del Maestro, immaginando *Una vita in quattro atti*: la narrazione, integrando estratti musicali belliniani, si muove tra ambienti scenografici immersivi ispirati ad elementi architettonici dei teatri dell'epoca, quali il proscenio, il boccascena, un palchetto e il foyer. Il dialogo tra patrimonio immateriale e materiale è ulteriormente valorizzato dalla vicinanza delle sale del Museo virtuale agli oggetti personali della famiglia Bellini, esposti al piano sottostante: una connessione che determina una vicendevole valorizzazione, creando un legame dinamico e sinergico tra le diverse componenti espositive. In tale prospettiva, l'edizione digitale delle lettere è perciò fruibile anche direttamente *in loco* mediante un totem collocato in una delle sale del Museo (fig. 2).

Fig. 2 Nuovo allestimento del Museo Vincenzo Bellini con il totem da cui navigare l'edizione BDC.
Foto di Pietro Sichera

[3] Una descrizione del progetto si può leggere in Angelo Mario Del Grosso - Erica Capizzi - Salvatore Cristofaro *et alii*, *Bellini's Correspondence: a Digital Scholarly Edition for a Multimedia Museum*, «Umanistica Digitale», III/7, 2019, pp. 23-47.

ISSN 2283-8716

Oltre all'allestimento scenografico, il progetto BellinInRete ha incluso l'analisi, la metadatazione e la normalizzazione dell'intero patrimonio museale in diversi formati digitali, con particolare attenzione allo sviluppo di ontologie formali.[4] Il Museo vanta infatti un cospicuo numero di partiture autografe, libretti, dipinti, pianoforti, busti e cimeli personali, nonché diverse centinaia di lettere, non tutte esposte al pubblico. Tra queste, quaranta sono manoscritti autografi del compositore e, sebbene tale repertorio costituisca una parte numericamente esigua dell'epistolario belliniano, ne rappresenta anche una porzione particolarmente significativa, che si snoda lungo gli ultimi sei anni dell'arco biografico e creativo dell'illustre catanese.[5] Le lettere custodite dal Museo sono state quindi modellate sia nell'ambito dell'edizione scientifica digitale sia in un'ontologia formale, denominata OntoBelliniLetters.[6] Concettualmente, questa ontologia è costituita da un insieme di entità dotate di attributi, e di relazioni, strutturate secondo uno schema basato su CIDOC CRM.[7] OntoBelliniLetters deriva in larga misura dall'edizione digitale delle lettere di Bellini codificate in XML-TEI;[8] tuttavia, l'ontologia non è meramente il risultato di una mappatura incentrata sull'insieme dei particolari costrutti TEI utilizzati per le lettere, bensì una concettualizzazione più ampia, capace di integrare specificità semantiche non direttamente esprimibili attraverso la codifica.[9]

---

[4] Salvatore Cristofaro - Daria Spampinato, *Ontobelliniletters: a formal ontology for a corpus of letters of Vincenzo Bellini*, in *Metadata and Semantic Research*, ed. by Emmanouel Garoufallou and Marìa-Antonia Ovalle-Perandones, Cham, Springer International Publishing, 2021, pp. 192-203; Salvatore Cristofaro - Pietro Sichera - Daria Spampinato, *An ontology proposal for a corpus of letters of Vincenzo Bellini: formal properties of physical structure and the case of rotated texts*, «International Journal of Metadata, Semantics and Ontologies», xv/4, 2021, pp. 269-279; Salvatore Cristofaro - Emilio M. Sanfilippo - Pietro Sichera *et alii*, *Towards the Representation of Claims in Ontologies for the Digital Humanities*, in *Proceedings of International Joint Workshop on "Semantic Web and Ontology Design for Cultural Heritage*, ed. by Antonis Bikakis, Roberta Ferrario, Stéphane Jean, Béatrice Markhoff, Alessandro Mosca and Marianna Nicolosi Asmundo, Bolzano 20-21 settembre 2021, (CEUR Workshop Proceedings, 2949). Sul tema, si veda anche Fabio Ciotti, *Formal ontologies for narrative text analysis*, in *Edizioni digitali: rappresentazione, interoperabilità, analisi del testo e infrastrutture*, a cura di Federico Boschetti, Atti del v Convegno Annuale AIUCD (Venezia, 7-9 settembre 2016), Firenze, 2016. DOI 10.6092/unibo/amsacta/5559.

[5] Per un approfondimento sull'intero epistolario belliniano si veda Vincenzo Bellini, *Carteggi*, ed. critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Leo S. Olschki (Historiae Musicae Cultores, 131), 2017, pp. 1 e segg., mentre per una sintetica descrizione del repertorio conservato presso il Museo si veda Santa Pellino, *Bellini Digital Correspondence: ottimizzazione della fruizione web mediante EVT ed utilizzo delle tecnologie XML-based Saxon-JS2, XQuery ed eXist-db*, tesi di laurea dell'Università di Pisa, a.a. 2020-21, pp. 6-7.

[6] <https://bellinicorrespondence.cnr.it/ontologia/>.

[7] CIDOC CRM (*Conceptual Reference Model*) è lo standard internazionale per l'integrazione, il recupero e lo scambio di informazioni nel settore dei beni culturali. L'implementazione formale dell'ontologia OntoBelliniLetters si basa sullo standard OWL-2 Semantic Web Language.

[8] La TEI (*Text Encoding Initiative*, <https://tei-c.org/>) è un consorzio internazionale che sviluppa e promuove uno standard per la rappresentazione e la codifica digitale di testi, principalmente nel contesto delle discipline umanistiche, delle scienze sociali e della gestione del patrimonio culturale. L'XML-TEI è oggi uno dei linguaggi di marcatura in XML maggiormente in uso per associare significato ai concetti espressi nel testo (si veda il paragrafo seguente).

[9] Cfr. Salvatore Cristofaro - Angelo Mario Del Grosso - Laura Mazzagufo *et alii*, *Bellini Digital Correspondence: A Model for Making Collaborative Digital Scholarly Editions*, in *Proceedings of 7th IEEE Congress on*

ISSN 2283-8716

## *2. Sulle edizioni scientifiche digitali*

Le edizioni scientifiche digitali (DSE, *Digital Scholarly Editions*)[10] consentono di operare su due versanti principali: da un lato, la codifica dei documenti secondo il vocabolario e le linee guida definite dal consorzio TEI in linguaggio XML;[11] dall'altro, la fruizione digitale degli stessi attraverso edizioni – spesso *image-based* – che integrano diversi strumenti linguistici, musicologici e filologici. Il principio e il metodo della codifica del testo non solo garantiscono la visualizzazione dell'edizione su un supporto digitale, ma consentono anche di annotare semanticamente il testo e il suo aspetto sulla pagina: la codifica è in sostanza il necessario passaggio che "traduce" il testo in un formato interpretabile da un sistema automatico, in modo da rendere possibili sofisticate operazioni di elaborazione, ricerca e interconnessione tra vocaboli, layout e concetti.[12]

Le DSE possono favorire un accesso più ampio e potenzialmente gratuito ai documenti attraverso il web, contribuendo a una fruizione più democratica[13] e riducendo, almeno in parte, il rischio di usura fisica dovuta alla consultazione diretta.[14] Se, da una parte, la portata di

---

*Information Science and Technology (CiSt)*, Agadir - Essaouira, Marocco, 2023, pp. 615-620, DOI: 10.1109/CiSt56084.2023.10409920. Per una disamina di come i modelli computazionali possano trasformare l'editing scientifico, proponendo edizioni dinamiche basate su grafi per superare i limiti dei modelli statici tradizionali, si veda anche Andreas Van Zundert - Max Kuczera - Max Grüntgens, *Computational approaches and the epistemology of scholarly editing*, «International Journal of Digital Humanities», 2024. <https://doi.org/10.1007/s42803-024-00088-z>. Sui metodi digitali per l'editing dei testi, e in particolare sull'estrazione e la rappresentazione strutturata delle informazioni storiche contenute nei documenti, si veda Georg Vogeler, *The 'assertive edition'*, «International Journal of Digital Humanities», 1/2, 2019, pp. 309-322. <https://doi.org/10.1007/s42803-019-00025-5>.

[10] Per una discussione approfondita sull'impatto delle metodologie digitali nell'ambito delle edizioni scientifiche si vedano le pubblicazioni del «DSH - Digital Scholarship in the Humanities» (Oxford University Press, <https://academic.oup.com/dsh>) e dell'«International Journal of Digital Humanities» (Springer, <https://link.springer.com/journal/42803>), che rappresentano uno spazio di riferimento per il dibattito metodologico e applicativo delle DH. In particolare, si segnala il recente contributo *Epistemic transparency and data literacy in digital scholarly editing*, che riflette criticamente sulla necessità di una maggiore trasparenza epistemologica e competenza nella gestione dei dati all'interno delle pratiche editoriali digitali: Elisa Cugliana - Aengus Ward - Joris J. van Zundert *et al.*, *Computational approaches and the epistemology of scholarly editing*, « International Journal of Digital Humanities », vi, 2024, <https://doi.org/10.1007/s42803-024-00088-z>.

[11] XML - *eXtensible Markup Language* (<https://w3.org/XML/>) è un metalinguaggio sviluppato e manutenuto dal W3C (*World Wide Web Consortium*) per strutturare, conservare e scambiare informazioni in un formato *machine readable*. Consiste in un insieme di regole per definire dei linguaggi di *markup* progettati per descrivere il significato e la struttura degli elementi presenti in un testo.

[12] Per una rapida introduzione ai principi della codifica e al loro utilizzo in ambito filologico, si vada Mancinelli, Tiziana - Elena Pierazzo, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020; Elena Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Farnham (Surrey), Ashgate, 2015; Greta Franzini - Melissa Terras - Simon Mahony, *A Catalogue of Digital Editions*, in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, ed. by Elena Pierazzo and Matthew James Driscoll, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 161-182; Greta Franzini, *Catalogue of Digital Editions* (2012-), Zenodo. DOI: 10.5281/zenodo.1161425, <https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at/>; Patrick Sahle, *A Catalog of Digital Scholarly Editions* (2008-), <http://www.digitale-edition.de/>.

[13] Le premesse di questa posizione sono riassunte nel contributo Elena Pierazzo, *Quale infrastruttura per le edizioni digitali? Dalla tecnologia all'etica*, «Textual Cultures», xii/2, 2019, pp. 5-17.

[14] Si rimanda alla discussione critica emersa in varie edizioni del convegno annuale AIUCD, e in particolare ai seguenti atti di convegno: *La memoria digitale: forme del testo e organizzazione della conoscenza*, a cura di Emmanue-

ISSN 2283-8716

questi benefici dipende da vari fattori tecnologici, economici e sociali, dall'altra i vantaggi di un'edizione digitale non si limitano tuttavia semplicemente all'impiego di un *medium* diverso rispetto al tradizionale, ma trovano bensì nelle recenti applicazioni un significato molto più radicale: si pensi ad esempio alla possibilità di consultare riproduzioni fotografiche ad alta risoluzione e alla personalizzazione dell'output in base alle esigenze dell'utente; l'apparato critico, inoltre, non è vincolato dai limiti fisici della pagina e può essere presentato all'utente secondo necessità. Ma ciò che rappresenta, con ogni probabilità, l'innovazione più profonda consiste nella disponibilità di collegamenti a risorse sia interne (liste di nomi, bibliografie, ecc.) sia esterne al sistema, mediante l'uso di vocabolari controllati e repertori autorevoli; a ciò si aggiunge la possibilità di geolocalizzare i luoghi menzionati nei documenti, ampliando così le opportunità di analisi interdisciplinare. Questo tipo di pubblicazione è particolarmente adatta, inoltre, a un *corpus* estremamente flessibile e incrementale come quello degli epistolari d'autore, oggetto di continue acquisizioni e difficilmente gestibile in formato cartaceo.

Un esempio paradigmatico, che ha segnato una tappa importante nella storia delle DSE e ha orientato lo sviluppo concettuale e funzionale dell'edizione BDC, è rappresentato dalla monumentale edizione digitale dell'epistolario di Vincent van Gogh,[15] realizzata dal Van Gogh Museum in collaborazione con l'Huygens ING. Questo lavoro presenta numerosi elementi presto assunti a modello: anzitutto, un sistema di interrogazione avanzato che consente un'ampia articolazione delle modalità di ricerca all'interno del *corpus* epistolare; in secondo luogo, un ricco apparato critico con informazioni puntuali sull'artista e sul contesto delle lettere, e una approfondita documentazione delle scelte editoriali. Questa edizione, frutto di quindici anni di ricerca, offre un modello ancora attuale di edizione digitale: in funzione di una consultazione flessibile e personalizzabile, sono state integrate su un'unica piattaforma trascrizioni diplomatiche e normalizzate, traduzioni in inglese, riproduzioni facsimilari ad alta risoluzione e note critiche dettagliate. Il lettore può inoltre modulare l'output secondo le proprie esigenze, selezionando combinazioni diverse tra testi, immagini e note: un modello – questo – che ha dimostrato come l'edizione digitale possa superare i limiti dell'editoriale tradizionale non solo in termini di accessibilità, ma anche – e soprattutto – nell'interazione critica e interpretativa dell'utente con il testo.

Il carattere collaborativo che spesso contraddistingue le DSE è ben rappresentato dal progetto DALF – *Digital Archive of Letters by Flemish Authors and Composers from the 19th & 20th Century*,[16] un'edizione che riflette pienamente la dimensione distribuita e cooperativa del lavoro editoriale contemporaneo. Stabilito un modello di codifica,[17] l'adozione dello standard

la Carbé, Gabriele Lo Piccolo, Alessia Valenti *et alii,* Atti del XII Convegno Annuale AIUCD 2023, Siena, Università degli Studi di Siena; *Edizioni digitali: rappresentazione, interoperabilità, analisi del testo e infrastrutture*, a cura di Federico Boschetti, Atti del V Convegno Annuale AIUCD 2016, Firenze. DOI 10.6092/unibo/amsacta/5559.

[15] *Vincent van Gogh - The Letters*, a cura di Leo Jansen - Hans Luijten - Nienke Bakker, Amsterdam & The Hague, Van Gogh Museum & Huygens ING, 2009. <https://vangoghletters.org>

[16] Il DALF è promosso dal Centrum voor Teksteditie en Bronnenstudie (CTB) dell'Accademia Reale di Lingua e Letteratura Olandese. L'iniziativa si propone di raccogliere, trascrivere e rendere accessibili in formato digitale le lettere di scrittori e compositori fiamminghi, offrendo un *corpus* che si colloca all'intersezione tra ricerca letteraria, storica e musicologica.

[17] Edward Vanhoutte, *Een brief is een brief is een brief etc. Structurele en semantische problemen bij de elektronische editie van correspondentie*, «Epistolaria. Tekstgenetische studies», ed. by Edward Vanhoutte e Yves T'Sjoen, Antwerpen, AMVC, 2003, pp. 141-159.

ISSN 2283-8716

XML-TEI consente modalità di lavoro condivise, anche a distanza, da parte di gruppi di ricerca compositi, dislocati geograficamente, ed eterogenei per formazione e provenienza. Tale impostazione si presta quindi all'integrazione di forme estese di partecipazione, come l'impiego del *crowdsourcing* per attività quali la trascrizione, l'annotazione, la revisione o la normalizzazione dei dati.[18] Esperienze come quella di DALF – al pari di quanto avviene nel progetto BDC tramite la collaborazione di un nutrito gruppo di studenti, tirocinanti e ricercatori – testimoniano l'evoluzione dei modelli produttivi dell'editoria accademica digitale verso una maggiore apertura, flessibilità e circolazione delle competenze.

A testimonianza della diffusione dello standard XML-TEI, il sito ufficiale del *Text Encoding Initiative Consortium* ospita un repertorio di progetti[19] che adottano lo standard TEI per la codifica di epistolari e testi affini. Pur non essendo sempre aggiornato in tempo reale, tale elenco costituisce una risorsa preziosa per la ricostruzione dello stato dell'arte in questo ambito di ricerca. A tale strumento si affianca *CorrespSearch*,[20] una piattaforma di aggregazione e indicizzazione di metadati epistolari provenienti da numerosi progetti internazionali, che si configura come un'infrastruttura fondamentale per l'interoperabilità e la ricerca incrociata tra collezioni distribuite.

In ambito più strettamente musicologico, un caso di particolare rilievo nel panorama delle edizioni digitali è costituito dall'epistolario di Wolfgang Amadeus Mozart e della sua famiglia, inizialmente pubblicato nel 2011 a cura del Mozarteum di Salisburgo e del King's College di Londra.[21] L'edizione si distingue per il rigore filologico, l'accuratezza della trascrizione e l'ampiezza dell'apparato informativo, che comprende versioni multilingue – tra cui l'italiano – per riflettere la dimensione transnazionale e multiculturale della corrispondenza. Particolarmente significativo è il processo di progressiva adesione agli standard XML-TEI, non previsti nella concezione originaria del progetto, ma successivamente integrati per garantire una maggiore interoperabilità e durabilità dei dati.[22] In linea con tale approccio, merita di essere segnalata anche l'edizione digitale degli scritti e della corrispondenza di Carl Maria von Weber, sviluppata nell'ambito del progetto WeGA (Weber-Gesamtausgabe),[23] promosso dall'Università di Magonza e dalla Staatsbibliothek zu Berlin. Il progetto si propone di offrire un'edizione critica integrale non solo delle lettere, ma dell'intera produzione testuale del compositore, inclusi abbozzi, schizzi e manoscritti musicali, trattati mediante

[18] Peter Robinson, *Some principles for making collaborative scholarly editions in digital form*, «Digital Humanities Quarterly», xi/2, 2017.

[19] < https://tei-c.org/activities/projects/>.

[20] <https://correspsearch.net/en/home.html>.

[21] Attualmente è curato dal *Digital Humanities Institute* dell'University of Sheffield ed è stato pubblicato in una nuova versione online dall'editore Il Saggiatore: Cliff Eisen - Patrizia Rebulla, *Lettere della famiglia Mozart* <https://www.mozartiana.org> v. 1.107, Il Saggiatore, 2022.

[22] L'adozione di tale standard ha consentito una raffinata indicizzazione non solo delle singole lettere, ma anche di entità onomastiche, toponomastiche e terminologiche, rendendo possibile un'esplorazione strutturata del *corpus* attraverso strumenti di interrogazione avanzata.

[23] *Complete Works of Carl Maria von Weber. Digital Edition*, <https://weber-gesamtausgabe.de/A070006> (versione 4.12.0 dell'8 aprile 2025).

ISSN 2283-8716

l'uso del linguaggio MEI (*Music Encoding Initiative*),[24] appositamente concepito per la codifica e la rappresentazione semantica di fonti musicali complesse. In linea con tale impostazione, il progetto documenta altresì l'impiego del protocollo IIIF (*International Image Interoperability Framework*)[25] per la fruizione e la distribuzione delle immagini digitalizzate, le cui strutture vengono generate a partire da documenti TEI e metadati prodotti automaticamente tramite Digilib.[26] La scelta di adottare IIIF – condivisa dall'edizione BDC – si colloca nell'alveo delle più avanzate pratiche nel campo delle *Digital Humanities*, dove tale standard si è progressivamente affermato per la sua capacità di garantire l'interoperabilità, la condivisione e l'annotazione dinamica di risorse visuali ad alta risoluzione.[27] BDC si inserisce quindi nel novero delle DSE dedicate a noti compositori, accessibili sul web sia come edizioni di materiale documentario non prettamente musicale (ne sono appunto un esempio gli epistolari), sia come edizioni digitali di partiture musicali.[28]

## *3. L'edizione digitale Bellini Digital Correspondence*

Il *corpus* trattato all'interno dell'edizione BDC comprende una collezione di 40 documenti epistolari, distribuiti in 35 unità codicologiche catturate in digitale da 111 documenti facsimilari: nel computo si annoverano tipologie di risorse molto differenti tra loro – quali lettere, minute di lettera e biglietti –, ognuna con peculiari caratteristiche formali, strutturali, testuali e materiali, che trovano quindi riscontro in specifiche scelte di rappresentazione. Le lettere propriamente dette sono documenti in bella copia, effettivamente inviati ai destinatari; esse si distinguono per un layout chiaro e una struttura formale ben definita, articolata in una riga iniziale con data (talvolta accompagnata dal luogo di spedizione), un saluto al destinatario, il corpo del testo, una formula di chiusura, la firma ed eventuali *post-scriptum*. Si osserva inoltre che, in alcuni casi, il documento funge esso stesso da busta. Le minute, al contrario, presentano frequentemente aggiunte marginali o righe con un diverso orientamento, al fine di ottimizzare lo spazio disponibile sulla pagina; alcuni testi risultano incompleti in corrispondenza della parte iniziale o finale, e le carte si trovano spesso in cattivo stato di conservazione, con numerose cancellature e correzioni che testimoniano scelte lessicali deliberate, incluse sostituzioni di termini musicali con espressioni ritenute più precise o significative.

---

[24] <https://music-encoding.org/>.

[25] <https://iiif.io/>.

[26] API Documentation, <https://weber-gesamtausgabe.de/en/Help/API_Documentation.html>, e in particolare il paragrafo "International Image Interoperability Framework (IIIF)".

[27] Paola Italia, *Edizione, Annotazione, Visualizzazione. Problemi e prospettive della/per la filologia digitale*, keynote speech nel xii convegno annuale AIUCD, *La memoria digitale* (Siena, 5-7 giugno 2023), in corso di pubblicazione per gli atti estesi di AIUCD2023 e AIUCD2024.

[28] Tra i numerosi esempi che testimoniano le recenti attività di editoria digitale in ambito prettamente musicale, si segnala quella frutto del lavoro collaborativo tra la Beethoven-Haus di Bonn e il Musikwissenschaftliches Seminar di Detmold/Paderborn: il progetto *Beethoven Werkstatt* indaga il metodo creativo di Ludwig van Beethoven potenziando i metodi di critica genetica del testo con nuove tecnologie e, allo stesso tempo, presentando i risultati della ricerca in diversi 'moduli digitali': rappresentazione delle varianti, trascrizioni d'autore, documenti di revisione, varianti nelle stampe e così via (*Beethovens Werkstatt: Skizzen, Entwürfe, Konzepte* <https://beethovens-werkstatt.de/>).

ISSN 2283-8716

All'interno del *corpus*, le lettere conservate al Museo sono contrassegnate come "LL"; tra queste, la sigla "LL1" indica le autografe del compositore. Tutte le lettere del *corpus* belliniano sono state codificate in XML-TEI (fig. 3) e corredate dalle liste dei luoghi, delle persone, delle organizzazioni e delle opere belliniane citate, nonché da quelle dei termini di ambito musicale e dei riferimenti bibliografici.

```
<body xml:lang="it">
    <pb facs="#LL1.35_folio_1r" n="1" xml:id="LL1.35_fol_1r" />
    <div n="o_01" type="opener">
        <dateline n="ab_01">
            <s n="s_01" type="sentence">
                <lb facs="#LL1.35_line_1r_01" n="1" xml:id="LL1.35_lb_1r_01" />
                <hi rend="align(center)">
                    <placeName ref="TEI-ListPlace.xml#Put">Puteaux</placeName>
                    <date when="1835-09-03">3<am>:</am><space />Settembre 35<am>:</am></date>
                </hi>
            </s>
        </dateline>
    </div>
    <div type="letter-body">
        <salute n="ab_02">
            <s n="s_02" type="sentence" rend="first_line_indented">
                <lb facs="#LL1.35_line_1r_02" n="2" xml:id="LL1.35_lb_1r_02" />
                Mio caro
                <rs ref="TEI-ListPerson.xml#RicordiGiovanni" role="publisher" type="person">amico</rs>
                –
            </s>
        </salute>
        <ab n="ab_03" rend="first_line_indented" type="parag">
            <s n="s_03" type="sentence">
                <choice resp="#DS #LM"><orig>Si,</orig><reg>Sì,</reg></choice> ho saputo tutto
                <lb facs="#LL1.35_line_1r_03" n="3" xml:id="LL1.35_lb_1r_03" />
                da
                <persName ref="TEI-ListPerson.xml#SeveriniCarlo">Severini</persName>
                l'infame azione del
                <choice>
                    <abbr>Sig<am>:</am><hi rend="sup">r</hi></abbr>
                    <expan>Sig<ex>no</ex>r</expan>
                </choice>
                <persName ref="TEI-ListPerson.xml#PugniCesare" role="composer">Pugni,</persName> dopo
                <lb facs="#LL1.35_line_1r_04" n="4" xml:id="LL1.35_lb_1r_04" />
                che feci per lui ciò che
                <choice resp="#DS #LM">
                    <reg>neanche</reg>
                    <orig>ne anche</orig>
                </choice>
```

Fig. 3 Estratto della codifica XML-TEI della lettera LL1.35, scritta da Vincenzo Bellini a Giovani Ricordi il 3 settembre 1835. Il file sorgente XML è disponibile sul repository di CLARIN-IT (<http://hdl.handle.net/20.500.11752/OPEN-1000>)

BDC è un'edizione facsimilare *image-based*, in cui la riproduzione piramidalizzata del manoscritto ad alta risoluzione è affiancata dalla relativa trascrizione del testo, consultabile sia nella veste diplomatica sia in una versione interpretativa. Tale caratteristica è stata implementata attraverso l'adattamento del *software open source* EVT,[29] che fornisce le funzionalità per la vista parallela testo-immagine a granularità di riga e la messa in evidenza di aree paratestuali della pagina manoscritta. Attivando l'apposita funzione, quindi, il testo è navigabile riga per riga e, al passaggio del mouse (o al tocco del dito, nel caso del dispositivo touchscreen museale) ogni regione d'interesse dell'immagine digitale viene evidenziata insieme alla corrispondente porzione testuale e viceversa (fig. 4).

[29] EVT - *Edition Visualization Technology* (<http://evt.labcd.unipi.it/>) è basato sugli standard del web (HTML, CSS, Javascript) e progettato specificamente per creare edizioni digitali di testi codificati in XML-TEI.

ISSN 2283-8716

Fig. 4 Edizione della lettera LL1.35 in BDC, nella trascrizione diplomatica e con il tool di collegamento testo-immagine attivato. Disponibile al link: <https://bellinicorrespondence.cnr.it/evt/build/#/imgTxt?d=LL1.35&p=LL1.35_fol_1r&s=div_623&e=diplomatic&ce=interpretative>

## *4. Scelte editoriali e di codifica*

La realizzazione dell'edizione digitale del *corpus* epistolare risponde, in primo luogo, all'esigenza di rendere accessibile a un pubblico ampio questa parte del patrimonio culturale conservato presso il Museo, senza comprometterne il rigore scientifico nella restituzione del testo delle lettere. Per questo motivo, al fine di garantire l'accuratezza scientifica delle trascrizioni, si è fatto riferimento all'edizione critica, curata da Seminara,[30] dell'intera corrispondenza di Bellini (517 documenti, al momento della pubblicazione). Inoltre, il ricorso a una codifica conforme allo schema XML-TEI ha consentito la fruizione del testo su più livelli, favorendo l'indicizzazione di termini e parole chiave, con particolare attenzione al lessico musicale, e l'analisi di informazioni di rilevanza storica e musicologica.

Gli obiettivi dell'edizione hanno indirizzato specifiche scelte editoriali e di codifica, delle quali si fornisce di seguito qualche esempio significativo.[31] Oltre alla tradizionale codifica delle gerarchie strutturali del documento e delle gerarchie logiche del testo, lo schema di codifica consente di rappresentare anche informazioni relative sia al contenuto delle lettere (attraverso gli elementi <front>,[32] <body> e <back>, diretti discendenti dell'elemento <text>) sia alla loro struttura materiale (tramite l'elemento <facsimile>). La forte conno-

[30] Bellini, *Carteggi* cit.

[31] I criteri di codifica e le scelte editoriali sono dichiarate in Del Grosso - Mazzagufo - Spampinato, *Norme editoriali e di codifica*, in *Bellini Digital Correspondence* cit. (http://bellinicorrespondence.cnr.it/scelte-editoriali/). Le scelte editoriali sono state condotte sulla base dell'edizione a stampa, con alcune opportune modifiche connesse alle peculiarità dell'edizione digitale.

[32] Una descrizione di questo elemento del vocabolario TEI e di quelli elencati nel seguito è consultabile sulle linee guida relative, *Appendice C: Elementi* (<https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/REF-ELEMENTS.html>).

ISSN 2283-8716

tazione, in termini contenutistici e formali, del repertorio preso in esame in BDC ha reso inoltre naturale l'adattamento dello schema di annotazione alle specificità di un epistolario, principalmente tramite l'adozione di due importanti elementi TEI: il tagset <corrispDesc>, per rappresentare le informazioni sulla corrispondenza, e <msDesc>, per descrivere le caratteristiche fisiche, strutturali e codicologiche delle lettere. Le informazioni definite grazie a questi elementi sono consultabili dal web per mezzo dell'interfaccia EVT, rispettivamente nelle sezioni "Info" (fig. 5) e "MsDesc".[33]

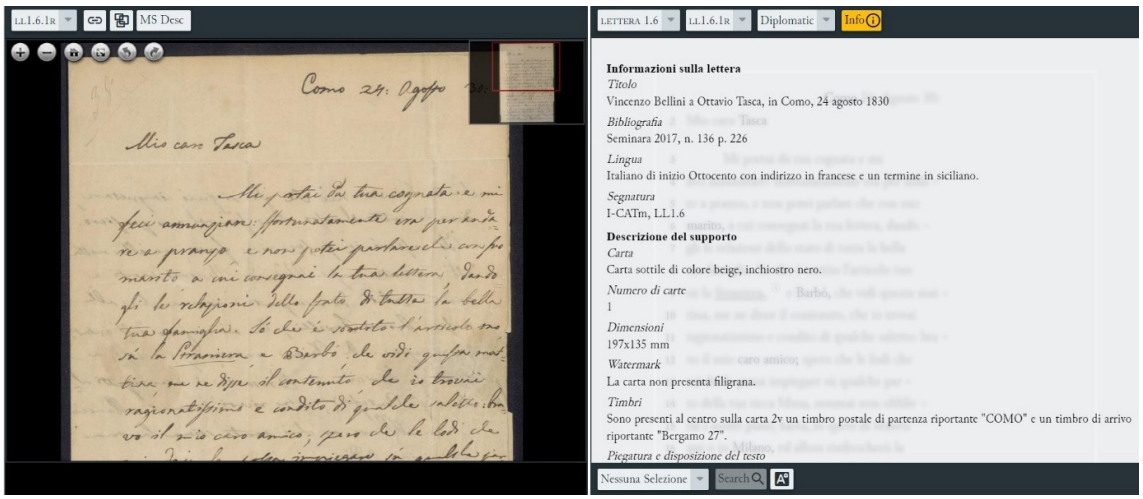



Fig. 5 Edizione della lettera LL1.6 in BDC, con attivazione della sezione "Info" contenente informazioni di carattere generale sulla lettera

Inoltre, dettagli di natura storico-critica sono accessibili anche nello spazio dedicato alla trascrizione del testo: questa è corredata da commenti e note, provenienti dall'edizione a stampa o proprie dell'edizione digitale, ed evidenzia le entità nominate (nomi di persona, luoghi e organizzazioni) di rilievo per la comprensione del contenuto (fig. 6). Sono inoltre opportunamente codificati ed evidenziati anche i nomi delle opere belliniane e i termini di dominio musicale la cui frequenza è particolarmente significativa, come nel caso evidenziato in figura 7.[34] La definizione dei metadati di queste risorse ha reso possibile il collegamento ipertestuale con repertori e banche dati lessicografiche di ambito musicale, quali il RISM[35] e il LesMu.[36]

L'approccio adottato include inoltre l'annotazione della struttura del testo nello specifico stile epistolare (interruzioni di pagina, sezioni, paragrafi, interruzioni di riga, formule introduttive e di commiato, saluti finali e firma dell'autore) insieme all'indicazione di riferimenti bibliografici e note redazionali utili a contestualizzare il contenuto, integrate mediante l'elemento <back>.

[33] Le funzioni dell'edizioni sono illustrate nel dettaglio in *L'edizione digitale*, <https://bellinicorrespondence.cnr.it/ledizione-digitale/>, in *Bellini Digital Correspondence* cit.

[34] In particolare, per la terminologia musicale si è fatto riferimento a *Le parole del teatro musicale*, a cura di Fabrizio Della Seta, Roma, Carocci, 2010.

[35] RISM - *Répertoire International des Sources Musicales*, <https://rism.info/>.

[36] *LesMu. Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, a cura di Fiamma Nicolodi, Paolo Trovato, Renato Di Benedetto *et alii*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007.

ISSN 2283-8716

Fig. 6 Lista di entità nominate di tipo "organizzazione", consultabile (oltre che direttamente dalla trascrizione del testo) dal menù dell'edizione: è possibile reperire informazioni sull'entità stessa, consultare le sue occorrenze all'interno dell'edizione ed effettuare collegamenti a eventuali risorse esterne

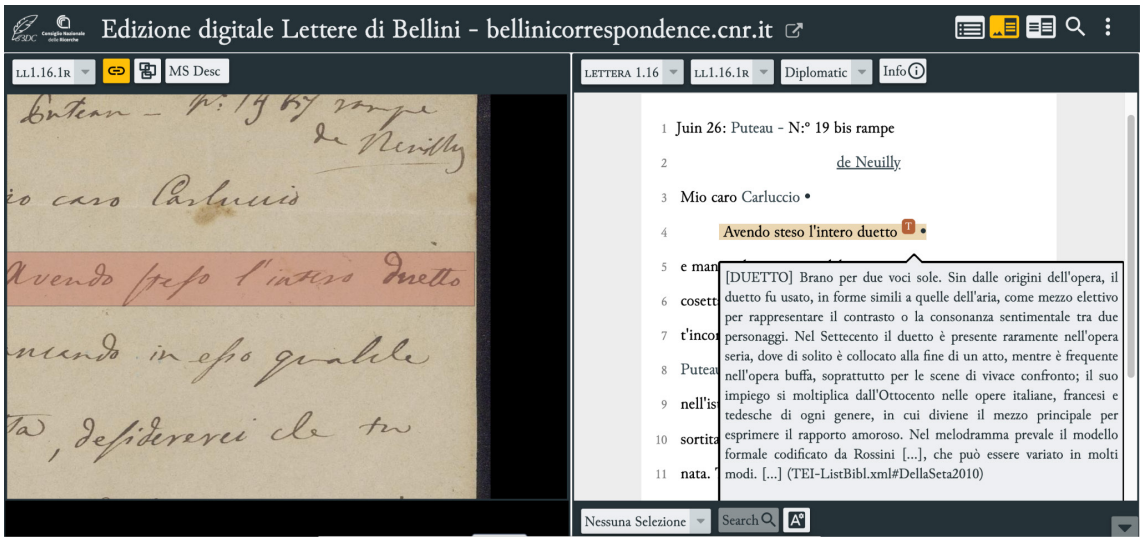



Fig. 7 Espansione di un pop-up sul termine di dominio musicale "duetto", segnalato da un'icona di colore arancione con la "T" di "termine". Lo stesso meccanismo è attivo per segnalare e commentare i titoli delle opere belliniane (in questo caso, l'icona ha una "O" di "opera"); le note al testo sono invece rappresentate da un pallino nero accanto alla parola cui fanno riferimento

Un'attenzione particolare è stata rivolta al trattamento delle immagini di proprietà del Museo, fornendo la riproduzione in facsimile di ogni autografo belliniano parallelamente alla trascrizione, secondo criteri conservativi conformi al dettato del documento originale.[37] Sono stati opportunamente codificati i fenomeni strutturali e paratestuali (come fogliazione, dimensioni, stato di conservazione, piegatura, timbri postali, sigilli in ceralacca) nonché informazioni relative all'avvolgimento o imbustamento dei fogli (fig. 8) e alla disposizione

[37] La gestione delle immagini è stata realizzata con OpenSeadragon (<https://openseadragon.github.io/>), una libreria conforme alle specifiche dell'International Image Interoperability Framework (IIIF) largamente utilizzata per la visualizzazione di immagini in alta definizione.

ISSN 2283-8716

dei testi sulle pagine delle lettere. In alcuni casi, infatti, le lettere presentano blocchi di testo ruotati rispetto al normale orientamento delle pagine; tale fenomeno è stato gestito indicando la rotazione in senso orario, espressa in gradi d'arco, grazie all'uso dell'attributo 'rotate' dell'elemento TEI <zone>.

Fig. 8 Edizione della pagina 2 *verso* della lettera LL1.16, con le regioni di interesse evidenziate nell'immagine tramite *hotspot* colorati

## *5. Metodologie di lavoro*

Il fulcro del workflow, durante l'implementazione dell'edizione, si è naturalmente focalizzato sull'analisi, la trascrizione e la codifica del repertorio belliniano, con l'obiettivo di conservarlo, valorizzarlo e promuoverlo, sia all'interno della comunità accademica, sia tra i visitatori del Museo.[38] Gli utenti possono leggere direttamente i contenuti delle lettere, oppure effettuare ricerche mirate per nomi, per individuare, ad esempio, i riferimenti a specifici cantanti menzionati da Bellini e il contesto in cui sono citati. È inoltre possibile esplorare la corrispondenza in base – ad esempio – ai destinatari o ai titoli delle opere belliniane, favorendo così uno studio approfondito delle reti sociali e professionali del compositore e dei temi trattati nei suoi scritti.

Parallelamente, l'edizione BDC ha avuto un significativo impatto didattico, dal momento che – nelle fasi iniziali dell'implementazione – è stato coinvolto un ampio numero di studenti di Codifica di Testi del Corso di Laurea in Informatica Umanistica dell'Università di Pisa. Il progetto si è dunque configurato anche come un modello di integrazione tra attività didattiche, laboratoriali e tecnico-scientifiche, finalizzate alla codifica delle lettere selezionate. L'inclusione di studenti, tirocinanti e tesisti nel progetto BDC ha perseguito un duplice obiettivo: da un lato, offrire loro l'opportunità di acquisire competenze pratiche nel campo della codifica dei testi e dell'informatica umanistica, applicando le conoscenze teoriche ap-

[38] Cfr. Santa Pellino - Pietro Sichera - Angelo Mario Del Grosso *et alii*, *Dalla codifica alla fruizione: l'edizione digitale Bellini Digital Correspondence*, in *AIUCD 2022 - Proceedings*, a cura di Fabio Ciracì, Giulia Miglietta e Carola Gatto («Quaderni di Umanistica Digitale»), 2022, pp. 163-168.

ISSN 2283-8716

prese durante il percorso formativo universitario; dall'altro, favorire la partecipazione degli studenti e dei giovani alla creazione di una rete di collaborazione intergenerazionale, arricchendo il progetto con prospettive originali e idee innovative.

L'edizione delle lettere di Bellini ha implementato quindi un modello distribuito (ovvero articolato in luoghi e tempi diversi), cooperativo (caratterizzato dal coinvolgimento di diversi soggetti nella produzione di molteplici risorse e nello svolgimento di differenti attività) e collaborativo (cioè contraddistinto dalla partecipazione di più soggetti alla realizzazione della medesima risorsa e condividendo attività e obiettivi).[39] Questo approccio ha permesso di sviluppare un processo editoriale che non solo ha prodotto la DSE, ma ha anche stimolato riflessioni metodologiche, e portato alla creazione di nuovi strumenti digitali destinati ad uniformare la rappresentazione dei dati rispetto ad un unico modello rigoroso di testo. Nonostante la natura non uniforme della codifica dei documenti nel *corpus* – inevitabile in progetti collaborativi di ampio respiro – l'obiettivo dell'intera edizione è sempre stato garantire una presentazione coerente e omogenea di tutte le lettere, e delle informazioni in esse codificate. L'esperienza maturata nel progetto BDC ha quindi sollevato temi di rilevanza metodologica generale per gli studi in *Digital Humanities*, evidenziando in particolare la problematica ancora irrisolta del confronto e dell'interoperabilità delle DSE.[40]

Il lavoro distribuito di codifica, pur attenendosi alle scelte definite nello schema di codifica e ai principi di separazione tra rappresentazione e presentazione dell'edizione digitale, non può eliminare completamente le discrepanze di rappresentazione dei medesimi fenomeni testuali, sebbene queste siano state sensibilmente mitigate. In sostanza, poiché diverse persone sono state coinvolte nella codifica, si è reso necessario un accurato processo di armonizzazione per garantire l'uniformità del *corpus*: questo obiettivo è stato raggiunto anche grazie all'implementazione di diverse soluzioni informatiche.[41]

## *6. Strumenti e progetti intorno all'edizione*

Il principio collaborativo alla base di BDC ha quindi richiesto l'ideazione e l'adozione di una metodologia di lavoro specifica, che consentisse ai vari attori di lavorare all'edizione contemporaneamente ma indipendentemente. Allo stesso tempo, il modello proposto in questo progetto è stato ideato affinché fosse del tutto generale e quindi riutilizzabile in altri contesti

[39] Cfr. Cristofaro - Del Grosso - Mazzagufo *et alii*, *Bellini Digital Correspondence: A Model for Making* cit.

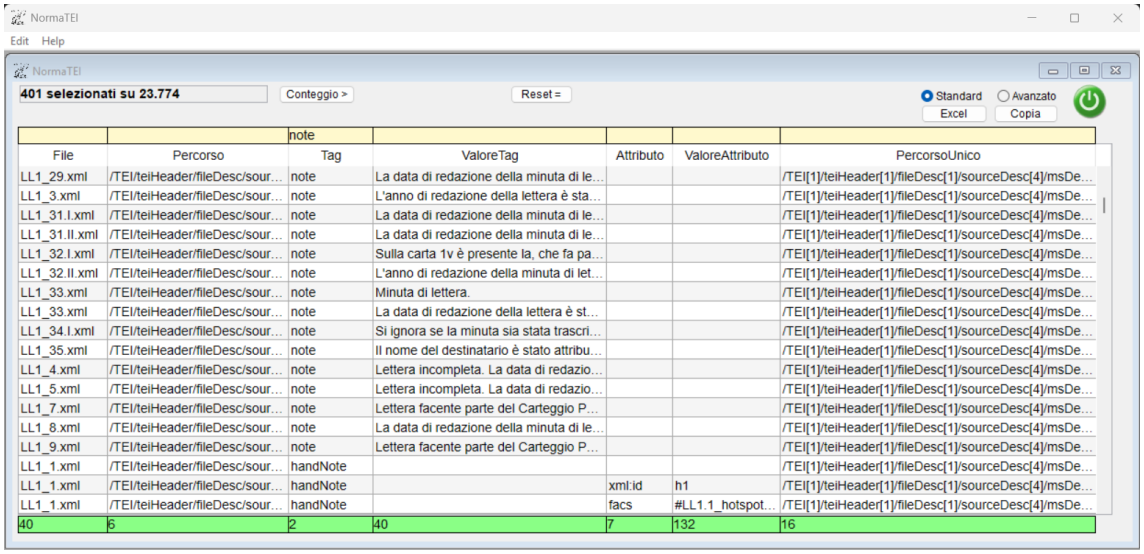
[40] Il dibattito, ancora aperto, è affrontato ad esempio in Jérôme Euzenat - Pavel Shvaiko, *The Matching Problem*, in *Ontology Matching*, Berlin - Heidelberg, Springer Berlin Heidelberg, 2013, pp. 25-54; Salvatore Cristofaro - Angelo Mario Del Grosso - Laura Mazzagufo *et alii*, *Implementing Collaborative Digital Scholarly Editions: Insights from Bellini Digital Correspondence*, «International Journal of Information Science and Technology», ix/1, 2025.

[41] Cfr. Pietro Sichera - Laura Mazzagufo - Angelo Mario Del Grosso *et alii*, *Metodi di armonizzazione per codifiche TEI cooperative: l'edizione "Bellini Digital Correspondence"*, in *La memoria digitale: forme del testo e organizzazione della conoscenza*, Atti del xii Convegno Annuale AIUCD, a cura di Emmanuela Carbé, Gabriele Lo Piccolo, Alessia Valenti e Francesco Stella, Siena, Università degli Studi di Siena, AIUCD 2023, pp. 185-190. ISBN 978-88-942535-7-3.

ISSN 2283-8716

simili: BDC è infatti un'edizione completamente open source e open access.[42] Tale modello ha trovato una prima formalizzazione all'interno del gruppo di ricerca CHROMA (*Computational Humanities: Representation, Organization, Management, and Analysis*),[43] con l'obiettivo di garantire l'interoperabilità all'interno della comunità scientifica, in conformità ai principi FAIR,[44] e di assicurare la sostenibilità dello sviluppo di modelli computazionali e di strumenti per le DSE.

Durante il processo di implementazione dell'edizione BDC, sono stati sviluppati strumenti ausiliari che, pur rispondendo a specifiche esigenze del progetto, sono stati concepiti con un proposito generalista, tale da renderli applicabili anche ad altri contesti nell'ambito di progetti editoriali digitali. Tra questi, un ruolo di particolare rilievo è svolto da NormaTEI (fig. 9),[45] un tool progettato per supportare l'analisi e il controllo delle codifiche XML-TEI. Lo strumento offre funzionalità avanzate per la verifica della coerenza strutturale degli elementi e delle gerarchie XML, nonché per l'analisi statistica della distribuzione delle frequenze di specifici tag all'interno di grandi corpora di documenti codificati. Grazie alla sua progettazione modulare e alla capacità di adattarsi a differenti contesti applicativi, NormaTEI rappresenta una risorsa particolarmente valida per il monitoraggio e l'ottimizzazione delle pratiche di codifica.




| | | note | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| File | Percorso | Tag | ValoreTag | Attributo | ValoreAttributo | PercorsoUnico |
| LL1_29.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | note | La data di redazione della minuta di le… | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_3.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | note | L'anno di redazione della lettera è sta… | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_31.I.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | note | La data di redazione della minuta di le… | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_31.II.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | note | La data di redazione della minuta di le… | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_32.I.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | note | Sulla carta 1v è presente la, che fa pa… | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_32.II.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | note | L'anno di redazione della minuta di let… | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_33.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | note | Minuta di lettera. | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_33.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | note | La data di redazione della lettera è st… | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_34.I.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | note | Si ignora se la minuta sia stata trascri… | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_35.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | note | Il nome del destinatario è stato attribu… | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_4.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | note | Lettera incompleta. La data di redazio… | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_5.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | note | Lettera incompleta. La data di redazio… | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_7.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | note | Lettera facente parte del Carteggio P… | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_8.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | note | La data di redazione della minuta di le… | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_9.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | note | Lettera facente parte del Carteggio P… | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_1.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | handNote | | | | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_1.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | handNote | | xml:id | h1 | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| LL1_1.xml | /TEI/teiHeader/fileDesc/sour… | handNote | | facs | #LL1.1_hotspot… | /TEI[1]/teiHeader[1]/fileDesc[1]/sourceDesc[4]/msDe… |
| 40 | 6 | 2 | 40 | 7 | 132 | 16 |

Fig. 9. Schermata di ricerca standard in NormaTEI

[42] Un approfondimento sulla metodologia, la gestione delle immagini e l'adattamento del modello di codifica è disponibile in Pellino - Sichera - Del Grosso *et alii*, *Dalla codifica alla fruizione* cit. e in Del Grosso - Capizzi - Cristofaro *et alii*, *Bellini's Correspondence* cit.

[43] <https://chroma.cnr.it>. Il modello è illustrato più nel dettaglio in Pierpaolo Sichera - Salvo Cristofaro - Laura Mazzagufo *et alii*., *CHROMA model for H2IOSC. Poster for Bazaar*, in CLARIN Annual Conference 2024 (CLARIN2024), Barcelona, Spain, <https://doi.org/10.5281/zenodo.13913607>.

[44] FAIR sta per *Findable, Accessible, Interoperable, Reusable*. Cfr. Mark. D. Wilkinson - Michel Dumontier - IJsbrand Jan Aalbersberg *et alii*, *The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship*, «Scientific Data», III, 2016, pp. 160-180. <https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18>.

[45] <https://github.com/pierpaolosichera/NormaTEI>. NormaTEI è stato sviluppato da Pietro Sichera ed è risultato vincitore dei DHAwards 2023 per la categoria 'Best DH tool or suite of tools'.

ISSN 2283-8716

Un ulteriore strumento sviluppato nell'ambito del progetto BDC, ma concepito per essere utilizzabile anche in altri contesti, è ZoneRW (*Zone Read Write*),[46] progettato per facilitare la revisione e la verifica delle regioni d'interesse identificate sulle fonti facsimilari, garantendo un corretto collegamento tra le coordinate estratte dalle immagini e le relative porzioni testuali (fig. 10). ZoneRW consente in sostanza di gestire con precisione le informazioni spaziali associate alle riproduzioni fotografiche dei manoscritti, permettendo agli utenti di intervenire direttamente sulle aree individuate per correggerle o perfezionarle. Si tratta di uno strumento che interviene sulla qualità complessiva delle edizioni digitali, essenziale per i progetti che richiedano un'integrazione accurata della codifica tra testo e immagine.

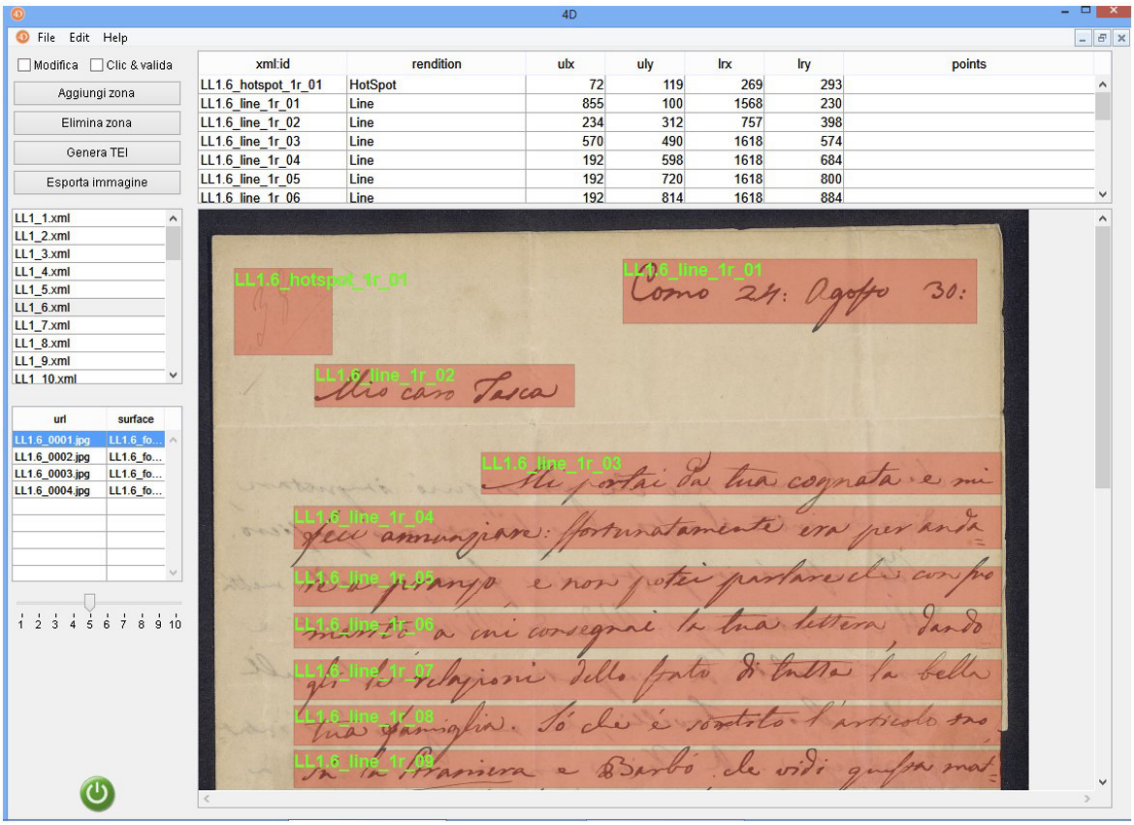



Fig. 10 Schermata principale in ZoneRW

## *7. Nuove prospettive*

Recentemente, il gruppo di ricerca che ha lavorato all'edizione BDC ha inoltre avviato una sperimentazione che riguarda l'integrazione della codifica di partiture, testi e lettere belliniani conservati presso il Museo.[47] Come brevemente accennato, nel *corpus* epistolare

[46] Il tool è stato sviluppato da Pietro Sichera ed è liberamente disponibile su GitHub all'indirizzo <https://github.com/pierpaolosichera/ZoneRW>. Cfr. Pellino - Sichera - Del Grosso *et alii*, *Dalla codifica alla fruizione* cit.

[47] Cfr. Laura Mazzagufo - Pietro Sichera - Daria Spampinato *et alii*, *Letters and Musical Sketches. Toward a Proper Integration of Bellini's Writings*, «Journal of the Text Encoding Initiative», xviii, 2024 <http://journals.openedition.org/jtei/5300; DOI: https://doi.org/10.4000/12na6>.

ISSN 2283-8716

del Museo compaiono numerose informazioni che riguardano la breve ma illustre carriera belliniana; in particolare, appaiono numerosi riferimenti alle ultime opere, da *La Sonnambula* (1831) a *I Puritani* (1835), al cui successo Bellini allude frequentemente. Le lettere offrono – oltre a uno spaccato dettagliato sulla quotidianità del musicista e sui suoi rapporti con colleghi, librettisti, cantanti e altri collaboratori – numerosi dettagli attraverso i quali è possibile intravedere una vera e propria poetica, sebbene questa non sia mai stata esplicitamente formalizzata dal compositore. I cenni e le allusioni al proprio metodo di lavoro, del tutto coerenti con la materializzazione nelle pagine musicali, possono aiutare a far luce su questioni dibattute dalla letteratura musicologica, come l'abitudine belliniana di riversare su carta idee melodiche e spunti motivici più o meno estemporanei, in successione, in modo tale da averli pronti all'uso nel momento del bisogno. Questo tipo di materiale e i relativi riferimenti rintracciabili nelle lettere hanno quindi incentivato un progetto di codifica XML-MEI[48] su una selezione di schizzi e abbozzi conservati presso il fondo musicale del Museo civico Belliniano, con particolare attenzione alla rappresentazione delle informazioni di interesse musicale dell'edizione BDC.

Abstract – The adoption of digital technologies in philology and the humanities has transformed editorial and textual analysis practices, fostering new methodological perspectives. In this context, Bellini Digital Correspondence (BDC) presents a model of digital scholarly edition applied to the autograph letters of Vincenzo Bellini, preserved at the Museo civico Belliniano in Catania. By integrating innovative computational tools – some developed specifically for this edition – BDC provides enhanced access to primary sources, facilitating their interdisciplinary study and analysis. The project is based on a collaborative and distributed approach, adhering to interoperability standards to ensure that the edition is fully open source and open access. This not only enables its reuse in similar contexts but also encourages further methodological reflections on digital scholarly editing.

[48] Laura Mazzagufo, *Sulla codifica di testi autografi belliniani. Dall'edizione scientifica Bellini Digital Correspondence a una proposta XML-MEI per gli 'studi giornalieri'*, tesi di laurea magistrale in Informatica Umanistica, Università di Pisa, a.a. 2022/2023 e Laura Mazzagufo, *Una proposta di codifica in XML/MEI per testi musicali autografi di Vincenzo Bellini*, in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti. Proceedings AIUCD 2024*, a cura di Antonio Di Silvestro e Daria Spampinato, Catania, 2024, pp. 246-251. ISBN 978-88-942535-8-0. DOI 10.6092/unibo/amsacta/7927.

BOLLETTINO DI STUDI BELLINIANI
X, 2024
ISSN 2283-8716

# Aggiornamento della bibliografia belliniana per il 2024: evoluzione digitale e divulgazione[1]

**Daniela Macchione**

La bibliografia belliniana per il 2024 – con anticipazioni dal 2025 – è presentata nel formato consueto di questa rubrica: una tabella divisa in due sezioni, la prima con citazioni di articoli di riviste, monografie, saggi in volumi miscellanei, atti di convegno, recensioni di libri e di produzioni operistiche, programmi di sala e anche pubblicazioni non valutate tramite *peer review*, citate in ordine cronologico per anno e alfabeticamente per autore; la seconda, con sfondo grigio e nuova numerazione, per conferenze, convegni, forum, tavole rotonde di cui gli atti a stampa, qualora previsti, non sono ancora stati pubblicati, e quindi relazioni, comunicazioni e poster presentati in varie tipologie di incontri di studio. Dei volumi miscellanei è fornito lo spoglio integrale o parziale – in base alla pertinenza tematica –: gli estratti più consistenti sono citati singolarmente, i contributi minori, come le sinopsi, i libretti, i cast nei programmi di sala, sono citati nel campo 'Note'. In quest'ultimo campo sono forniti anche gli *abstracts*, se disponibili, di pubblicazioni e relazioni convegnistiche e i *link* ai testi completi in formato digitale qualora liberamente accessibili su Internet. È fornito anche il Digital Object Identifier (DOI) dei contenuti multimediali per permettere identificazione univoca e tracciabilità.

Gli strumenti utilizzati per la ricerca sono repertori e banche dati digitali, come Academia.edu, Google Books, JSTOR, Clarivate Web of Science e ProQuest Dissertations and Thesis Global, Media Library On Line (MLOL), Networked Digital Library of Theses and Dissertations (NDLTD), Project Muse: scholarly journals online; i database consultabili tramite EBSCOhost (MLA: International Bibliography with Full Text, RILM, Music Index); gli opac bibliotecari SBN e WorldCat; rassegne bibliografiche di altre riviste; i contatti con gli Uffici Stampa dei teatri; le comunicazioni private.[2] Proseguendo le ricerche iniziate da due anni sui nuovi strumenti digitali, quest'anno sono stati testati, con risultati modestissimi e non tutti corretti, gli assistenti di ricerca personali Zotero[3] e Mendeley,[4] due strumenti disegnati per semplificare la creazione e la gestione delle bibliografie, sulla base delle citazioni open-source su web, database di biblioteche e desktop.

---

[1] La presente rubrica bibliografica è iniziata nel secondo numero del «Bollettino di studi belliniani» (II, 2016, pp. 66-93) con l'aggiornamento della monumentale bibliografia *Vincenzo Bellini. A Research and Information Guide*, curata da Stephen A. Willier per la serie Routledge Music Bibliographies (New York and London, Routledge, 2001, 2009[2]) ed è continuata con aggiornamenti annuali nei successivi numeri.

[2] Si ringraziano Fabrizio Della Seta, Maria Rosa De Luca, Giuseppe Montemagno e Graziella Seminara del «Bollettino di studi belliniani», Liliana Cappuccino, dell'Archivio Biblioteca Mediateca dei Teatri di Reggio Emilia, Claudia Cozzi, responsabile della comunicazione del Teatro Sociale di Como, Sara Ferrari, della segreteria della direzione del Teatro Comunale di Modena, Alessandra Malusardi, curatrice dell'Archivio storico ed audiovisuale del Teatro dell'Opera di Roma, Mauro Pillepich del Teatro Carlo Felice di Genova, Barbara Sozzi, dell'Ufficio stampa ed editing del Teatro Ponchielli di Cremona.

[3] https://www.zotero.org/.

[4] https://www.mendeley.com/?interaction_required=true.

ISSN 2283-8716

Anche la bibliografia di quest'anno offre un quadro dinamico degli studi belliniani confermando alcune tendenze bibliografiche significative degli ultimi due decenni. L'approccio multidisciplinare, innanzitutto, che combina studi filologici e storico-culturali di fonti, prassi compositive, contesti e ricezione, all'analisi musicale, all'attenzione alla performance, alle interpretazioni e concettualizzazioni delle produzioni operistiche, storiche e moderne. Un esempio rappresentativo di questa trasversalità è dato dal volume *Vincenzo Bellini on Stage and Screen, 1935–2020* che esplora la ricezione di Bellini e il modo in cui le sue opere sono state interpretate, visualizzate e concettualizzate nei teatri, nel cinema, nell'arte video e nei media digitali (si veda n. 40); il «Bollettino di studi belliniani» si conferma come un punto di riferimento per la ricerca belliniana (si veda n. 1); "Belliniana", serie di eventi, concerti, incontri e conferenze, testimonia la vivace attualità di Bellini e la sua musica sul territorio siciliano (si veda n. i).

Come negli aggiornamenti precedenti, una parte consistente della rassegna è occupata da programmi di sala di produzioni operistiche italiane. Essi offrono un'ampia gamma di materiali: saggi appositamente commissionati o ristampati da precedenti pubblicazioni, interviste a registi e direttori d'orchestra, oltre a libretti e cronologie biografiche e teatrali. Sempre più ricchi sono gli apparati iconografici: immagini storiche, ritratti di compositori e cantanti, bozzetti di scene e costumi, locandine e frontespizi, pagine di epistolari, insieme a fotografie dagli allestimenti moderni, rivolte a produzione, messa in scena, costumi, scenografie e regia. Si tratta di un materiale che documenta la storia dello spettacolo dal vivo e ne fornisce al contempo testimonianza tangibile della connaturata transitorietà.

Locandine e programmi talvolta rinviano a contenuti aggiuntivi digitali di presentazione e approfondimento storico che facilitano la personalizzazione dell'esperienza operistica. In questo caso, si fa riferimento a materiale multimediale che gode di una circolazione sempre più ampia grazie alle modalità di distribuzione e acquisizione tramite web, come lo streaming e il download, ma che la rassegna bibliografica belliniana, per scelta, ancora non include. Da quattro anni, dal tempo della pandemia da covid 19, si è tuttavia deciso di fornire una panoramica dei media digitali con contenuti belliniani, ritenendo che nell'era della connettività digitale – in tempi di clausure, chiusure e nuovi muri politici – le relazioni esistenti tra l'accesso globale consentito dalla digitalizzazione e i meccanismi di creazione di significato culturale, meritino particolare attenzione.[5]

Marketing e pratiche partecipative digitali promettono nuovo pubblico e nuove modalità di coinvolgimento in contenuti interattivi. La divulgazione che, ponte tra ricerca e società, nella "terza missione" di accademie e teatri si accompagna al motto nuove tecnologie + accessibilità + inclusione + comunità, conduce anche online la sfida ingaggiata da conoscenza e obsolescenza, in un contesto, quale quello della "nuova normalità" post-pandemia, nel quale accesso, distribuzione e produzione di opere liriche a livello globale sono profondamente influenzati dal mezzo digitale. Mentre lo sviluppo tecnologico facilita e incide, riducendoli,

[5] Sul tema qui introdotto, si rimanda tra gli altri a: Henri Jenkins e Nico Carpentier, *Theorizing Participatory Intensities: A Conversation About Participation and Politics*, «Convergence: The International journal of Research into New Media Technologies», xix/3, 2013, pp. 265-286; Gundula Kreuzer, *Operatic Configuration in the Digital Age*, «The Opera Quarterly», xxxv/1-2, 2019, pp. 130-134; Eleonora Belfiore, *Whose Cultural Value? Representation, Power and Creative Industries*, «International Journal of Cultural Policy», xxvi/3, 2020, pp. 383-397; Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge, 2023[3].

ISSN 2283-8716

sui costi e sforzi di produzione e sul consumo della musica, la digitalizzazione esercita il suo impatto sull'accessibilità "democratica" del melodramma. Le serie *Met Live in HD*,[6] *The Met: Live at Home*[7] e *Met Opera on Demand,*[8] *La Scala TV*[9] e *OperaVision*,[10] per citare alcune piattaforme dedicate al teatro musicale, sono sempre più popolari e offrono al pubblico la possibilità di assistere a spettacoli operistici nei cinema oppure online da casa, in diretta *streaming* oppure *on demand*, liberamente, col pagamento di un biglietto o previa sottoscrizione di un abbonamento (circa 15 euro al mese -150 euro all'anno), di ascoltare podcast tematici e usufruire di vario altro materiale informativo e documentario (backstage, interviste, trailer ed estratti dalle esecuzioni).

Si nota tuttavia una certa tensione tra la democratizzazione della cultura (diffusione degli spettacoli operistici) e la democrazia culturale (valorizzazione del giudizio soggettivo e delle preferenze).[11] Con l'ampliamento della distribuzione si è ampliato anche l'interesse nei confronti del teatro musicale? L'accesso è più equo? Parafrasando Pierre Bourdieu, a quarantacinque anni dalla pubblicazione di *La distinction. Critique sociale du Jugement* (Paris, Minuit, 1979), il consumo culturale funziona ancora per legittimare differenze sociali? Nelle differenti gerarchie sociali create dall'iperindividualità mediatica dove si collocano il melodramma, la sua fruizione e comprensione? Si tratta ancora di un "bisogno culturale" generato dall'educazione e dall'istruzione, oppure è diventato un fenomeno mediatico dettato dalla moda? In che modo la connettività incide sulla diffusione della musica in relazione alle inclinazioni individuali? Qual è oggi il ruolo della connettività nelle scelte di consumo culturale, rispetto a disposizioni già acquisite come gusto e conoscenza? Le connotazioni socioculturali dell'opera lirica, ancora legata all'idea di una cultura "elitaria", rappresentano un ostacolo alla piena democratizzazione del suo accesso?

Il primo approccio alla musica poco o del tutto nuova avviene statisticamente attraverso pratiche/canali *online* e *offline*, attraverso l'esperienza nei luoghi della quotidianità, in quelli tradizionali di formazione, produzione e vendita musicale, l'informazione nei media a stampa, audiovisivi e digitali, la partecipazione a reti sociali libere e individualizzate e quindi attraverso la connettività su social media e internet.[12] Nel campo dell'Opera, le reti sociali sembrano influenzare il modo in cui la musica si diffonde tanto quanto gli schemi di percezione e apprezzamento individuali – le "disposizioni" – e la connettività virtuale non ha un peso maggiore di quella tradizionale, laddove in altri ambiti sembra incidere maggiormente sul consumo culturale. I mediatori culturali tradizionali, come giornali, televisione, radio, riviste specializzate, pubblicazioni dedicate, svolgono ancora un ruolo fondamentale nell'informare

---

[6] Cfr. https://www.metopera.org/season/in-cinemas/.

[7] Cfr. https://www.metopera.org/season/in-cinemas/the-met-live-at-home/.

[8] Al link https://ondemand.metopera.org/?gclid=Cj0KCQjwyOuYBhCGARIsAIdGQROUDZGO9_aBt-43G72Aq2cVQxp53JRgbSMYNCosaRa6ik72HD8SvKIEaAjxWEALw_wcB&gclsrc=aw.ds.

[9] Cfr. https://lascala.tv/it/listsubscription.

[10] Cfr. https://operavision.eu/.

[11] Il riferimento è Yves Evrard, *Democratizing Culture or Cultural Democracy?*, «The Journal of Arts Management, Law, and Society», xxvii/3, 1997, pp. 167-175.

[12] Marc Verboord, *Music mavens revisited: Comparing the impact of connectivity and dispositions in the digital age*, «Journal of Consumer Culture», xxi/3, 2021, pp. 618-637.

ISSN 2283-8716

neofiti ed esperti.[13] Costanza e stabilità sono maggiori: nelle recensioni degli spettacoli, qualunque sia il medium, persistono le tradizionali, peculiari ed elevate aspettative di qualità, e la necessità di bilanciare l'innovazione con le "convenienze" del mondo operistico. E il consumo non è scollato da peculiari tendenze della comunicazione iperconnessa e iperinformata: anche nel variegato materiale operistico pubblicato sui media specializzati o condiviso attraverso i social media si legge la particolare attrazione per il non ufficiale e le connessioni umane, per l'accesso privilegiato all'esclusivo, per l'identificazione e per la spettacolarizzazione del privato. Non solo gossip. I contenuti digitali raccontano trame delle opere e storie di fatti e persone attorno ad esse, fanno entrare nel processo di produzione degli allestimenti, mostrano il lavoro dietro le quinte, fanno parlare maestri, maestranze e pubblico incidendo sulla percezione dell'Opera.

La narrativa della divulgazione in particolare fa leva sul potenziale della predisposizione biologica all'empatia: innovazione, semplificazione, velocità e affettività. «Cari ascoltatori e ascoltatrici, vi avvisiamo: questo non è un podcast, né una guida all'ascolto: questa è la nostra pausa caffè prima di andare all'opera, non solo, questo è l'elenco di tutte le volte che ci commuoviamo a Teatro» è il *disclaimer* di *Un caffè all'Opera*,[14] serie di podcasts che raccontano in una decina di minuti e con approccio *entry-level* le trame e il contesto storico delle opere in cartellone al Teatro Sociale di Como (si veda n. 47).[15] Simili nelle intenzioni sono le tre serie di podcast prodotte da "Opera a colori",[16] create per avvicinare un "nuovo pubblico" all'opera lirica e accompagnarlo in teatro facendogli conoscere «tutto quello che si deve sapere per goderti lo spettacolo più bello del mondo»: nelle puntate di *Opera in giallo - L'anima nera dell'opera lirica* «le trame delle opere liriche più drammatiche prendono una nuova forma e diventano un racconto giallo. Una parola di uso comune è il punto di partenza, il faro che illumina il percorso di una narrazione non convenzionale. Un punto di vista innovativo che porta l'ascoltatore ad appassionarsi alla vicenda e all'opera lirica»;[17] in quelle di *Opera Arancio: 100% estratto di opera lirica* «Per ogni titolo d'opera verranno proposti due episodi diversi: la trama, dove si racconterà in modo semplice e chiaro la vicenda, e "5 Curiosità", dove verranno raccontati cinque aneddoti sul titolo che, oltre ad aiutare la comprensione, potranno

[13] Susanne Janssen e Marc Verboord, *Cultural Mediators and Gatekeepers*, in *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, ed. by James D. Wright, Oxford: Elsevier, 2001, pp. 440-446.

[14] Ideato da Giulia Farina, *Un caffè all'Opera* è una collaborazione tra il Teatro Sociale di Como e il Caffè Milani (https://www.caffemilani.it/approfondimenti/un-caffe-allopera-il-podcast-che-rende-accessibile-la-cultura-operistica/).

[15] Si veda Valentina Anzani (a cura di), *I Capuleti e i Montecchi*, «Un caffè all'opera», Teatro Sociale di Come-Caffè Milani, n. 6, 8.01.2025, podcast, https://open.spotify.com/episode/7rHqzDxfAo5vjBZ2494pbK (ultimo accesso 10 marzo 2025).

[16] Il progetto "Opera a colori" è stato ideato ed è realizzato da Ivo Rizzi, cantante lirico, membro del Coro dell'Arena di Verona, e divulgatore (https://www.youtube.com/@OperaaColori-br4vl, ultimo accesso 15 marzo 2025, ma liberamente accessibile anche tramite Amazon Music, Apple Podcasts, Musixmatch Podcasts, Spotify, Spreaker, e altre piattaforme simili).

[17] *Norma* è raccontata nella puntata Sharon Menini, Selena Bellomi, Anna De Foresta (a cura di), *Sacrifici*, *Opera in giallo*, prodotto da "Opera a Colori" ideato e realizzato da Ivo Rizzi, 14.12.2021, podcast, https://www.spreaker.com/episode/sacrificio--47880798 (ultimo accesso 22 marzo 2025; 9 visualizzazioni su YouTube in 10 mesi).

ISSN 2283-8716

essere utilizzati nei discorsi nel foyer del teatro o a cena facendovi sembrare degli intenditori d'opera anche se è la prima volta che varcate la soglia di un teatro.»;[18] in *Opera Essence: 100% freshly squeezed opera juice* «Per ogni opera ci sono due episodi in cui scoprirai la trama in una versione chiara e abbreviata e 5 curiosità con aneddoti che, oltre a fornirti un po' di contesto, possono essere usati in conversazioni nel foyer del teatro o a cena, facendoti sembrare un intenditore d'opera anche se è la prima volta che ne vedi una!». Tra gli strumenti di "mediazione", il podcast è di crescente utilizzo grazie al linguaggio semplice e accattivante e alla creazione di spazi di commento, dialogo, partecipazione e condivisione, che alimentano la connettività, agente culturale. Una ricerca sistematica sull'effettiva ricaduta di podcast e nuovi media digitali sulla "ri-/scoperta" dell'Opera e sulle tipologie di utenti non pare sia stata ancora realizzata e le visualizzazioni su YouTube delle puntate belliniane dei podcast sopracitati non sono sorprendenti (si vedano le note 17 e 18).

In tutto ciò, la bibliografia si evolve nel formato, studia e controlla i nuovi contenuti, e continua a essere uno strumento della ricerca e della comunicazione accademica, garantendo con i suoi standard trasparenza, affidabilità e approfondimento. Le rassegne bibliografiche come la seguente sono sollecitate a diventare risorse più dinamiche, a fornire citazioni e link a fonti digitali (possibilmente *open-source*) e metadati più dettagliati (come gli *abstract*) per rendere i contenuti ricercabili, ad adottare criteri di valutazione adeguati alla verifica di credibilità, autorevolezza ed effettiva rilevanza nel contesto digitale dove le piattaforme si moltiplicano e la disinformazione è un problema crescente e la ricerca di informazioni è frammentata, resa complessa dalla diversità dei formati e dei sistemi di organizzazione dei dati nei vari database.

Come la bibliografia può controllare la dispersione e frammentazione dell'informazione musicale nella crescente disponibilità di risorse online e di nuovi formati e modalità di comunicazione è la domanda di ricerca del progetto *LinkedMusic*,[19] realizzato alla McGill University. *LinkedMusic* è un motore di meta-ricerca open-source che, utilizzando i principi dei *linked data* (identificatori univoci), già sfruttato nel campo delle arti visive in *LinkedArt*, e con strumenti di AI facilita la ricerca in varie lingue e anche nel "linguaggio naturale" (quello dei social, ad esempio) e la combinazione di dati provenienti da fonti diverse (database e repertori di biblioteche, musei e altre organizzazioni musicali) in informazioni più precise e rilevanti.

La connettività promette la creazione di un ecosistema musicale digitale iper-interconnesso, tecnologico, accessibile, inclusivo e sovranazionale.

---

[18] A *Norma* sono dedicate due puntate di questa serie. Si vedano Selena Bellomi, Tommaso Quanilli, Ivo Rizzi (a cura di), *Norma – 5 curiosità*, *Opera Arancio: 100% estratto di opera lirica*, prodotto da "Opera a colori" ideato e realizzato da Ivo Rizzi, 25.02.2025, podcast, https://www.youtube.com/watch?v=LFmR8GGIUGM (ultimo accesso 22 marzo 2025; 47 visualizzazioni su YouTube in 3 settimane), e Id., *Norma – Trama*, *Opera Arancio: 100% estratto di opera lirica*, prodotto da "Opera a colori" ideato e realizzato da Ivo Rizzi, 25.02.2025, podcast, https://www.youtube.com/watch?v=28D2XAz8vtY (ultimo accesso 22 marzo 2025; 49 visualizzazioni su YouTube in 3 settimane).

[19] *LinkedMusic* è un progetto finanziato da agenzie governative canadesi e coordinato da Ichiro Fujinaga, Research Chair in Music Information Retrieval e Professore nell'area Music Technology del Department of Music Research alla Schulich School of Music della McGill University, https://linkedmusic.ca/ (ultimo accesso, 10 marzo 2025). Per una descrizione della libreria, si veda Ichiro Fujinaga, *Integrating Online Music Databases: The LinkedMusic Project*, «IMS. Musicological Brainfood», ix/1, 12 marzo 2025 (https://brainfood.musicology.org/vol-9-no-1-2025/integrating-online-music-databases/; ultimo accesso 15 marzo 2025).

ISSN 2283-8716

| N. | Anno | Autore | Titolo | Note<br>(spoglio dei volumi miscellanei; *link* al *full-text* liberamente disponibile online) |
|---|---|---|---|---|
| 1. | 2023 | | «Bollettino di studi belliniani», IX, 2023 https://www.bollettinostudibelliniani.eu/ (ultimo accesso 22 marzo 2025). | Si vedano nn. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9. |
| 2. | 2023 | AGRESTI, ANDREA | *Gli omaggi a Bellini di Alfredo Sangiorgi: per una «purificazione» tonale*, in «Bollettino di studi belliniani», IX, 2023, pp. 112-135.<br><br>DOI: 10.17422/ISSN.2283-8716/1067 | Si veda n. 1.<br>Abstract:<br>In 1935, marking the centenary of Vincenzo Bellini's death, the composer Alfredo Sangiorgi (Catania, 1894 - Merano, 1962) paid homage with a concise *Canzone* and a more expansive *Cantata*. Two decades later, amidst a dynamically transformed cultural and musical landscape, Sangiorgi revisited Bellini's legacy, composing three series of variations on themes from *Norma* and *La sonnambula* (1957-1959). Despite this, his artistic journey exhibits a fascinating dichotomy, deeply influenced by the avant-garde of the Second Viennese School. In an intriguing twist, he became Arnold Schoenberg's only Italian pupil, studying under him for a few months in late 1922. This duality in his compositional trajectory oscillated between modernist and classicist phases, with Bellini's image serving as a purifying force, cleansing him of the lingering influences of the Second Viennese School. This essay delves into rare, printed scores, unpublished correspondence and journalistic sources from the archives of the Catania Conservatory, the Cini Foundation in Venice and the private collection of the composer's son. By examining the ideological context surrounding Sangiorgi's compositions and providing analytical insights from the scores, the research aspires to enrich the understanding of Bellini's compositional reception in the 20th century. |

ISSN 2283-8716

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 3. | 2023 | Di Cintio, Eleonora | *Prima di* Norma. *Itinerari della classicità romana in Italia tra Impero napoleonico e prima Restaurazione*, «Bollettino di studi belliniani», ix, 2023, pp. 70-111.<br><br>DOI: 10.17422/ISSN.2283-8716/1066 | Si veda n. 1.<br>Abstract:<br>During the Napoleonic Empire operas set in the ancient Rome were frequent not only in France, but also in the Italian kingdoms ruled by the French. In this essay I observe how one of those works in particular – *La Vestale* by De Jouy-Spontini – became an identifying symbol of the Neapolitan community during the reign of the Murats, also thanks to the massive government plan to valorize the site of Pompeii. Furthermore, I notice how the same opera and others indirectly derived from it –*L'ultimo giorno di Pompei* by Tottola and Pacini and *L'esule di Roma* by Gilardoni and Donizetti– maintained a prominent role in the Neapolitan cultural life even in the early years of the Restoration, becoming emblems of the new course of local politics. From a different perspective, I finally observe how the "Vestal theme" influenced Milanese spectacular production after 1815, particularly with respect to *La vestale* by Salvatore Viganò and *Norma* by Romani and Bellini, and I examine the symbolic investment to which those works were subjected even in that geopolitical context. |
| 4. | 2023 | Krahn, Carolin | Francesco Bracci, *Italiani contro l'opera. La ricezione negativa dell'opera italiana in Italia dal dopoguerra a oggi*, Venezia, Marsilio, 2020, pp. 318, ISBN 978-88-297-0730-0, «Bollettino di studi belliniani», ix, 2023, pp. 154-160.<br><br>DOI: 10.17422/ISSN.2283-8716/1069<br><br>[recensione di libro] | Si veda n. 1.<br>Abstract: Francesco Bracci's book *Italiani contro l'opera* puts resentments towards opera in Italy since the post-war period into critical perspective. On the basis of an historically informed mixed-methods approach, Bracci combines musicological, cultural, sociological and Italianistic reflection. His solid investigation of repertoires, audiences and established narratives about Italian *melodramma* proves key to a better understanding of opera's crisis in contemporary society. |

ISSN 2283-8716

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 5. | 2023 | Macchione, Daniela | *Aggiornamento della bibliografia belliniana per il 2023. La ricerca bibliografica 4.0 e il potenziale creativo dell'AI*, «Bollettino di studi belliniani», ix, 2023, pp. 136-153.<br><br>DOI: 10.17422/ISSN.2283-8716/1068 | Si veda n. 1.<br>Abstract:<br>The bibliography lists periodical articles, books, parts of collective works, conference proceedings, reviews, as well as theatre programs about Vincenzo Bellini, his operas and their context, published up through January 2024, including also writings that were not cited in the previous issues. The list also mentions conference papers, although does not include printed music, discography, or videography. The sources of information were digital repositories and databases, as well as printed bibliographies and private communications, which are still crucial in tracking down works of limited visibility. It also shows an – improbable – use of AI as a tool for bibliographical research. |
| 6. | 2023 | Mantica, Candida Billie | *Italian Opera in Global Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*, ed. by Axel Körner and Paulo M. Kühl, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. xvii+322 (con figure ed esempi musicali), ISBN 978-1-108-84386-7 hardback, «Bollettino di studi belliniani», ix, 2023, pp. 161-172.<br><br>DOI: 10.17422/ISSN.2283-8716/1070<br><br>[recensione di libro] | Si veda n. 1.<br>Abstract:<br>This collected volume originates from the three-year international Leverhulme-funded research project *Reimagining* Italianità: *Opera and Musical Culture in Transnational Perspective* (University College London, Centre for Transnational History). Its main goal is to examine the different meanings that Italian opera and the idea of operatic *italianità* took in different social and cultural contexts throughout the nineteenth century, on a global scale. Framed by a long introduction by the volume's editors and an epilogue by Benjamin Walton, the thirteen chapters it contains focus on individual case studies and follow a multidisciplinary approach aimed at a cultural analysis of the operatic production. |
| 7. | 2023 | Pollaci, Marco | *Partimento formulas and musical meaning in Bellini's compositional praxis: an analytical approach*, «Bollettino di studi belliniani», ix, 2023, pp. 37-69.<br><br>DOI: 10.17422/ISSN.2283-8716/1065 | Si veda n. 1.<br>Abstract:<br>In the early twentieth century, Stravinsky offered a well-known assessment of Bellini, saying that «Bellini received the melody without even bothering to ask for it as if heaven had told him "I'll give you just what Beethoven lacks"». |

ISSN 2283-8716

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | | This quote highlights a prominent aspect of the praise afforded Bellini's musical language even today; namely, a focus upon ease and inspiration (especially in composing melodies), born from his creative genius. It also reflects a frequent mistaken conviction that Bellini's musical language relies on long, simple melodies, a conviction that pays inadequate attention to the significance of Bellini's training, as reflected in his compositional praxis. However, the overlooked compositional aspects of these so-called 'simple melodies' shine through under a recently rediscovered critical lens: the ongoing revaluation of past pedagogic traditions, such as the *partimento* method and other rules of the Neapolitan school. The present article demonstrates not only the constant presence and re-use of compositional patterns from the legacy of the composer's studies, but also why and how the composer elaborated and quoted these formulas to express dramaturgical content. The article explores how reuse of such musical patterns can be read as a constitutive aspect of Bellini's melodies as musical *tòpoi*, to recall a specific dramaturgical atmosphere, a *tinta* or a musical colour. |
| 8. | 2023 | Roccatagliati, Alessandro | Maria Rosa De Luca, *Gli spazi del talento: Primizie musicali del giovane Bellini* Firenze, Leo S. Olschki, 2020 (Historiae Musicae Cultores, 138), viii-212 pp. con 47 figg. n.t., con es. mus. e 8 tavv. a colori, recensione in «Rivista italiana di musicologia», lviii, 2023, pp. 205-210.<br><br>[recensione di libro] | Full text:<br>https://research.ebsco.com/c/owujuw/viewer/pdf/iwdjs35fdf |

ISSN 2283-8716

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 9. | 2023 | Steffan, Carlida | *Bellini e il canone: osservazioni a margine di una nuova fonte autografa*, «Bollettino di studi belliniani», ix, 2023, pp. 5-36.<br><br>DOI: 10.17422/ISSN.2283-8716/1064 | Si veda n. 1.<br>Abstract:<br>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. |
| 10. | 2024 | | *Beatrice di Tenda*, programma di sala, Teatro Carlo Felice, Genova, 15, 17, 19, 22 marzo 2024. | Si vedano nn. 23, 24, 33, 37.<br>Contiene inoltre: Locandina, p. 11; Sinossi/Synopsis, pp. 28-29; Libretto, pp. 32 segg.; La struttura dell'Opera, pp. 68 segg.; Stagione lirica 2023-24, pp. 74 segg.; Orchestra, pp. 77 segg.; Coro, pp. 79 segg.; Organizzazione, pp. 80 segg. |
| 11. | 2024 | | *La sonnambula*, programma di sala, Teatro dell'Opera, Roma, 9, 11-14, 16 - 17 aprile 2024. | Si vedano nn. 15, 17, 21, 28, 29, 30, 44, 45.<br><br>Contiene inoltre: Argomento [italiano, francese, inglese, tedesco, russo, cinese], pp. 35-42; Libretto pp. 43-62; Galleria fotografia, pp. 64-104; Vincenzo Bellini. Cronologia della vita e delle opere, pp. 178-187; Gli artisti, pp. 186-199. |
| 12. | 2024 | | *Norma*, programma di sala, Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, Martina Franca, 17 luglio - 6 agosto 2024. | Si vedano nn. 14, 19, 22, 35, 36.<br>Contiene anche: Locandina, p. 25. |
| 13. | 2024 | Albert, Giacomo | *Remediating Bellini through Sound and Video Art: Christian Marclay's Maria Callas in Context*, in *Vincenzo Bellini on Stage and Screen, 1935-2020*, New York, Bloomsbury, 2024, ("New Approaches to Sound, Music, and Media"), pp. 173-196.<br><br>DOI: 10.5040/9781501391224.ch-007 | Si veda n. 40. |

ISSN 2283-8716

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 14. | 2024 | Cappelletto, Sandro | *A colloquio con Fabio Luisi*, in *Norma*, programma di sala, Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, Martina Franca, 17 luglio - 6 agosto 2024, pp. 56-58. | Si veda n. 12. |
| 15. | 2024 | Clarac, Jean Philippe; Deloeuil, Olivier > Le Lab | *Il sonno rimane un mistero, ed è bello così*, in *La sonnambula*, programma di sala, Teatro dell'Opera, Roma, 9, 11-14, 16 - 17 aprile 2024, pp. 133-137. | Si veda n. 11.<br><br>Si veda anche https://operavision.eu/performance/la-sonnambula-1 |
| 16. | 2024 | Danieli, Giuliano | *Carmine Gallone's Casta Diva and the Italian Composer Biopic, 1935-1954: Pastiche, History and Affect*, in *Vincenzo Bellini on Stage and Screen, 1935-2020*, New York, Bloomsbury, 2024, ("New Approaches to Sound, Music, and Media"), pp. 109-136.<br><br>DOI: 10.5040/9781501391224.ch-005 | Si veda n. 39. |
| 17. | 2024 | Danieli, Giuliano | *Dai carteggi di Vincenzo Bellini.* La sonnambula *e la pirateria musicale nel primo Ottocento*, in *La sonnambula*, programma di sala, Teatro dell'Opera, Roma, 9, 11-14, 16 - 17 aprile 2024, pp. 149-155. | Si veda n. 11. |
| 18. | 2024 | Di Bartolo, Natalia | Norma *al Teatro Massimo Bellini di Catania – Recensione*, "OperaeOpera. theatre and other arts", 20-01-2025, https://operaeopera.com/2025/01/norma-al-teatro-massimo-bellini-di-catania-recensione/?fbclid=IwY2xjawI1Zh1leHRuA2FlbQIxMQABHbBtq2RorwEdMGpIIqBG4TblNYKBCock2OXcNfHT3_KDBcjNLDPV32d9jA_aem_6YRKUmoNUzevEk1iEzTg0w (ultimo accesso 5 marzo 2025)<br><br>[recensione dell'allestimento di *Norma*, Teatro Massimo Bellini, Catania, 18 - 26 gennaio 2025] | |
| 19. | 2024 | Di Crescenzo, Simone | *Norma, "Possente Donna, Divina"*, in *Norma*, programma di sala, Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, Martina Franca, 17 luglio - 6 agosto 2024, pp. 39-45. | Si veda n. 12.<br>Versione inglese: *Norma, "Powerful Woman, Divine"*, pp. 46-51. |

ISSN 2283-8716

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 20. | 2024 | Di Profio, Alessandro | *E Sellars fa flop*, «Classic Voice», ccic, aprile 2024, p. 77.<br><br>[recensione dell'allestimento di *Beatrice di Tenda*, Opéra Bastille, Parigi, 9 febbraio - 7 marzo 2024] | |
| 21. | 2024 | Dolfini, Pierachille | *Esplorare il sonno per non addormentarsi. Intervista a Jean Philippe Clarac e Olivier Deloeuil > Le Lab*, in *La sonnambula*, programma di sala, Teatro dell'Opera, Roma, 9, 11-14, 16 - 17 aprile 2024, pp. 125-132. | Si veda n. 11. |
| 22. | 2024 | Fazio, Domenico M. | *Una tragedia sommamente perfetta. Schopenhauer, la "Norma" di Bellini e altre meno note relazioni*, in *Norma*, programma di sala, Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, Martina Franca, 17 luglio - 6 agosto 2024, pp. 52-55. | Si veda n. 12. |
| 23. | 2024 | Gelpi, Ludovica | *L'opera in breve*, in *Beatrice di Tenda*, programma di sala, Teatro Carlo Felice, Genova, 15, 17, 19, 22 marzo 2024, pp. 18-20. | Si veda n. 10. |
| 24. | 2024 | Girardi, Enrico | *Prima che s'alzi il sipario*, in *Beatrice di Tenda*, programma di sala, Teatro Carlo Felice, Genova, 15, 17, 19, 22 marzo 2024, p. 17. | Si veda n. 10. |
| 25. | 2024 | Giudici, Elvio | *Se Bellini trafigge*, «Classic Voice», ccic, aprile 2024, p. 74.<br><br>[recensione dell'allestimento di *Beatrice di Tenda*, Teatro Carlo Felice, Genova, 15, 17, 19, 22 marzo 2024] | |
| 26. | 2024 | Giuggioli, Matteo | *Emotion and Temporality: 'Casta Diva' in Film Soundtracks, 1980-2011*, in *Vincenzo Bellini on Stage and Screen, 1935–2020*, New York, Bloomsbury, 2024, ("New Approaches to Sound, Music, and Media"), pp. 137-170.<br><br>DOI: 10.5040/9781501391224.ch-006 | Si veda n. 40. |

ISSN 2283-8716

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 27. | 2024 | Høgåsen-Hallesby, Hedda | Norma*, Ibsen, and I: Experiencing Relevance and Exploring Reality in Bellini's Opera*, in *Vincenzo Bellini on Stage and Screen, 1935-2020*, New York, Bloomsbury, 2024, ("New Approaches to Sound, Music, and Media"), pp. 65-84.<br><br>DOI: 10.5040/9781501391224.ch-003 | Si veda n. 40. |
| 28. | 2024 | La Rocca, Antonello | *Memorie di uno spettatore*, in *La sonnambula*, programma di sala, Teatro dell'Opera, Roma, 9, 11-14, 16 - 17 aprile 2024, pp. 168-177. | Si veda n. 11. |
| 29. | 2024 | Leone, Mario | *Sottrarre per raggiungere la purezza del cantabile. Intervista a Francesco Lanzillotta*, in *La sonnambula*, programma di sala, Teatro dell'Opera, Roma, 9, 11-14, 16 - 17 aprile 2024, pp. 118-124. | Si veda n. 11.<br><br>Si veda anche: https://operavision.eu/performance/la-sonnambula-1 |
| 30. | 2024 | Malusardi, Alessandra | La sonnambula *al Teatro dell'Opera di Roma*, in *La sonnambula*, programma di sala, Teatro dell'Opera, Roma, 9, 11-14, 16 - 17 aprile 2024, pp. 156-167. | Si veda n. 11. |
| 31. | 2024 | Montemagno, Giuseppe | *«Gridando: lealtà!» Una stagione risorgimentale al Teatro Comunale di Catania*, in *«Una libera e potente». Giornata di studi sul Risorgimento siciliano (1820-1861)*, a cura di Vincenzo Cassì e Alessandro D'Amato, Roma, Ministero della Cultura, Direzione Generale Archivi, 2024, pp. 169-180. | Il volume è disponibile al link: https://asragusa.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2024/10/66fa2d95e52e1.pdf |
| 32. | 2024 | Novak, Jelena; Grover-Friedlander, Michal | *'Casta Diva' Reimagined: Staging Death in Marina Abramovic's* 7 Deaths of Maria Callas, in *Vincenzo Bellini on Stage and Screen, 1935-2020*, New York, Bloomsbury, 2024, ("New Approaches to Sound, Music, and Media"), pp. 211-296.<br><br>DOI: 10.5040/9781501391224.ch-009 | Si veda n. 40. |
| 33. | 2024 | Nunziata, Italo | *Appunti di messa in scena di Beatrice di Tenda*, in *Beatrice di Tenda*, programma di sala, Teatro Carlo Felice, Genova, 15, 17, 19, 22 marzo 2024, pp. 70-73. | Si veda n. 10. |

ISSN 2283-8716

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 34. | 2024 | O'COnnor, Michael B. | *The Manchester Cornet Band Repertoire of the 1850s*, in *Bands in American Musical history. Inflection Points and Reappraisals*, ed. by Bryan Proksch e Geroge Foreman, Rochester, Boydell & Brewer, pp. 222-259 ("Eastman Studies in Music" 194); ISBN: 9781648250828.<br><br>DOI: https://doi.org/10.1017/9781805432395 | |
| 35. | 2024 | Parker, Roger | *Norma ricomincia da zero*, in *Norma*, programma di sala, Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, Martina Franca, 17 luglio - 6 agosto 2024, pp. 30-34. | Si veda n. 12.<br>Versione inglese: *Norma begins afresh*, pp. 35-38. |
| 36. | 2024 | Pedrotti, Roberta | *Medea redenta. Guida all'opera*, in *Norma*, programma di sala, Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, Martina Franca, 17 luglio - 6 agosto 2024, pp. 26-27. | Si veda n. 12.<br>Versione inglese: *Medea, redeemed. Listener's Guide*, pp. 28-29. |
| 37. | 2024 | Petazzi, Paolo | *La penultima opera*, in *Beatrice di Tenda*, programma di sala, Teatro Carlo Felice, Genova, 15, 17, 19, 22 marzo 2024, pp. 21-27. | Si veda n. 10. |
| 38. | 2024 | Raab, Nicola | *Opera iconica, passato iconico. Note di regia*, p. 59. | Si veda n. 11. |
| 39. | 2024 | Risi, Clemens | *Bellini's Digital Liveness*, in *Vincenzo Bellini on Stage and Screen, 1935-2020*, New York, Bloomsbury, 2024, ("New Approaches to Sound, Music, and Media"), pp. 197-210.<br><br>DOI: 10.5040/9781501391224.ch-008 | Si veda n. 40. |

ISSN 2283-8716

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 40. | 2024 | Sala, Emilio; Seminara, Graziella; Senici, Emanuele (a cura di) | *Vincenzo Bellini on Stage and Screen, 1935-2020*, New York, Bloomsbury, 2024 ("New Approaches to Sound, Music, and Media"); ISBN 9781501391194. | Si vedano nn. 13, 16, 26, 27, 32, 39, 41, 42, 43.<br>Abstract:<br>*Vincenzo Bellini on Stage and Screen, 1935-2020* offers nine case studies of the history of Vincenzo Bellini's operas on stage, on screen, and in sound, video, and performance art. This investigation begins in 1935, the 100th anniversary of the composer's death and the year when his first biopic was released, and ends in 2020, when performance artist Marina Abramovic's "opera project" *7 deaths of Maria Callas*, whose final scene is accompanied by Bellini's famous aria *Casta diva*, was premiered. In the first part, several recent productions of *La sonnambula*, *Norma*, and *I puritani* are discussed from different perspectives, but the common focus is on the possible meanings of these works for contemporary spectators. Part two, centered on cinema, includes chapters on biopics of Bellini that make extensive use of his music, as well as on the presence of this music in soundtracks of films from the last half century. Part three turns to other media or mixtures of stage and screen and focuses on Bellini in sound and video art of the last few decades, on YouTube and its fandom, and on *7 deaths of Maria Callas*. The volume offers an expansive view of the many ways in which Bellini's operas have been visualized and conceptualized over the past century, and of what they may have meant, and may still mean, for 20th- and 21st-century culture. |
| 41. | 2024 | Scuderi, Biagio | *Opera and Trauma: Jossi Wieler and Sergio Morabito's* I Puritani, in *Vincenzo Bellini on Stage and Screen, 1935-2020*, New York, Bloomsbury, 2024, ("New Approaches to Sound, Music, and Media"), pp. 51-64.<br><br>DOI: 10.5040/9781501391224.ch-002 | Si veda n. 40. |

ISSN 2283-8716

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 42. | 2024 | Seminara, Graziella | *From the Apotheosis of Italian Genius to Melodrama: Carmine Gallone's Casta Diva*, in *Vincenzo Bellini on Stage and Screen, 1935-2020*, New York, Bloomsbury, 2024, ("New Approaches to Sound, Music, and Media"), pp. 87-108.<br><br>DOI: 10.5040/9781501391224.ch-004 | Si veda n. 40. |
| 43. | 2024 | Senici, Emanuele | *Staging* La sonnambula *in the Twenty-First Century*, in *Vincenzo Bellini on Stage and Screen, 1935-2020*, New York, Bloomsbury, 2024, ("New Approaches to Sound, Music, and Media"), pp. 23-50.<br><br>DOI: 10.5040/9781501391224.ch-001 | Si veda n. 40. |
| 44. | 2024 | Senici, Emanuele | *Paesaggio alpino e verginità femminile nella* Sonnambula*,* in *La sonnambula*, programma di sala, Teatro dell'Opera, Roma, 9, 11-14, 16 - 17 aprile 2024, pp. 105-117. | Si veda n. 11.<br><br>[dello stesso autore: *Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005] |
| 45. | 2024 | Vannoni, Giulia | *Alle radici del sonnambulismo*, in *La sonnambula*, programma di sala, Teatro dell'Opera, Roma, 9, 11-14, 16 - 17 aprile 2024, pp. 138-148. | Si veda n. 11. |
| 46. | 2025 | | *I Capuleti e i Montecchi*, programma di sala, Teatro Ponchielli, Cremona, 31 gennaio - 2 febbraio 2025.<br><br>N.B. Coproduzione Teatri di OperaLombardia e Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, l'opera è stata allestita anche al Teatro Grande di Brescia, al Teatro Sociale di Como e al Teatro Fraschini di Pavia. | Si vedano nn. 52, 56.<br>Contiene inoltre: La Trama, pp. 5-6; biografie di Sebastiano Rolli (direttore; si vedano anche nn. 48, 56) e Andrea De Rosa (regista; si vedano anche n. 48, 52). |

ISSN 2283-8716

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 47. | 2025 | | *I Capuleti e i Montecchi*, programma di sala, Teatro Sociale, Como, 17, 19 gennaio 2025. | Contiene: *Due chiacchiere con* … a cura di Valentina Trovato, pp. 6-8; Sinossi, p. 10; [Personale e Artisti] pp. 12-21.<br><br>Contiene inoltre il QR code di accesso al podcast *I Capuleti e i Montecchi* a cura di Valentina Anzani per la serie "Un caffè all'opera" (8 gennaio 2025, https://open.spotify.com/episode/7rHqzDxfAo5vjBZ2494pbK; ultimo accesso 22 marzo 2025) prodotto dal Teatro Sociale di Como in collaborazione con il Caffè Milani. |
| 48. | 2025 | | *I Capuleti e i Montecchi*, programma di sala, Teatro Municipale "Valli", Reggio Emilia, 24, 26 gennaio 2025. | Si vedano nn. 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57.<br>Contiene inoltre: Notizie, pp. 9-16; Libretto, pp. 17-36; Immagini, pp. 37-38; Sebastiano Rolli, *Note del direttore*, p. 39 [si vedano anche nn. 46, 56]; Andrea De Rosa, *Note di regia*, p. 43 [si vedano anche nn. 46, 52]. |
| 49. | 2025 | Bandello, Matteo | *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti*, in *I Capuleti e i Montecchi*, programma di sala, Teatro Municipale "Valli", Reggio Emilia, 24, 26 gennaio 2025, pp. 83-85. | Si veda n. 48.<br><br>[originale. Matteo Bandello, *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti* (Novella ix), Lucca, 1554] |
| 50. | 2025 | Biancorosso, Giorgio | *Owing,* in *Remixing Wong Kar-wai: Music, Bricolage, and the Aesthetics of Oblivion*, a cura di Giorgio Biancorosso, Duke University Press, pp. 87-116 ("Asia-Pacific: Culture, Politics, and Society"); ISBN 978-1-4780-3117-8<br><br>DOI: https://doi.org/10.1215/9781478060161 | |
| 51. | 2025 | D'Amico, Fedele | *La genesi dell'opera*, in *I Capuleti e i Montecchi*, programma di sala, Teatro Municipale "Valli", Reggio Emilia, 24, 26 gennaio 2025, pp. 65-70.<br><br>[ristampa] | Si veda n. 48. |
| 52. | 2025 | De Rosa, Andrea | *Note di regia*, in *I Capuleti e i Montecchi*, programma di sala, Teatro Ponchielli, Cremona, 31 gennaio - 2 febbraio 2025, p. 9. | Si vedano nn. 46, 56. |

ISSN 2283-8716

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 53. | 2025 | Della Seta, Fabrizio | *La voce di Romeo*, in *I Capuleti e i Montecchi*, programma di sala, Teatro Municipale "Valli", Reggio Emilia, 24, 26 gennaio 2025, pp. 71-76. | Si veda n. 48. |
| 54. | 2025 | Nono, Luigi | *Dar corpo all'incorporeo*, in *I Capuleti e i Montecchi*, programma di sala, Teatro Municipale "Valli", Reggio Emilia, 24, 26 gennaio 2025, pp. 79-82. | Si veda n. 48.<br><br>[Si veda: *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in Luigi Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, a cura di Angela I. De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 473 segg.] |
| 55. | 2025 | Püschel, Liana | *"Non udir che il nostro amor"*, in *I Capuleti e i Montecchi*, programma di sala, Teatro Municipale "Valli", Reggio Emilia, 24, 26 gennaio 2025, pp. 57-64. | Si veda n. 48. |
| 56. | 2025 | Rolli, Sebastiano | *Note musicali*, in *I Capuleti e i Montecchi*, programma di sala, Teatro Ponchielli, Cremona, 31 gennaio - 2 febbraio 2025, pp. 7-8. | Si vedano nn. 46, 52 |
| 57. | 2025 | Stravinskij, Igor | *Beethoven, Bellini e la melodia*, in *I Capuleti e i Montecchi*, programma di sala, Teatro Municipale "Valli", Reggio Emilia, 24, 26 gennaio 2025, pp. 77-78. | Si veda n. 48.<br><br>[originale: Igor Stravinskij, *Poetica della musica*, Milano, Curci, 1954, pp. 37-38 (trad. it. (Id., *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Harvard University Press, Cambridge (MA)1942)] |
| 58. | 2025 | Tziboula, Areti; Rentzeperi-Tsonou, Anna-Maria | *Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti ve Vincenzo Bellini: Libretto temalarının karşılaştırmalı bir çalışması*, «Online Journal of music sciences», x/1, 2025, pp. 1-15.<br><br>DOI: 10.31811/ojomus.1569505 | Abstract:<br>Examines the libretto choices of the pioneer composers of early 19th century Italian opera Rossini, Donizetti, and Bellini. It focuses on how historical, cultural, and social factors influenced their work and helped shape Italian opera. Employing a comparative approach, the study analyzes various operas by these composers to reveal how themes, adaptations, and characterizations differ across their librettos. Historical and literary analysis alongside stylistic exploration highlights common themes and innovations. The librettos were largely inspired by classical literature from French and English authors as Belloy, Voltaire and Scott and the German poet Schiller. They were often adapted or dramatized to fit the operatic format. |

ISSN 2283-8716

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | | The recurring themes centered on love and hatred, frequently set against historical backdrops or infused into religious contexts. Rossini's operas range from the Trojan War to the Crusades, Donizetti's cover nearly all of European history, whereas Bellini's are primarily set in the Medieval period. Presentation factors like location and audience expectations influenced both the genre and style of operas. Rossini and Donizetti often adapting their works for different theaters and regions. In contrast, Bellini did not adapt his works, focusing only on subjects that inspired him personally. Censorship also impacted storylines and endings. All three composers occasionally engaged with mythological themes reinterpreted with Romantic or supernatural elements. In terms of character development, each composer approached heroines differently. Rossini's early heroines are gentle, evolving into more complex femme fatale figures. Donizetti presents complex women, such as queens with contrasting roles. Bellini's female characters often suffer due to the violent or unstable behavior of men. A common feature among all is the mad scene reflecting intense emotional strain. Nationalism is subtly addressed, with direct references usually avoided. Regarding opera buffa, Rossini and Donizetti revitalized the genre with contemporary settings and humor. On the contrary Bellini did not engage with it. |
| | | | | |
| i. | 2024 | | *Belliniana, omaggio al Cigno di Catania. Musica, Teatro, Danza, Incontri*, Catania - Messina 14 - 28 settembre 2024 (Catania: Villa Bellini; Teatro Sangiorgi; Palazzo della Cultura (ex Platamone) - Corte Mariella Lo Giudice, Basilica cattedrale di Sant'Agata V.M., Teatro Bellini; Messina: Teatro Vittorio Emanuele) | Incontri:<br><br>15 settembre, Catania, Teatro Sangiorgi, "Un Bellini, s'il vous plaît!", a cura di Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara, *"A te, o cara, amor talora". Amore e follia nei* Puritani *di Bellini*, conversazione con Candida Billie Mantica. https://www.studibelliniani.eu/post/un-bellini-s-il-vous-plai-t-a-te-o-cara-amor-talora-amore-e-follia-nei-puritani-di-bellini |

ISSN 2283-8716

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | | 23 settembre, Catania, Foyer del Teatro Massimo Bellini, *Straniera reloaded. Retrospettiva multimediale degli allestimenti della Straniera al Teatro Massimo Bellini,* a cura di Maria Rosa De Luca, Giuseppe Montemagno e Graziella Seminara. Ricerca iconografica di Marco Impallomeni. https://www.studibelliniani.eu/post/straniera-reloaded-retrospettiva-multimediale-degli-allestimenti-della-straniera-al-teatro-massimo<br><br>25 settembre, Catania, Teatro Sangiorgi, "Un Bellini, s'il vous plait!", a cura di Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara, *"Ombra adorata, aspetta". Vocalità e ruolo en travesti nel melodramma italiano di primo Ottocento*, conversazione con Daniele Carnini<br><br>https://www.studibelliniani.eu/post/un-bellini-s-il-vous-plai-t-ombra-adorata-aspetta-vocalita-e-ruolo-en-travesti-nel-melodramma |
| ii. | 2024 | Di Crescenzo, Simone | *Che cosa ci dice la "Norma" di Pauline Viardot-García*, xxviii Colloquio di Musicologia del "Saggiatore musicale", Dipartimento delle Arti – Università di Bologna, Bologna 22 - 24 novembre 2024. | Abstract:<br>A partire dall'analisi del manoscritto redatto da Pauline Viardot-García, oggi nella Bibliothèque Nationale de France, che contiene la trascrizione della parte di Norma dal capolavoro belliniano, l'indagine intende mettere in relazione questa fonte autografa con taluni aspetti di storia della vocalità e di prassi esecutiva dell'opera. La riflessione muove da questioni che riguardano le tipologie vocali delle prime interpreti, in particolar modo di quelle cantanti che, in parallelo al ruolo della temibile druidessa, negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento impersonarono anche ruoli da musico, ovvero da contralto en travesti. Fra loro spiccano Giuditta Pasta, Maria Malibran, Giuditta Grisi e la stessa Viardot. Le evidenze dell'indagine storica mettono in luce come nei due secoli di storia dell'interpretazione di Norma si sia assistito a svariate oscillazioni di natura estetico-interpretativa, riconducibili a diverse cause. |

ISSN 2283-8716

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | | Da un lato vi sono mutevoli concezioni nell'impostazione vocale, dovuti tanto al cambiamento della scrittura da parte dei compositori quanto all'evoluzione o involuzione delle scuole di canto; dall'altro, le scelte imposte dal sistema produttivo, ovvero dal dibattito fra impresari, direttori d'orchestra, direttori artistici e critici musicali. |

Abstract - In addition to the usual list of publications on Vincenzo Bellini, his works, context, and reception, the 2024 update of the Bellini bibliography presents some reflections on the tools of bibliographic research in the age of information. It examines both digital repositories and databases, as well as new media – podcasts and specialized platforms – for disseminating content, with particular attention to the impact of digitization on the dissemination of operatic culture and the evolution of the bibliographic format.

ISSN 2283-8716

# Vincenzo Bellini, *Bianca e Fernando*, Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice di Genova, direttore d'orchestra Donato Renzetti, regia, scene e costumi Hugo de Ana, 1 DVD Dynamic 37954, 2022.

Nel 2026 cadrà il bicentenario dell'esordio professionale autentico di Bellini in Napoli con la sua seconda opera, *Bianca e Gernando*, poi rielaborata in *Bianca e Fernando* due anni dopo per Genova. In quella prospettiva, ferve il lavoro di Graziella Seminara all'edizione critica della prima versione. Ma già per l'allestimento a fine 2021 della seconda versione, qui recensito, vari accertamenti e ritrovamenti preliminari della studiosa – obbligatoriamente unitaria ha da essere la critica delle fonti, date le varie contaminazioni occorse tra loro – erano stati messi a disposizione del Teatro Carlo Felice. Mobilitato a sua volta in quell'immediato dopo-COVID, nell'ambito del meritorio programma "Civiltà musicale genovese e ligure" (in cui ha avuto *magna pars* Francesco Zimei, anche con una mostra, una pubblicazione e una giornata di studi specifiche), per ridonare luce alle origini stesse della propria istituzione, visto che il 7 aprile 1828 *Bianca e Fernando* fu appunto l'opera inaugurale del gran teatro cittadino, alla presenza dell'omonimo re Savoia.

Titolo com'è noto negletto tra la produzione teatrale del catanese, all'epoca ripreso solo quattro volte per non oltre due anni (Napoli, Milano, Venezia, Reggio Calabria a quanto si sa, con l'autore a trarne presto imprestiti musicali per *Norma* e *Beatrice di Tenda*), anche modernamente l'opera ha ricevuto rara attenzione allestitiva, bisognosa pure com'è di particolari cure per lo stato decisamente composito e qua e là precario delle fonti musicali. Logica perciò l'ampia attenzione rivolta dalla critica giornalistica a questa produzione del binomio Donato Renzetti – Hugo de Ana, e sacrosanta la scelta di fissarla in un DVD, vista la sua riuscita scenica e musicale di prim'ordine. Unanime è stato infatti l'apprezzamento per l'esperta quanto vivace e sensibile conduzione di Renzetti; per la Bianca autorevolmente impersonata in voce e attorialità dal soprano Salome Jicia; per il baritono Nicola Ulivieri, del tutto a suo agio nei panni torvi, mendaci e quasi luciferini dell'usurpatore Filippo; per le 'seconde parti' Alessio Cacciamani – Carlo (legittimo sovrano incarcerato che quindi solo *in limine* entra in scena, per aria e terzetto) e Carlotta Vichi –

ISSN 2283-8716

Eloisa (partner della primadonna nella romanza a due voci «Sorgi, o padre» dell'atto II, di stile belliniano il più verace e inconfondibile). Qualche valutazione più sfumata o dubbiosa se la sono attirata l'allestimento a impianto fisso e pur variamente mosso di de Ana, il nitore esecutivo del coro (probabilmente non facilitato dal perenne schieramento su praticabili a più metri d'altezza dal palcoscenico) e i soli momenti più ardui e funambolici della prestazione tenorile di Giorgio Misseri – Fernando (invero impervi assai, creati come furono per Giovanni David). Ma non v'è dubbio alcuno che nel suo insieme l'impegnativa impresa produttiva del Carlo Felice abbia riscosso tutto il rispetto e il plauso che meritava. Alcune notazioni tuttavia paiono opportune, a corredo d'uno spettacolo di tal rarità immortalato in video, e quindi destinato a fare testo per qualche tempo.

Ben opulenta, inventiva e infine impressionante risulta la messinscena di Hugo de Ana, responsabile insieme di regia, scene e costumi. Un vano semisferico concavo, alto fino alla graticciata e centrato sul fondale occupandone metà buona, è elemento fisso incombente, talvolta spalancato, rischiarato e percorso da meridiani illuminati, talaltra oscurato in parte o per intero da coperture nere mobili, a mo' di eclissi. Suggestioni astronomiche peraltro non isolate: lungo il prim'atto una sfera armillare vi resta sospesa dentro, rotante e no; così come sull'assito e attorno ai personaggi si scorgono, o vengono maneggiati, mappamondi di vario formato e sfere e cerchi più e meno luminescenti. Ma molti altri e disparati segni si affollano via via che lo spettacolo procede. Vale per altri elementi scenografici macroscopici, dato che vediamo avvicendarsi reticolati proiettati a tutta scena, un medaglione similmarmoreo classicheggiante (l'allegoria dell'*Estate* di Thorvaldsen), pianoforti rovesciati o una gigantesca aquila bianca trafitta. E vale più diffusamente per l'attrezzeria, nelle mani sia dei personaggi, sia della dozzina di mimi maschi e femmine che assai sovente contornano coreografati l'azione drammatica dei cantanti: reti da pesca, arazzi volteggianti come foulards, robuste e lunghe funi, aste, frecce, per non dire del coro ogni volta schierato in alto in tute e cuffie bianche tra l'ospedaliero e il tecnico da centrale nucleare (complici le mascherine allora d'obbligo). Vero che qualche volta lontani richiami simbolici si lasciano scorgere – evocazioni di marineria, sbarre da galera, dominio su mondi, ecc. –, mentre ben più spesso nei riferimenti di de Ana prevale la cripticità. Ma si ingenera complessivamente una doppia sensazione, non rara oggidì a teatro d'opera: quella di una sorta di *horror vacui* che par aver assalito l'artefice del piano visivo dell'allestimento (ancor più accentuato nel regista delle riprese video, nelle quali notoriamente si rifugge ogni stasi nelle inquadrature); e quella di una tendenziale ricerca di affermazione autosufficiente di tale spettacolarità neoconcepita, qual che ne sia il grado di discrepanza rispetto alle indicazioni sceniche originarie. Sono ambedue sintomi di sfiducia, inutile sottolinearlo, rispetto alla forza del messaggio drammatico riposto in musica e canto. Il che certo non favorirà – in questo caso anche con effetti di stupefazione interrogativa e quindi di distrazione – l'approccio a partiture pochissimo note come nel caso di questo *Bianca e Fernando*.

Giocano poi un ruolo ancora più straniante, nella produzione genovese, due elementi che hanno più strettamente a che fare col ruolo degli attori in scena. Fa pensare appunto a un voluto cozzo estetico relativizzante la scelta, ancora di de Ana, di contrapporre alla congerie di segni di cui s'è detto una coerenza assoluta nella scelta dei costumi dei cantanti e dei mimi: pressoché tutti di segno nitidamente ottocentesco finanche nei cappelli a cilindro maschili, sebbene manicheisticamente virati al bianco-chiaro per i personaggi positivi, al

ISSN 2283-8716

nero-scuro per Filippo e la sua accolita di complici. L'effetto complessivo viene ancora più accentuato, nella divaricazione, dal fatto che su movimenti e gestualità dei cantanti-attori non si è lavorato granché per affrancarsi o distanziarsi dagli atteggiamenti e dalle positure più tradizionali e usuali nel melodramma di primo Ottocento, a partire da certe statuarietà buone per l'emissione o per segnare nell'immobilità la chiusura di talune sequenze sceniche. Difficile, dunque, nella frizione tra il primo piano di un agire standardizzato e l'astrattezza degli sfondi scenici, poter innescare l'immedesimazione emotiva.

Un'ultima notazione può invece volgersi al piano strettamente musicale di questa realizzazione genovese oggi delibabile in videografia. *Bianca e Fernando* fu fin da subito il frutto d'una creazione ad alto tasso di artigianato musicale, per come Bellini lavorò ad essa aggiungendo, sostituendo, tagliando o omettendo per ragioni contingenti brani (il caso dell'Aria di Carlo, presente nel '26 e poi a Milano nel '29, ma non alla 'prima' genovese) passi tanto solistici, quanto d'insieme, quanto orchestrali. Di questo lavoro di puntuali aggiustature e migliorie rispetto alla versione napoletana originaria, operato su misura dei nuovi cantanti impiegati nell'allestimento d'apertura del Carlo Felice, danno conto tutti gli studi dedicati all'opera (da Lippmann a Della Seta ultimo), e lo stesso carteggio d'epoca tra il musicista e l'amico Florimo, particolarmente ricco e dettagliato su quei mesi della primavera 1828. Dal quale emerge, tra l'altro, come la più parte di quei pezzi nuovi venissero concepiti anzitutto in musica, poiché parole poetiche adatte Romani le fornì con gran ritardo e spesso a posteriori rispetto alla composizione. Ora, anche di fronte agli sforzi di ricerca che si andranno svolgendo in sede di edizione critica, causa stato delle fonti – si pensi solo che non esiste una partitura autografa originaria genovese integrale, ma solo brani sparsi – appare probabile che occorrerà perpetuare quel minimo apporto di ricostruzione moderna che è stato necessario ad ogni ripresa recente dell'opera e, ancora, nel 2021 a Genova (con la riorchestrazione di un *Maestoso* d'inizio azione scenica a partire dallo spartito canto-piano da parte del compositore Paolo Furlani). Ma almeno in un ben preciso caso par proprio che si potrà andare oltre. Si farà infatti di tutto per acquisire ciò che la curatrice Seminara ha ritrovato e annunciò già a Genova nel 2021, ovverossia un set di parti in copia relative all'*Allegro* seconda sezione della nuova sinfonia 1828, custodite – sin qui fin troppo gelosamente, va detto – nell'Archivio musicale Lobkowitz di Praga. Così da completare quanto più possibile le dotazioni testuali affidabili e opzionabili per i direttori che verranno, onde affermare sempre meglio in repertorio – e con merito, come l'edizione di cui qui s'è detto ha dimostrato – anche questa creazione teatrale meno celebre di Vincenzo Bellini.

Alessandro Roccatagliati

**Scheda riassuntiva**

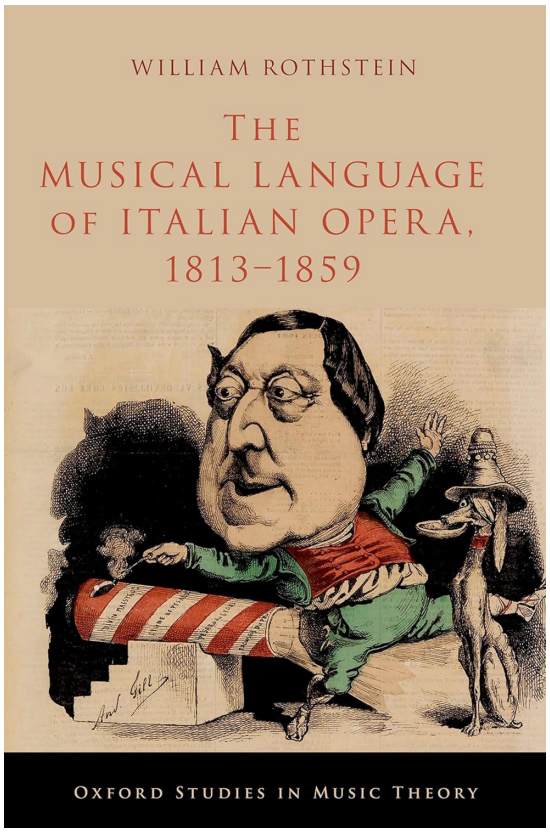
| | |
|---|---|
| Bianca | Salome Jicia |
| Fernando | Giorgio Misseri |
| Filippo | Nicola Ulivieri |
| Carlo | Alessio Cacciamani |
| Clemente | Giovanni Battista Parodi |

ISSN 2283-8716

| | |
|---|---|
| Viscardo | Elena Belfiore |
| Eloisa | Carlotta Vichi |
| Uggero | Antonio Mannarino |
| | |
| Orchestra e coro | Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice di Genova |
| Maestro del coro | Francesco Aliberti |
| Direttore d'orchestra | Donato Renzetti |
| | |
| Regia, scene e costumi | Hugo de Ana |
| Luci | Valerio Alfieri |
| Regia televisiva | Tiziano Mancini |
| | |
| Supporto e sigla | 1 DVD Dynamic 37954 |
| Anno | 2022 |
| Registrazione | 2021 |

ISSN 2283-8716

# William Rothstein, *The Musical Language of Italian Opera, 1813-1859*, New York, Oxford University Press, 2023, xxiv + 573, pp. ISBN 9780197609682.




«Il dramma è come l'*impalcatura*, ma una volta terminata la costruzione, l'*edificio* che rimane è la musica. L'opera non è, infatti, un 'dramma musicale', ma 'musica teatrale'».[1] La metafora usata da Powers in questa citazione, posta da William Rothstein in apertura della prefazione al suo volume, proveniva da *Abitare la battaglia*, il libro di Gabriele Baldini su Verdi del 1970, nel quale si affacciava, forse per la prima volta, l'idea che il libretto costituisse solo una premessa, uno spunto iniziale (un'impalcatura, appunto) per l'opera italiana dell'Ottocento, mentre la dimensione drammatica era creata dalla sola musica, che in questo senso era già di per sé 'teatro'.[2] Questa premessa ha rappresentato un forte impulso a ricercare nelle caratteristiche formali del 'linguaggio musicale' le ragioni di questa sua capacità drammatica, come hanno fatto, effettivamente, diversi studiosi negli ultimi cinquant'anni circa. Se poi questa ricerca si chiami 'analisi musicale' dipende dal significato che diamo al termine e dal valore che attribuiamo a questa disciplina. È in grado di mostrare in che modo la musica divenga dramma, susciti emozioni, evochi azioni, caratterizzi dei personaggi? Ha una valenza ermeneutica, oppure resta un esercizio astratto che descrive degli aspetti puramente formali?

Tralasciando per il momento questa annosa questione, che qui non sarebbe possibile né utile affrontare, e rimandando, semmai, qualche spunto di riflessione al termine di questa recensione, per il momento basti considerare che, a detta dello stesso Rothstein –

---

[1] Harold S. Powers, *Il 'do del baritono' nel 'gioco delle parti' verdiano*, in *Opera e libretto*, a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, vol. 2, Firenze, Leo S. Olschki, 1993 («Studi di musica veneta»), pp. 267-281: 276; l'enfasi è mia.

[2] Gabriele Baldini, *Abitare la battaglia*, Milano, Garzanti, 1970, p. 58. Il libro di Baldini era stato tradotto in inglese da Roger Parker come *The Story of Giuseppe Verdi. 'Oberto' to 'Un Ballo in Maschera'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 76. Sull'impatto del libro di Baldini – anche su Powers – si veda Fabrizio Della Seta, *Una teoria dell'opera*, in *... non senza pazzia. Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 227-238: 233.

ISSN 2283-8716

*Professor Emeritus* al Graduate Center della City University of New York e *music theorist* per formazione – lo scopo principale del suo libro sarebbe proprio quello di «rivitalizzare» l'analisi musicale della musica operistica dopo un periodo in cui era caduta in disgrazia (p. xi). Per comprendere il senso di quest'affermazione, però, bisogna tenere presente il particolare assetto della musicologia statunitense. Infatti, se ci rivolgiamo al nostro Paese – e più in generale all'Europa – si può dire che l'analisi musicale abbia conosciuto, anzi, una certa crescita di interesse negli ultimi anni, grazie al continuo dialogo con la musicologia anglosassone. Ne sono testimonianza diversi saggi di questa rivista, inclusa, forse, questa stessa recensione.[3] In un certo senso, poi, l'analisi è sempre stata usata come strumento per lo studio dell'opera, anche se in modi differenti a seconda della formazione e dell'approccio di ciascuno studioso. Numerosi musicologi, non solo italiani francesi e tedeschi, ma anche e soprattutto nordamericani (oltre al già citato Powers si pensi a Joseph Kerman, a Martin Chusid, a David Lawton, a James Hepokoski o a Scott Balthazar, solo per citare alcuni) hanno dato importanti contribuiti alla comprensione degli aspetti formali e strutturali della musica operistica italiana. Molti di loro, infatti, sono citati e discussi da Rothstein, uno dei cui meriti consiste proprio nell'aver ripreso e fatto interagire le loro intuizioni. Qualche anno prima del suo libro, peraltro, era apparso un importante studio di Steven Huebner sul linguaggio 'musico-drammatico' di Verdi, che dava anch'esso conto dei principali approcci analitici alle opere verdiane del passato.[4]

Stando così le cose, ci si può chiedere in che senso questo volume intenda «rivitalizzare» l'approccio analitico all'opera italiana. Una possibile risposta potrebbe essere che è proprio nella musicologia (storica) americana che la fiducia nell'analisi musicale ha maggiormente vacillato. Non a caso, nella sua prefazione Rothstein riflette sulle sorti di questa disciplina nel panorama musicologico anglofono attuale, in cui gli aspetti storici, sociali e culturali dell'opera sono venuti fortemente in primo piano, a discapito dell'analisi delle partiture, e lo studio dell'opera come 'evento' sembra aver soppiantato quello dell'opera come 'testo'.[5] Tuttavia, la vera preoccupazione di Rothstein non è tanto la 'musicologia storica' bensì la sua stessa disciplina – la *music theory* – che si è a lungo disinteressata dell'opera italiana, prediligendo la

---

[3] Si veda ad esempio Marco Pollaci, *Partimento Formulas and Musical Meaning in Bellini's Compositional Praxis: an Analytical Approach*, «Bollettino di studi belliniani», ix, 2023, pp. 36-69. Nell'editoriale al numero che accoglieva questo articolo Della Seta scrive (p. 3): «[…] l'approccio teorico-analitico al melodramma italiano [è] una tendenza consolidata nella musicologia in lingua inglese e ormai anche italiana».

[4] Steven Huebner, *Les opéras de Verdi. Éléments d'un langage musico-dramatique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017 (trad. ingl.: *Verdi and the Art of Italian Opera: Conventions and Creativity*, Rochester, Boydell & Brewer, 2023). La recensione di questo libro da parte di Fabrizio Della Seta (*Analizzare Verdi: un bilancio e nuove prospettive*, «Studi verdiani», xxix, 2019-2020, pp. 151-165: 151-152) è occasione di una riflessione sul passato e il presente degli studi analitici nel repertorio operistico italiano, di cui la produzione di Verdi costituisce indubbiamente il centro focale (p. 151). Si veda anche la recensione di Claudio Vellutini in «Canadian Association of Music Libraries Review / Révue de l'Association Canadienne des Bibliothèques Musicales», xlv/2-3, 2017, pp. 65-67.

[5] Come sintomo di questa tendenza Rothstein cita la *History of Opera* pubblicata nel 2012 da Carolyn Abbate e Roger Parker – che pure avevano curato il volume *Analyzing Opera* del 1989 – nella quale gli autori hanno deciso di non impiegare alcun esempio musicale.

ISSN 2283-8716

musica strumentale del Sette-Ottocento di matrice austro-tedesca – con Wagner tra le rare escursioni in territorio operistico – su cui ha modellato le sue categorie fondamentali. In un certo senso, quindi, il problema posto da Rothstein è l'altra faccia della medaglia rispetto a quello che Fabrizio Della Seta evidenziava nell'indagare le cause del ritardo dell'interesse della musicologia verso l'opera italiana, ossia «[…] il divergere del linguaggio musicale degli operisti italiani da quello della tradizione austro-tedesca nell'Ottocento, proprio nel momento in cui quest'ultima diveniva il paradigma della nascente musicologia».[6] Rothstein non si pone, cioè, il problema dal punto di vista storiografico-musicale, quanto sul piano dell'approccio teorico-analitico. Il suo intento non è rivalutare il ruolo dell'analisi negli studi sull'opera italiana, ma avvicinare la *music theory* a questo repertorio liberandola dall'«estremo germanocentrismo» che l'ha sempre caratterizzata.[7] Rothstein dichiara, infatti, che il suo libro è «scritto deliberatamente dalla prospettiva parziale» dell'analisi musicale, e per di più di un tipo che si concentra quasi esclusivamente sull'organizzazione delle altezze e del ritmo, assai meno su altri aspetti come l'orchestrazione, il timbro, la vocalità e altre componenti determinanti ai fini della *performance*. Tutto ciò, del resto, è coerente con la sua formazione e con il suo profilo di studioso.[8]

Al contempo, però, pur partendo da una prospettiva prettamente analitica, lo studio di Rothstein non resta chiuso in una gabbia teorica, ma si cala anche nella concreta dimensione storico-musicale e, in qualche misura, drammatica. Sebbene rimanga legato agli strumenti analitici pressoché imprescindibili per il teorico musicale americano – l'analisi schenkeriana *in primis* – il suo non è un approccio da *music theory* 'dura e pura' ed è tutto fuorché «narrowly focused», come afferma sin troppo modestamente l'autore stesso (p. xi). Il suo obiettivo non è formulare un metodo analitico da applicare in modo sistematico, ma descrivere le peculiarità e l'evoluzione del linguaggio musicale dell'opera italiana sulla scorta di categorie di pensiero afferenti a tradizioni teorico-musicali di diverse epoche e aree culturali: quelle elaborate nel periodo stesso in cui si sviluppò questo repertorio esaminato; quelle formulate tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento in area germanofona da Heinrich Schenker e Hugo Riemann, che ebbero – in particolare il primo – le maggiori conseguenze per lo sviluppo successivo della teoria musicale statunitense; e quelle formulate in tempi più recenti da studiosi dell'opera italiana di varia provenienza e formazione. L'idea di attingere a tradizioni teoriche così diverse – persino agli studi sulla *popular music*: molti resteranno sorpresi nel vedere il modello formale *verse-prechorus-chorus*, tipico della musica pop e rock, impiegato per descrivere il Coro di zingari! – potrebbe apparire eclettica e incoerente. Tuttavia, il suo pregio consiste, a mio avviso, nel mostrare al contempo l'utilità e i limiti delle singole prospettive – anche quelle formulate nel contesto d'origine – suggerendo come esse possano essere arricchite dal confronto con altri punti di vista e altre tradizioni di pensiero.

---

[6] Fabrizio Della Seta, *Difficoltà della storiografia dell'opera italiana*, in ... *non senza pazzia* cit., pp. 135-148: 135.

[7] Il problema dell'inadeguatezza del 'canone analitico' germanocentrico era stato sollevato, tra gli altri, da Harold Powers, *La "solita forma" and "The Use of Conventions",* «Acta Musicologica», lix/1, 1987, pp. 65-90: 76.

[8] Oltre che sull'opera italiana Rothstein si è occupato di analisi schenkeriana, teorie del ritmo e storia delle teorie musicali in genere.

ISSN 2283-8716

Tutto ciò costituisce la sostanza della prima delle quattro parti in cui è suddiviso il volume, intitolata *La via italiana*, appunto, perché mira a mettere a fuoco le peculiarità del linguaggio musicale del melodramma italiano ottocentesco mediante l'esame comparato di varie tradizioni teorico-musicali nazionali. La sezione è aperta da un capitolo interamente incentrato sull'analisi, cui già accennavo, del Coro di zingari e dell'acclusa Canzone di Azucena nell'atto II de *Il trovatore*, con la quale Rothstein entra direttamente *in medias res* prefigurando alcuni caratteri distintivi del linguaggio musicale operistico italiano: lo stretto rapporto con la vocalità, la concezione della forma legata alla struttura del testo e alle esigenze drammatiche, la preminenza della dimensione melodica su quella armonica, la tendenza a organizzare la melodia attorno ad altezze ricorrenti, una concezione delle relazioni tra tonalità differente da quella classica – basata sui rapporti funzionali e l'idea di 'monotonalità', peculiare della tradizione tedesca – e fondata invece sulla permanenza di suoni comuni (*common-tone tonality*).[9] Il capitolo 2 (*Theoretical Contexts I*) è dedicato alle teorie dell'armonia e del ritmo elaborate in Italia, Francia e Germania tra il 1800 e 1860 circa – con il 1840 come spartiacque – tra le quali spiccano quelle di Charles-Simon Catel, Antonín Reicha e, per l'Italia, Bonifazio Asioli e Abramo Basevi. Rothstein mostra qui come le radici della 'via italiana' risiedano nella tradizione pedagogica dei *partimenti*, enfatizzandone la contiguità alla tecnica del *cantus firmus*, in cui la melodia è concepita come dimensione autonoma rispetto alle possibili armonizzazioni e realizzazioni contrappuntistiche, e ascrivendo le differenze tra questa tradizione e quella fondata sulle strutture armoniche, invalsa in area tedesca, alle differenze culturali tra Paesi cattolici e Paesi protestanti. Nel capitolo 3 (*Theoretical Contexts II*), Rothstein scorge invece nella teoria di Heinrich Schenker, che pure nutriva scarsissimo interesse per l'opera in genere, alcuni punti di contatto con la tradizione teorica italiana, in virtù del progressivo orientamento dello studioso austriaco verso il basso reale in luogo del basso fondamentale, e dell'idea di una tensione e indipendenza tra progressioni lineari e dimensione verticale, un aspetto rilevante per l'opera italiana, dove conflitti tra melodia e armonia sono frequenti. Ciò suggerisce a Rothstein di impiegare il metodo schenkeriano in modo pragmatico, non dogmatico. I grafici di cui è costellato il suo volume servono solo a ridurre all'essenziale il *voice leading* a lungo raggio, senza però presumere una coerenza tonale a livello profondo. Della teoria di Riemann, fondata sulle funzioni tonali piuttosto che sul basso, Rothstein riprende invece soprattutto gli sviluppi novecenteschi (teorie neo-riemanniane), in particolare il sistema delle operazioni LPR (*Leittonwechsel* - *Parallel* - *Relative*) sviluppato da Richard Cohn, che permette una lettura sistematica delle relazioni tra triadi i cui bassi fondamentali si trovano a distanza di terza, caratteristica che Rothstein considera un tratto distintivo del linguaggio musicale operistico italiano sin da Rossini. Nel quarto capitolo di questa sezione, Rothstein mette in dialogo fonti teoriche del XIX secolo (specialmente Bonifazio Asioli) e studi analitici e cognitivi più recenti (da Grosvenor Cooper e Leonard Meyer a Christopher Hasty e David Temperley), per mostrare come le strutture metriche e iper-metriche delle melodie operistiche contraddicano spesso quelle delineate

[9] Si veda anche William Rothstein, *Common-Tone Tonality in Italian Romantic Opera: An Introduction*, «Music Theory Online», XIV/1, 2008.

ISSN 2283-8716

dalla struttura armonica.[10] Si delinea qui il concetto di '*four-cycle*': cicli di quattro pulsazioni – intese come il ritmo interno con cui l'ascoltatore organizza gli elementi musicali. Essi non coincidono necessariamente con una battuta di quattro tempi, ma possono corrispondere a un suo multiplo o sottomultiplo. L'organizzazione in cicli di quattro pulsazioni è un aspetto tipico di molte melodie operistiche italiane, e tenerne conto aiuta a cogliere le loro peculiarità fraseologiche, ritmiche e metriche. Il capitolo 5, dedicato alle forme musicali dell'opera italiana, è nuovamente occasione per un confronto fra tradizioni teoriche differenti, in particolare riguardo alle 'solite forme' di arie, duetti e concertati, e alla *lyric form*, le cui descrizioni di James Hepokoski, Steven Huebner e Giorgio Pagannone sono accostate alle tipologie formali della *Formenlehre* codificate entro la cerchia di Schönberg e riformulate negli Stati Uniti da William Caplin.

In secondo luogo, Rothstein non ci restituisce un'immagine statica e astorica del linguaggio musicale dell'opera italiana, ma ne descrive l'evoluzione attraverso l'analisi di una serie di brani che coprono l'arco cronologico prescelto (dal 1813, anno cruciale del *Tancredi* e dell'*Italiana in Algeri*, al 1859, anno di *Un ballo in maschera*). Questo percorso storico occupa le parti II-IV del libro, dedicate a Rossini (parte II), Bellini, Meyerbeer, Mercadante e Donizetti (parte III) e a Verdi (parte IV). Mi limiterò a descriverle in modo succinto, soffermandomi solo sulle questioni analitico-musicali salienti. Nella seconda parte, Rothstein evidenzia dapprima (capitolo 6) l'uso particolare che Rossini fa delle relazioni di mediante (sia diatoniche che cromatiche), ossia dei rapporti armonici tra accordi le cui fondamentali sono a distanza di terza. Affronta poi (capitolo 7) la questione della coerenza tonale, mostrando come il ritorno alla tonalità iniziale all'interno dei singoli numeri – e, più raramente, a livello dell'intera opera – non sia inteso da Rossini come proiezione di una struttura profonda (alla Schenker) ma come un processo graduale che caratterizza il decorso formale e in qualche misura drammatico. Conclude la sezione un capitolo (8) dedicato a *Guillaume Tell*, in cui Rothstein mette in luce relazioni armoniche e tonali che delineano cicli completi di terze maggiori o intere collezioni simmetriche, per descrivere i quali l'autore ricorre alla teoria e alla nomenclatura dei costrutti ciclico-intervallari impiegata da George Perle per la musica di Berg, Skrjabin e Stravinskij – uno dei tanti punti del libro in cui il musicologo novecentista, come chi scrive, si sentirà a suo agio. Nella terza parte (*Between Rossini and Verdi*) Rothstein mostra come, a partire da Rossini, il linguaggio armonico dell'opera italiana vada evolvendo in differenti direzioni. Bellini (capitolo 9), ad esempio, persegue un nuovo tipo di diatonismo che mette, però, ancora più in crisi del cromatismo stesso la concezione 'monotonale' e la coerenza funzionale tipica della tonalità classica. Ciò si deve soprattutto alla suddetta *common-tone tonality* basata sulla permanenza di suoni comuni, che spesso ritornano come punti focali nella linea vocale, unificando ampi tratti di musica – caratteristica, quest'ultima, già osservata negli anni Settanta del Novecento da Martin Chusid e Pierluigi Petrobelli, che l'aveva còlta nel Verdi del periodo centrale, denominandola 'sonorità'. Ciò consente a Rothstein di smentire una ormai vecchia narrazione di stampo modernista, secondo cui la musica dell'Ottocento evolve in direzione di un cromatismo sempre crescente, fino alla

[10] Id., *La teoria del metro e le opere di Verdi alla metà del secolo*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XVII/1-2, 2011, pp. 67-97.

ISSN 2283-8716

dissoluzione del sistema tonale.[11] Al contrario, Meyerbeer (capitolo 10) persegue la via del linguaggio cromatico sulla scorta dell'insegnamento di Georg Joseph Vogler. Progressioni cromatiche come quella detta '*omnibus*', vari tipi di progressioni ciclico-intervallari, successioni di settime diminuite, assumono una serie di connotazioni e associazioni simboliche: dal diabolico al sovrannaturale, dall'onirico all'estatico, dal bizzarro al perturbante. Nel capitolo 11, Rothstein mostra come attorno al 1840 Mercadante e Donizetti si confrontino da un lato con l'eredità di Rossini, dall'altro con l'influenza di Meyerbeer, soprattutto sul piano delle soluzioni armoniche.

Infine, la quarta parte è dedicata alle opere di Verdi da *Ernani* (1844) a *Un ballo in maschera* (1859). Rothstein mostra qui come Verdi incorpori nel suo stile molte caratteristiche del linguaggio musicale dei compositori precedenti, dalla *sonorità*, all'uso associativo delle tonalità, all'uso ricorrente di accordi di settima diminuita collegati a personaggi e aspetti drammatici. I capitoli di questa sezione costituiscono il punto di arrivo di tutte le osservazioni precedenti, ma danno anche occasione di soffermarsi su concetti non affrontati dapprima, come quello di *chiaroscuro*, tipico dello stile verdiano.

Nel complesso, il percorso storico delineato dai vari capitoli è costruito magistralmente e trova dei momenti di sintesi molto chiari, in cui varie osservazioni vengono messe in relazione tra di loro, ad esempio quando l'idea di un rapporto causa-effetto tra la *common-tone-tonality* e l'uso delle relazioni armoniche di terza (non viceversa) viene associata alla centralità della melodia, piuttosto che dell'armonia.

A questo punto si possono fare alcune considerazioni di carattere metodologico. Innanzitutto, anche se la prospettiva genetica, lo studio del processo compositivo e la filologia musicale non rientrano, comprensibilmente, tra gli interessi di Rothstein, in varie occasioni egli mostra di conoscere e di tenere debitamente in conto le circostanze della genesi e le questioni della tradizione del testo. Esse sono affrontate nell'Introduzione, dal titolo eloquente *What Is There to Analyze*, dove si chiede se esista, e come possa essere individuato, un testo musicale sufficientemente definito sul quale basare l'analisi, considerando che le opere italiane del primo Ottocento rifuggivano ancora da un concetto di opera intesa come testo stabilito, pubblicato e sancito dall'autore in una forma univoca – almeno nelle intenzioni – restando invece ancora legate a una tradizione in cui il testo era aperto a continue modifiche dettate dalle mutevoli circostanze della performance e della produzione (per esemplificare il cambio di paradigma, vengono messi a confronto l'*Otello* di Rossini, del 1816, e quello di Verdi, del 1887). Da questo punto di vista, Rothstein, con atteggiamento pragmatico, suggerisce di basare l'analisi di volta in volta su una versione del testo musicale sufficientemente coerente e il più possibile rappresentativa delle intenzioni dell'autore, così come fanno, del resto, direttori e performer in ciascuna produzione. La sua preferenza va perlopiù alle versioni originali, ma a volte anche a revisioni importanti e rappresentative, le cui modifiche non siano legate esclusivamente a motivazioni pratiche e logistiche.

Più complessa è la questione, che abbiamo sin qui rimandato, della possibile utilità ermeneutica delle osservazioni analitiche di questo volume, ossia se esse colgano aspetti significanti sul piano drammatico o piuttosto di tipo puramente formale. La stessa affermazione

[11] Id., *Tonal Structures in Bellini*, «Journal of Music Theory», LVI/2, 2012, pp. 225-283.

ISSN 2283-8716

di Powers con cui inizia il libro di Rothstein si potrebbe prestare a una lettura 'formalista' che sottende un concetto di 'musica in sé' dalla quale è possibile disgiungere nettamente 'l'extramusicale'. Non a caso una metafora del tutto simile era stata usata nel 1987 da Pieter van den Toorn in un ampio *tour de force* analitico sulla *Sagra della primavera* che oggi si farebbe davvero fatica a non considerare 'formalista': «[…] lo scenario del balletto e la coreografia […] dopo il 1913 svanirono rapidamente dalla coscienza. Come i pezzi di un'*impalcatura*, furono rimossi a favore dell'*edificio stesso* e relegati all'extra-musicale […] divenendo così storia, in contrapposizione all'arte vivente».[12] Sebbene van den Toorn si riferisse qui alla concreta rimozione della dimensione scenica che ha visto il *Sacre* trasformarsi da musica ballettistica a 'musica assoluta' da sala da concerto, ciò che intendeva dire era anche che il libretto (l'argomento) del balletto e la coreografia erano stati solo un punto di partenza per la costruzione di un 'edificio' sonoro autonomo. Un 'linguaggio musicale' – come recitava anche il titolo del suo libro – governato dalle sue sole leggi interne, il cui rapporto con 'l'extramusicale' – la coreografia, la dimensione scenica – diviene quindi meno importante.

Il significato che Gabriele Baldini attribuiva a quella stessa metafora, invece, era differente. Baldini rivendicava un'autonomia della musica dalla letterarietà del libretto, non dal 'dramma', e concepiva, anzi, un concetto di 'musica teatrale', ossia di musica capace di 'significare il dramma'. In quest'ottica il linguaggio musicale dell'opera italiana andrebbe inteso come un linguaggio drammatico che si serve di suoni anziché di parole come il libretto o un'opera letteraria teatrale.

Come giudicare, quindi, da questo punto di vista *The Musical Language of Italian Opera*? Ciò che rivelano le analisi di Rothstein è un linguaggio musicale intrinsecamente drammatico come voleva Baldini o è un linguaggio musicale 'autonomo' come quello che van den Toorn coglieva nel *Sacre*? Una risposta convincente richiederebbe la discussione approfondita di qualche analisi, cosa impossibile da fare nello spazio di una recensione. Tuttavia, come si sarà intuito dal mio breve resoconto del contenuto del libro, in esso non mancano affatto osservazioni che associano le strutture musicali al dramma. Si veda, ad esempio, il significato attribuito all'uso di particolari armonie cromatiche come elementi di richiamo o di caratterizzazione, o le numerose osservazioni sui significati simbolici, narrativi ed emotivi associati alla scelta delle tonalità e delle aree tonali. Anche molti procedimenti armonici innovativi, come le progressioni cromatiche e i costrutti ciclico-intervallari usati da Meyerbeer sono drammaturgicamente motivati, e vengono spesso associati a visioni soprannaturali, stati emotivi estremi, eventi tragici, ecc. Le analisi di Rothstein, inoltre, partono spesso dalla descrizione dell'azione drammatica, suggerendo così al lettore altre associazioni, oltre a quelle evidenziate dall'autore. Più in generale, la mia impressione è che gran parte delle caratteristiche strutturali descritte da Rothstein – in particolare quelle che mettono in luce un'interazione tra struttura del testo, melodia e armonia – abbiano una finalità drammatica, anche se il legame non è sempre esplicitato nella discussione né costituisce la ragione essenziale delle analisi.

[12] Pieter C. van den Toorn, *Stravinsky and* The Rite of Spring*: The Beginnings of a Musical Language*, Berkeley, University of California Press, 1987; l'enfasi è mia.

ISSN 2283-8716

Probabilmente questa pregnanza si deve al fatto che Rothstein è stato guidato non solo da una indiscutibile padronanza degli strumenti teorici, ma anche dal suo orecchio. Forse le sue intuizioni analitiche sono state davvero «acquisite estemporaneamente, nel tempo reale della performance [dell'opera] come la sentiamo […] anche se molti dettagli sono stati messi meglio a fuoco in seguito […], con l'aiuto della partitura» (p. XVII). Personalmente, ho sempre pensato che ascoltare la musica ancor prima di studiarla sulla carta sia il modo migliore per evitare che l'analisi musicale scada in un esercizio formalistico. I più scettici obietteranno che l'ascolto di Rothstein è quello tipicamente 'strutturale' (secondo la nota definizione di Felix Salzer); ma forse anche loro dovrebbero prima ascoltare la musica e poi leggere le sue analisi. Scoprirebbero, forse, che più che da un 'orecchio strutturale' esse sono guidate da una sensibilità per la vocalità e il teatro.

È vero che i significati associati da Rothstein alle strutture musicali riguardano perlopiù associazioni meramente simboliche, piuttosto che relazioni più profonde tra la struttura musicale e lo sviluppo drammatico. Ma ciò dipende anche dall'impostazione del lavoro e probabilmente un approccio più orientato alla semantica musicale avrebbe richiesto l'adozione di metodologie analitiche difficilmente integrabili nel progetto di Rothstein, come quelle basate sul concetto di gesto musicale, o sulle teorie dei *topoi* musicali. In ogni caso, sostenere che questo libro lasci «il significato delle strutture musicali dell'opera in gran parte non esaminato»[13] mi sembra eccessivo e rischia di mettere in ombra il suo merito maggiore, che a mio avviso non consiste tanto nell'aver affrontato sistematicamente il nodo dei significati, quanto nell'aver fornito degli strumenti utili a chi in futuro vorrà continuare su questa strada, mettendogli a disposizione diversi strumenti teorici, sia del passato che del presente. Mescolando analisi, storia delle teorie e storia delle tecniche compositive Rothstein ha superato, se non la dicotomia tra formalismo e contenutismo, perlomeno quella tra *music history* e *music theory*, in cui è tradizionalmente imbrigliata la musicologia nordamericana. Se l'obiettivo centrale di Rothstein era quello di «convincere qualcuno che già crede nel valore dell'analisi musicale che l'opera italiana del diciannovesimo secolo vale il suo tempo»,[14] il suo libro potrebbe ottenere anche il risultato complementare: convincere chi crede nel valore dell'opera italiana ad avvicinarsi ulteriormente all'analisi musicale.

Massimiliano Locanto

[13] Nathaniel Mitchell, [recensione di:] *The Musical Language of Italian Opera, 1813-1859*, by William Rothstein, «Journal of the American Musicological Society», LXXVII/2, 2024, pp. 601-605: 603.

[14] *Ivi*, p. 602.

ISSN 2283-8716

# *Delirio*, Jessica Pratt, soprano, Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, direttore d'orchestra Riccardo Frizza, 1 CD Tancredi Records 9802572934 8, 2023.

In principio fu Maria Callas. Era il 25 settembre del 1958 quando l'artista greca, al Kingsway Hall di Londra, incideva un album – con le falangi della Philharmonia Orchestra and Chorus, dirette da Nicola Rescigno, e le partecipazioni solistiche di Monica Sinclair, John Lanigan, Joseph Rouleau e Duncan Robertson – destinato a entrare nella storia della discografia lirica: pubblicato nel 1959 con il titolo *Mad Scenes*,[1] venne salutato da «Gramophone» con parole di elogio incondizionato: «This is a most remarkable record, not only for its material, […] but for its astonishing vividness and dramatic poetry.» Sulla copertina del vinile campeggiava l'immagine dell'artista nei panni di Anna Bolena, con un regale abito di velluto blu e gli sfarzosi accessori *ton sur ton*, disegnati da Nicola Benois secondo le indicazioni di Luchino Visconti. Proprio in quegli anni Callas era all'apice della carriera e il disco in questione rendeva conto non solo di due eccezionali successi scaligeri, ma soprattutto di titoli che (fors'anche per la miopia del suo *producer*, Walter Legge, da pochi anni convolato a nozze con Elisabeth Schwarzkopf) sarebbero stati esclusi dal programma di incisioni in studio. Nel corso del biennio 1957-58, infatti, al Teatro alla Scala erano stati ripresi, tra gli altri, due titoli assenti dalle scene da lunghi anni: il 14 aprile del 1957 *Anna Bolena* di Donizetti, nella versione di Gianandrea Gavazzeni con la regia di Visconti (lo spettacolo sarebbe stato nuovamente riproposto per cinque recite a partire dal 9 aprile dell'anno successivo); e il 19 maggio del 1958 *Il pirata* di Bellini, affidato alla bacchetta di Antonino Votto, in una nuova produzione firmata da Franco Enriquez su scene di Piero Zuffi. I finali di entrambe le opere sarebbero confluiti nel recital discografico, con l'aggiunta della *Scène* di Ophélie «À vos jeux, mes amis – Partagez-vous mes fleurs – Pâle et blonde dort sous l'onde profonde», dal IV atto di *Hamlet* di Ambroise Thomas, all'epoca considerata come un'altra «coloratura extravaganza», infatti mai portata in scena dalla cantante.

[1] *Mad Scenes*, Maria Callas, soprano, Philharmonia Orchestra and Chorus, Nicola Rescigno, direttore, LP Columbia 33CX1645, 1959. Il disco venne pubblicato in Italia nello stesso anno con il titolo *Pazzie celebri* (Columbia 33QCX10338) ed è stato oggetto di numerose ristampe in CD, l'ultima delle quali nella collana *Callas Remastered* di Warner Classics 2564634014, 2014.

ISSN 2283-8716

Il recital callassiano poteva vantare due meriti fondamentali: il primo consisteva nell'essere assemblato secondo un criterio all'epoca raramente esperito, poiché si trattava non già di un'antologia di brani di un'opera o di un autore, bensì di tre scene legate da un tema, quello della follia, individuato come strategico nella storia dell'opera dell'Ottocento. Inoltre, benché le riprese dal vivo fossero spesso afflitte da copiosi tagli, l'incisione in questione puntava invece se non all'integralità, quanto meno a ridar vita al numero musicale in tutta la sua compiutezza e articolazione drammaturgica. Notevole è il caso, sotto questo profilo, del finale ultimo della tragedia lirica donizettiana, cui a vario titolo concorrono anche Percy, Smeton, Rochefort e Hervey: a eccezione del re e della sua amante, il congedo della regina si compie innanzi a tutta la corte, quasi a voler risarcire una regalità vilipesa nel corso del dramma. Restituirne compiutamente i tratti, senza estrapolare gli interventi della protagonista, era da considerarsi come un'impresa per lo meno singolare rispetto agli usi coevi.

Il seme era destinato a germogliare. Nel solco di questo interesse si inscrivono infatti alcune incisioni che, nel corso dell'ultimo trentennio, hanno arricchito l'attenzione per questo tema. Tra le altre, meritano una menzione almeno altri due prodotti discografici. Sul finire del secolo, forte di una conoscenza del repertorio ottocentesco interpretato con una forte impronta personale, Edita Gruberova licenzia un CD, *Wahnsinnsszenen*, ancora una *compilation* realizzata in due riprese con la Münchner Rundfunkorchester e il Chor des Bayerischen Rundfunks, diretti da Fabio Luisi.[2] L'eredità callassiana è evidente, facilmente percepibile nella scelta delle pagine nuovamente tratte da *Anna Bolena*, *Il pirata* e *Hamlet*: cui vengono tuttavia ad aggiungersi la Scena di Elvira, dal secondo atto dei *Puritani*, e – quasi a voler ampliare l'orizzonte dell'indagine – la follia di Marfa, dall'ultimo atto della *Sposa dello zar* (*Carskaja nevesta*) di Nikolaj Rimskij-Korsakov: convulsa conclusione di un dramma a tinte forti, in bilico tra potenti suggestioni shakespeariane e ultimi splendori wagneriani, non senza un inevitabile tributo al melodramma italiano di primo Ottocento, tanto celebre e celebrato sulle scene russe. Un altro *Delirio*, nel 2005, ha riunito Natalie Dessay e Emmanuelle Haïm, con il suo Concert d'Astrée, ma questa volta nel segno di due cantate italiane giovanili di Georg Friedrich Haendel, *Delirio amoroso*, HWV 99, e *Mi palpita il cor*, HWV 132b, con l'aggiunta dell'Aria di Aci «Qui l'augel da pianta in pianta» da *Aci, Galatea e Polifemo*, HWV 72, serenata a tre del 1708.[3] In questo caso l'accezione è molto più vasta, dal momento che si tratta della celebrazione di una scrittura impreziosita da inebrianti virtuosismi di stampo barocco.

Nel frattempo, anche la ricerca musicologica aveva iniziato a interrogarsi su un *topos* che – pur presente sin dagli albori del melodramma – trova in *Nina, o sia La pazza per amore* di Paisiello il suo snodo nevralgico. A partire da un pionieristico studio di Emilio Sala, emerge infatti come «the figure of the girl driven mad by love is a true archetype of the late eighteenth-century imagination and sensibility»,[4] tanto da prolungare la sua ombra per tutta

[2] *Wahnsinnsszenen*, Edita Gruberova, soprano, Chor des Bayerischen Rundfunks, Münchner Rundfunkorchester, Fabio Luisi, direttore, CD Nightingale Classics NX110560-2, 1999.

[3] *Delirio*, Natalie Dessay, soprano, Le Concert d'Astrée, Emmanuelle Haïm, direttrice, CD Virgin Classics 94633262423, 2005.

[4] Emilio Sala, *Women Crazed by Love. An Aspect of Romantic Opera*, «The Opera Quarterly», X/3, 1994, pp. 19-41: 21.

ISSN 2283-8716

la prima metà del secolo successivo. Agli inizi dello stesso anno, la dissertazione dottorale di Mary Ann Smart avrebbe acceso i riflettori proprio sul tema della follia nell'opera italiana di primo Ottocento,[5] non senza schiudere un'ulteriore prospettiva di ricerca nell'indagine della dimensione squisitamente performativa associata alla rappresentazione delle patologie psichiche: il lungo *mimodrame* che precede la Scena e Aria di Imogene, al termine del *Pirata*, efficacemente illustra la presenza di quelle *unseen voices* che percepisce unicamente la protagonista, nel suo rapporto ormai alterato con la realtà che la circonda.[6]

È a questo punto che si pone il contributo di Pratt, che – sulla scorta della copertina callassiana, di cui si è detto – propone un prodotto curato sotto ogni aspetto. L'inquadramento storico, per cominciare, viene assicurato dalle note di copertina di Fabrizio Della Seta. Che dopo un sintetico accenno alla storia della follia nel melodramma, con la consueta lucidità sottolinea i due aspetti che accomunano i brani selezionati: a eccezione di *Lucia di Lammermoor*, infatti, si tratta di opere che appartengono tutte al genere semiserio e che appaiono quali rimediazioni del calco paisielliano, «modello a volte dichiarato, a volte implicito ma ben visibile sottotraccia.»[7] Rappresentati tra il 1824 e il 1842, tutti i titoli presentano numeri in cui è fondamentale il dialogo con altri personaggi: la follia scaturisce dall'abbandono dell'amato, che viene spesso identificato in un altro personaggio presente sulla scena, coinvolto nella straziante constatazione della perdita della ragione; ed è reversibile nella misura in cui genera nello spettatore sensibile un sentimento di com-passione, condivisione, empatia. Da qui l'importanza della partecipazione di uno stuolo di comprimari – ben quattro, il mezzosoprano Ana Victória Pitts, il tenore Dave Monaco, il baritono Jungmin Kim e il basso Adriano Gramigni – che con il Coro del Maggio Musicale Fiorentino, preparato da Lorenzo Fratini, riproducono il contesto della rappresentazione.

E come Della Seta schiude cinque sipari letterari, per presentare ciascuna delle opere da cui sono tratte altrettante scene di follia, così Pratt s'ingegna a metterle in scena nel lussuoso libretto che accompagna il CD: per ogni ruolo veste i costumi appositamente creati da Giuseppe Palella, opportunamente valorizzati dal trucco di Caterina Zurlo, mentre il camino monumentale, i giardini e le architetture di Villa di Maiano, a Fiesole, sono lo sfondo degli evocativi ritratti firmati da Marco Borrelli. A Riccardo De Menna, compagno nella vita della cantante, si deve una grafica che – se a tutta prima fa immaginare di aver ricevuto il *packaging* frantumato dalla spedizione – scompone le immagini come i vetri di uno specchio rotto, sinistro riflesso della frammentazione psichica delle eroine. È, insomma, un progetto lungamente meditato, peraltro rodato nel corso di una *tournée* di concerti che da Parigi a

[5] Cfr. Mary Ann Smart, *Dalla tomba uscita. Representations of Madness in Nineteenth-Century Italian Opera*, PhD. Dissertation, Cornell University, 1994.

[6] Cfr. Mary Ann Smart, *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley, London, University of California Press, 2004, pp. 69-99.

[7] Nel caso del modello dichiarato si fa riferimento alla filiazione esplicita dei *Puritani* da *Nina*, cui il compositore accenna a più riprese nella corrispondenza con Francesco Florimo dal 4 settembre al 30 novembre 1834; in particolare, nel corso della trattativa con il Teatro di San Carlo di Napoli, considera il ruolo particolarmente indicato per Maria Malibran «[…] perché è d'un genere come la *Nina pazza*; ed ha delle situazioni laceranti […]». Cfr. Vincenzo Bellini, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, pp. 388, 397, 402, 408, 410, 414, 438-439.

ISSN 2283-8716

Palermo a Firenze, da Sydney a Praga, dal 2021 in poi, ha raccolto unanimi consensi, e che trovava ironica, esilarante appendice nel bis puntualmente concesso, la funambolica Aria di Cunegonde dal primo atto di *Candide* di Bernstein, «Glitter and be gay».

La grande Scena e Aria da *Lucia di Lammermoor* – unico dramma tragico – è il punto di partenza dell'antologia. Dopo il coro introduttivo, l'ascoltatore viene immediatamente rapito dalla presenza dell'«armonico», giusta partitura autografa, ossia dell'armonica a bicchieri, affidata al talento di Sascha Reckert, il più importante – se non l'unico – strumentista di fama internazionale a restituire la lezione originale dell'autore. Vasta e articolata, la letteratura sull'argomento, da oltre un trentennio, condivide l'utilità del ricorso allo strumento, che restituisce «the vibrancy of the operatic heroine» grazie a un supporto «due to the very presence of music, which adds a new dimension to her character, endowing her with the power and energy of voice.»[8] Accompagna questa scelta il ripristino della tonalità di Fa maggiore, un tono sopra quella di tradizione.[9] Proprio la purezza diafana del timbro puro sostiene il gioco di Pratt: da una parte asseconda la fluidità quasi impalpabile delle scale ascendenti («da' tuoi [nemici]», «meco [t'assidi]»), dall'altro amplifica il baratro dei salti d'ottava («tremendo [fantasma]», «e ne [separa]»), in un crescendo vertiginoso che culmina nel primo climax al do[6]. Nella presenza dell'armonica c'è come una morbidezza straniata, che trova eco nella flessibilità del rubato («un'armonia celeste»), quasi fosse il viatico verso una prospettiva ultraterrena, che si schiude alla giovane donna. Per il Larghetto «Ardon gl'incensi» Frizza stacca un tempo comodo, per conferire un tono intimo, confidenziale al racconto di nozze immaginarie. E, ancora una volta, questa scelta coincide con quella sorta di *Verklärung* che arriva con la grande cadenza, due minuti e mezzo in cui la voce di Pratt dialoga con l'armonica e veleggia, insiste nella regione sovracuta producendo un effetto di distacco semplicemente inebriante: la vaporosa dolcezza della ripresa del tema di «Verranno a te sull'aure» s'infrange nel canto di un usignolo impazzito.

Con il passare degli anni, lo strumento vocale di Pratt è maturato, tanto da permetterle di dare spessore a frasi che altrimenti passano in secondo piano. Il tempo di mezzo segna il ritorno alla realtà, in cui Lucia schiva i rimproveri del fratello («Non mi guardar sì

[8] Mary Ann Smart, *The Silencing of Lucia*, «Cambridge Opera Journal», iv/2, 1992, pp. 119-141: 124. Per una sintetica quanto esaustiva discussione sull'argomento, cfr. Federico Fornoni, *Sullo strumentale di 'Lucia di Lammermoor'*, relazione presentata al convegno di studi sull'opera che avrebbe dovuto introdurre l'inaugurazione della stagione 2020-21 del Teatro alla Scala di Milano, disponibile all'indirizzo: https://www.teatroallascala.org/static/upload/for/fornoni-web.pdf. In particolare, l'autore si sofferma su scelte destinate a «veicolare un'intimità fatta di raccapriccio e dolore che si riversa all'esterno producendo immagini spettrali, alienazione, morte, così come l'incapacità comunicativa tramite verbalizzazione […]» (pp. 4-5).

[9] Sulle ricerche che hanno condotto all'edizione critica impiegata per l'occasione [Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, ediz. critica a cura di Gabriele Dotto e Roger Parker (*Le Opere di Gaetano Donizetti. Edizione nazionale*), Milano, Bergamo, Ricordi, Comune di Bergamo, 2021], cfr. Roger Parker, *A Cage of Madmen. Mr Pezzi's glass harmonica and Nellie Melba: 'Lucia' then and now*, in *Lucia di Lammermoor*, programma di sala, London, Royal Opera House, Covent Garden, 2003, pp. 32-35; e, più di recente, Id., *Napoli 1835: un nuovo inizio per 'Lucia di Lammermoor'*, trad. italiana di Silvia Tuja, in *Lucia di Lammermoor*, programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 2023, pp. 65-70.

ISSN 2283-8716

fiero»), frammenta la linea vocale nelle increspature delle pause, ma poi ritrova nel sol[5] una dimensione di lirismo, garantita dal ritorno alla follia. E tutto questo coincide, peraltro, con la parola «vero»: dove sta la verità, adesso, esiste ancora una verità, dopo tutto quello che è successo? L'evocazione dello spettro di Arturo sprona il talento di *tragédienne* dell'artista, che approda a una cabaletta dai toni trasognati. Da una parte, infatti, le acciaccature feriscono la linea vocale, dall'altra la purezza adamantina del legato racconta di un aldilà in cui è bello vivere di preghiera («fia bello il ciel per me!»), nella sequenza rapinosa di trilli che per due volte raggiungono le vette del do[6], la prima volta consolidato da una stupefacente messa di voce, la seconda dall'accento che rafforza la conquista dell'acuto. Il *da capo* è semplicemente impressionante, tanto viene rinvigorito il piglio acrobatico: la corsa verso il registro sovracuto inizia già nella sequenza dei trilli e viene suggellata da un luminoso, siderale fa[6], vertice ultimo di un'irresistibile ascesa.

Un passo indietro di oltre un decennio porta a uno dei primi successi di Donizetti, *Emilia di Liverpool* (1824), autentica rarità della silloge. L'opera era sfuggita alla *Donizetti Renaissance* del secondo Dopoguerra e deve la sua fortuna a una ripresa di carattere evenemenziale, legata ai festeggiamenti della città di Liverpool, nel 1957, per il 750° anniversario del riconoscimento come *borough* (municipalità), concesso da re Giovanni. In questa occasione, infatti, l'unica opera – con ogni probabilità – ambientata nel capoluogo del Merseyside venne eseguita dapprima integralmente, il 12 giugno, nell'edizione approntata da Bridget Fry e Fritz Spiegl; quindi l'8 settembre, limitatamente alle pagine più significative, per i microfoni della BBC: un'incisione dal vivo, più volte ristampata, testimonia uno dei primi cimenti belcantistici di una giovanissima Joan Sutherland, ancora in una fase della carriera in cui alternava ruoli da lirico-drammatico (da Amelia ad Aida, fino a Eva dei *Meistersinger* e Giorgetta del *Tabarro*) con altri da comprimaria in importanti produzioni, tra cui la *Norma* londinese del 1952 di Maria Callas, nella quale vestiva i panni di Clotilde.[10] Meno di due anni più tardi, *Emilia di Liverpool* avrebbe fatto il suo ingresso ufficiale nella storiografia donizettiana grazie all'acribia di Jeremy Commons,[11] che più tardi ne avrebbe caldeggiato la prima e unica incisione discografica in studio.[12] Quali le ragioni della scelta? Con ogni probabilità, si tratta di un omaggio a Joan Sutherland, indiscusso punto di riferimento della carriera di Jessica Pratt, che ne colleziona anche alcuni preziosi cimeli.

[10] Cfr. Gaetano Donizetti, *Emilia di Liverpool* (abridged), Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, John Pritchard, direttore, lp Voce 30, s.d. [ma post 1957]; l'ultima ristampa nel cd Myto Historical Line 00135, 2007. Sutherland, peraltro, avrebbe incluso la Cavatina di sortita e l'Aria finale di Emilia (in realtà dalla seconda versione del 1828, *L'eremitaggio di Liverpool*) in uno dei suoi primi recital discografici, accompagnata al pianoforte da Richard Bonynge, nella prima facciata dell'lp Belcantodisc LR1, 1958.

[11] Cfr. Jeremy Commons, *Emilia di Liverpool*, «Music & Letters», xl/3, July 1959, pp. 207-228.

[12] Cfr. Gaetano Donizetti, *Emilia di Liverpool*, Philharmonia Orchestra, David Parry, direttore, 3 cd Opera Rara ORC 8, 1987. Il saggio di Commons citato alla nota precedente, in versione rivista e ampliata con il titolo *Donizetti and the Two Emilias*, venne ristampato nel libretto di accompagnamento del cofanetto, pp. 11-63. Per una prima recensione dell'incisione e del relativo dibattito, cfr. Winton Dean, *Emilia di Liverpool*, «The Musical Times», cxxix/1746, August 1988, p. 408.

ISSN 2283-8716

Ma forse c'è di più. Per cominciare perché Pratt propone la Cavatina di sortita (II scena del I atto), che non arriva in un momento già avanzato dell'azione, ma poco dopo l'alzarsi del sipario. «Immersa in una profonda tristezza», Emilia fa i conti con il suo passato: a causa del padre, il capitano di vascello Claudio, che tutti credono «morto schiavo ne' bagni dell'Affrica», ma che in realtà è fuggito perché caduto in bassa fortuna a causa di una truffa; e soprattutto della madre, di cui la giovane ha causato la prematura scomparsa per dispiacere, dopo la fuga con un giovane ufficiale che l'ha sedotta e abbandonata: «una sorta di Ibsen *ante litteram* trasposto in un quadro di *mélodrame* popolare»,[13] come è stato sintetizzato. La sua permanenza in un «ritiro» di Liverpool, dove esercita la virtù della carità verso i poveri, non la sottrae al confronto con le eumenidi della «madre irata», che la perseguitano senza posa. Si tratta dunque di un pezzo singolare, che per la sortita di Emilia riporta alla luce uno schema formale, quello dell'"aria d'ombre' di stampo metastasiano,[14] che si aveva motivo di credere caduto in desuetudine: e tutto questo nel recitativo accompagnato, in cui contrappone la «dolce calma» dell'alba all'improvvisa apparizione della «squallid'ombra» della madre estinta. Nell'introduzione al brano è esemplare la direzione di Frizza, che rende pastosi gli impasti timbrici dei fiati: il sopraggiungere della quiete dopo la tempesta ricrea l'atmosfera romantica che accompagna la sortita di Emilia. Il salto d'ottava del poderoso appello alla madre, doppiato dai corni, viene immediatamente impreziosito dagli abbellimenti del «placati!»: squadernando un orizzonte vocale degno di un'eroina tragica mozartiana, con l'incalzare dei ritmi puntati che non concedono sconti di pena per il «fallo mio». Senonché la seconda parte dell'aria, «Ondeggio, e palpito!», viene opportunamente collocata nell'attonito stupore di un più accondiscendente, cullante rossinismo, che Pratt inquadra con il giusto equilibrio nel Moderato della cabaletta «Ah! di contento»: nel *da capo*, affronta con disinvoltura la rapinosa scala in staccato che la porta al dirimente *si* acuto, tenuto per due battute e poi riconquistato, vittoriosamente, in chiusura.

L'ultima follia, quella di Linda di Chamounix, suggella la galleria donizettiana. Si tratta di uno dei personaggi più amati da Pratt ma, al tempo stesso, di una sua piccola battaglia personale, dal momento che, nell'eseguire la Gran Scena del delirio posta a conclusione del II atto, opta per la versione originale viennese del 1842 e non per quella – di uso più comune, prima della pubblicazione dell'edizione critica ricordiana, a cura di Gabriele Dotto –[15] rivista per Parigi, per la creazione dell'opera al Théâtre Italien il 17 novembre dello stesso anno. Non è qui il caso di ripercorrere le modifiche approntate per compiacere il soprano Fanny Tacchinardi-Persiani, che nella capitale francese subentrò a Eugenia Tadolini, pur ammirata dal compositore. Giova qui ricordare che, nella scena della pazzia, Donizetti soppresse l'Andantino «Nel silenzio della sera», che Linda pronuncia «come parlando a Carlo», pagina che non può non ricordare la *Nina* paisielliana, ma che qui si tinge di una nostalgica vena d'impronta ormai manzoniana. Il taglio della sezione cantabile manifesta certo un desiderio di sintesi – ne accenna acutamente Della Seta nella presentazione – che non può non ricordare

[13] Luca Zoppelli, *Donizetti*, Milano, il Saggiatore, 2022, p. 133.

[14] Cfr. almeno Isabelle Moindrot, *L'opéra seria ou Le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993, pp. 221-228.

[15] Cfr. Gaetano Donizetti, *Linda di Chamounix*, ediz. critica a cura di Gabriele Dotto (*Le Opere di Gaetano Donizetti. Edizione nazionale*), Milano, Bergamo, Ricordi, Comune di Bergamo, 2006.

ISSN 2283-8716

come il 1842 stesse schiudendo il passo al primo Verdi; ma fa bene Pratt a restituirne la versione prima, anche in considerazione dell'importanza che il compositore assegnava alle doti performative di Tadolini, capace di dar vita a una scena «[…] al di sopra di tutte le scene fatte da me per pazzi».[16] Per questo l'aveva già consegnata al mercato videografico, in occasione di una recente ripresa fiorentina dell'opera.[17]

L'esplorazione della patologia mentale, nel caso del capolavoro viennese di Donizetti, affonda in quella «impurità di forme», nel costante ricorso ad «attese disattese»[18] che, secondo Marco Beghelli, connotano il tardo genere semiserio e lo impregnano di suggestioni romantiche. È appena il caso di ricordare, infatti, come la Gran Scena sia l'ultima propaggine di un più ampio e articolato Finale, il secondo dell'opera, e si dispieghi dopo che Antonio, padre della ragazza, fugge maledicendo la figlia. Rimangono dunque in scena soltanto la protagonista e Pierotto, orfanello savoiardo amico della giovane, che funge da pertichino. Il soprano affronta la scena ostentando un'apparente serenità, che tuttavia «lascia scorgere un'alterazione mentale»: c'è infatti un che di liberatorio nella ripresa di «A consolarmi affrettasi», reminiscenza del cantabile del Duetto con Carlo, nel primo atto. Ma è una gioia passeggera: poche battute lasciano spazio, appunto, a «Nel silenzio della sera», in cui ritorna l'atmosfera notturna che era stata anche di *Emilia di Liverpool* e che riporta lontano la memoria offuscata della ragazza. Qui emergono due tratti che Pratt sottolinea, la frammentazione della linea vocale – destinata a deflagrare nella cabaletta – e le puntature verso il registro acuto, che la rendono quasi soprannaturale. In assenza del tempo di mezzo, «No, non è ver… mentirono» comincia quasi *ex abrupto*: si ha la sensazione di un continuo incespicare, a causa del ritmo puntato, fino al madrigalismo di «Cadrebbe a' piedi tuoi» che precipita al mi$^{4}$; per poi ritrovare lo slancio folgorante delle *roulades* di una «fedeltà» impossibile, eppur ostinatamente perseguita nella coloratura di forza. La grande cadenza su «Vieni!» avvia un *da capo* che è spericolato, delirante, travolgente: Linda abita regioni sovrumane, sgranando agilità di vigoroso impatto drammatico, che non perdono occasione per impennarsi sopra il rigo: l'ultimo mi$_{\flat}^{6}$, purissimo, non potrebbe meglio descrivere l'opposizione tra «cor» e «orror», che oppone i sentimenti di Linda a quelli dello sgomento Pierotto.

Chi scrive ha avuto il privilegio di assistere al debutto belliniano in Italia di Pratt: era il 12 ottobre del 2008 quando vestì i panni di Elvira al Teatro Donizetti di Bergamo – nel corso di una 'singolar tenzone' che vedeva contrapporre *I Puritani* a *Marino Faliero*, come nel 1835: ed è impossibile non ricordare un «Ah vieni al tempio - fedel Arturo» in cui il tempo sembrò fermarsi, lasciando il pubblico con il fiato sospeso all'ascolto di una voce di rara, ammaliante purezza. Molto tempo, tante edizioni dell'opera sono passate, e Pratt, all'epoca ancora poco nota al pubblico italiano, è diventata interprete di riferimento nell'interpretazione del catalogo

[16] Lettera di Gaetano Donizetti a Giulio Ricordi del 24 maggio 1842, in Guido Zavadini, *Donizetti. Vita – Musiche – Epistolario*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948, p. 605.

[17] Gaetano Donizetti, *Linda di Chamounix*, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Michele Gamba, direttore, 2 dvd Dynamic 007144379117, 2021.

[18] Marco Beghelli, *Linda, casta e impura*, in *Linda di Chamounix*, programma di sala, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, 2021, pp. 74-89: 86-89.

ISSN 2283-8716

belliniano, di cui le rimangono ormai solo pochi titoli da scoprire. Non stupisce, dunque, che la Scena di Elvira sia uno dei momenti più attesi dell'incisione: dopo *Linda di Chamounix* si precipita in un universo completamente diverso. Le nevrosi della fanciulla savoiarda lasciano il posto infatti non solo all'accompagnamento affettuoso della bacchetta di Frizza, ma soprattutto a un corpo della voce, che emerge in tutta la sua pastosa, morbida rotondità in «Qui la voce sua soave». Sapiente è l'uso del rubato, esemplare la precisione ritmica (si badi alla differenza tra il ritmo puntato di «e poi crudele» e le terzine, più mosse, di «mi fuggì!...»), commovente l'abbandono dei portamenti, encomiabile soprattutto una ricerca narrativa che passa attraverso un fraseggio penetrante e incisivo. C'è una dolcezza immemore in «Ah mai più qui assorti insieme», quasi una suadente barcarola che si riversa nella ripresa trasognata del cantabile, come un affluente nel corso maggiore.

Il tempo di mezzo è, forse, la parte più interessante dell'interpretazione per la varietà di soluzioni esperite. Al dialogo con Giorgio subentra l'Allegro giusto con la reminiscenza delle nozze, affrontato con piglio spensierato, disteso, felice: bellissima è la messa di voce sul nitido *sol*[5] di «esulterà», che s'infrange nel tono meditativo e pensieroso del Largo successivo. C'è come uno sguardo al futuro, quando Pratt intona una delle frasi più visionarie, «Ah se piangi... Ancor tu sai | che un cor fido nell'amor, | sempre vive di dolor!...», come se uscisse dalla bocca di una Violetta *ante litteram*: non a caso Bellini prescrive che si esegua «dolorosamente», raddoppiando il senso della chiusa della strofa. L'ultima ripresa del cantabile, «Ah toglietemi la vita», si conclude con un'autentica prodezza sulla cadenza finale, in cui la voce si libra verso un prezioso si♭ sovracuto, prima di posarsi sulla tonica. L'ottimismo contagioso dell'Allegro moderato prelude a una cabaletta che è – a dir poco – pirotecnica, strepitosa per il magistrale controllo dell'interpretazione: difficile, infatti, capire se si rimane più ammirati per la bellezza di suono e la linearità dell'esposizione, per l'eleganza delle scale cromatiche, o – soprattutto, in realtà – per l'eleganza delle variazioni del *da capo*, ideale punto di convergenza tra lo sfavillante virtuosismo di Sutherland e la spericolata maestria di Gruberova. Strano a dirsi, ma dopo questo ascolto diventa quasi tangibile, inevitabile il lieto fine dell'intreccio! È fortemente auspicabile che il patrimonio della scuola anglo-australiana di belcanto, che si incarna oggi nel canto di Pratt, in futuro possa essere oggetto di studio.

Chiude l'antologia la Scena e Aria finale di Amina dalla *Sonnambula*, opera che fa parte del repertorio dell'artista dal 2010. Si tratta di una scelta che, a tutta prima, può apparire solo in parte coerente con la scelta del titolo: Amina non è pazza ma, per l'appunto, solo sonnambula, dunque affetta da una patologia forse meno grave, ma non per questo compresa dai contadini e contadine del villaggio svizzero, dov'è ambientata l'opera. Il legame con la follia è tuttavia strettissimo, se si considera che «[…] consente, a chi ne è affetto, di mettere a nudo la propria interiorità, l'autenticità del sentimento che smaschera l'apparenza e trionfa sulla calunnia».[19] È a questo percorso interiore che Pratt guarda con sguardo nuovo, in una sorta di *reductio* all'essenza stessa del canto, la voce, esaltata nella sua spoglia essenzialità. Il recitativo è forse la parte più sconcertante dell'intero recital: Frizza lo propone con un tempo sostenuto, che si sposa alla perfezione con una versione che evita inutili, stucchevoli fermate di compiacimento. Il fraseggio di Pratt è scabro, attentissimo al dettato ritmico, proprio per

[19] Fabrizio Della Seta, *Bellini*, Milano, il Saggiatore, 2022, p. 218.

ISSN 2283-8716

questo estremamente vario, cangiante, intimamente pulsante: straordinariamente moderno, in una parola. Per questa via, infatti, diventa evidente il carattere di soliloquio, di monologo interiore, di sogno a occhi aperti, da cui riaffiorano frammenti di vissuto, il ricordo delle nozze, l'autoanalisi: «Gran dio, | non mirar il mio pianto: io gliel perdono» non è la consueta frase a effetto, che prolunga la minima iniziale e si espande nell'acuto sopra il rigo. L'essenziale sta tutto dopo, nel rapporto inversamente proporzionale tra l'infelicità di Amina e la felicità auspicata di Elvino: la prima cantata a fior di labbra, la seconda teneramente accarezzata, con la dolcezza che si concede a chi è ormai irraggiungibile e lontano. Ma con un tono spicciolo, semplice, domestico, che è quello di una contadina, non di una gran dama: sincero, in sintesi, come l'animo di Amina.

L'Andante cantabile «Ah! non credea mirarti», banco di prova dell'intera storia del melodramma, conferma la scelta di puntare ancora una volta sulla costruzione della frase: di un arco melodico che lentamente ma progressivamente si espande, si avvita, si scioglie in un respiro panico. Le eccellenti repliche di un Elvino svettante (Dave Monaco) provocano l'unico, leggero rallentando, «che un giorno sol durò», in cui è la diversa, penetrante accentazione delle semiminime a rendere inesorabile, caduco un amore ormai spento. «Potria novel vigore» è, forse, l'ennesima dimostrazione dell'intelligenza dell'interprete: perché laddove la prima ottava si salda alla seconda in maniera non sempre adamantina, supplisce la capacità di screziare, lievemente incrinare il suono, quasi per mettere a nudo tutta la fragilità, la toccante vulnerabilità del personaggio; mentre l'ultima frase prima del risveglio, con la ritrovata felicità, improvvisamente si colora di un virtuosismo smagliante. «Ah! non giunge uman pensiero», che si lascerà all'ascoltatore il privilegio di ascoltare senza ulteriori commenti, si profila come il contraltare della follia di Lucia: il percorso si conclude infatti ancora una volta in una dimensione oltremondana – il «ciel d'amore» cui inneggia Amina – che Pratt delinea con mirabolanti puntature all'ottava superiore di quanto previsto in partitura.

Toccare il cielo con un sovracuto non è mai stato – apparentemente – così facile.

Giuseppe Montemagno

ISSN 2283-8716

# Notizie sugli autori

Erica Capizzi si è diplomata in violino al Conservatorio di Catania e ha successivamente conseguito la Laurea in Lettere moderne presso l'Università di Catania, la Laurea Specialistica in Musicologia all'Università di Palermo e si è addottorata presso l'Università di Ferrara in "*Modelli, linguaggi e tradizioni della cultura occidentale*". Ha partecipato a diversi progetti di ricerca come il PRIN "*Archivi italiani di Musica contemporanea*" coordinato dell'Università di Palermo per la catalogazione in rete dell'archivio musicale, artistico e letterario del compositore Francesco Pennisi ed è stata borsista presso l'Università di Catania per il progetto "*Conservazione e Valorizzazione del patrimonio manoscritto del Museo belliniano di Catania*" occupandosi in particolare del riordino e della catalogazione dell'epistolario manoscritto. Diplomatasi in Musicoterapia, attualmente è docente di ruolo in materie letterarie nelle istituzioni scolastiche.

Edoardo Cavalli, PhD, dal 2021 è ricercatore del Centro studi donizettiani della Fondazione Teatro Donizetti, per la quale ha curato le edizioni critiche di alcuni titoli operistici donizettiani poco o punto conosciuti: Le nozze in villa (insieme a Maria Chiara Bertieri), Alfredo il Grande, Il diluvio universale (Napoli 1830), Zoraida di Granata (Roma 1822 e Roma 1824), Alahor in Granata —opera, quest'ultima, il cui autografo ha individuato due anni fa a Palermo. Ha approfondito alcuni aspetti della vita e della carriera del tenore Andrea Nozzari, presentando i risultati della sua ricerca al convegno Nozzari, Rubini: tenori contro organizzato dal Centro studi donizettiani, i cui Atti sono di prossima pubblicazione a cura di Candida Billie Mantica.

Salvatore Cristofaro è ricercatore a tempo determinato al CNR - ISTC di Catania. Si è laureato in Scienze dell'Informazione presso l'Università di Catania, dove ha anche conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Informatica. È stato assegnista di ricerca al Dipartimento di Matematica e Informatica dell'Università di Catania e presso il CNR - ISTC di Catania. Ha partecipato a diversi convegni nazionali e internazionali e ha effettuato pubblicazioni su atti di conferenze e riviste nazionali e internazionali. I suoi interessi di ricerca riguardano: estrazione e organizzazione della conoscenza, elaborazione dei testi, sistemi deduttivi e linguaggi formali, logica matematica. Ha preso parte a vari progetti di ricerca nell'ambito dell'Umanistica Computazionale.

Angelo Mario Del Grosso è ingegnere informatico; ha conseguito il dottorato di ricerca in Ingegneria dell'Informazione con una tesi sulla progettazione di componenti software per lo studio di testi d'interesse storico-letterario. Dal 2019 è ricercatore confermato presso il CNR-ILC di Pisa. Le sue principali attività di ricerca riguardano la rappresentazione, l'elaborazione e la fruizione di risorse filologiche. I suoi interessi sono tanto volti alla modellazione formale del testo quanto all'analisi computazionale di documenti testuali, combinando in un unico modello approcci apparentemente divergenti: quello scientifico e quello storico. Partecipa a vari progetti di ricerca sia nazionali che internazionali e insegna codifica di testi presso l'Università di Pisa.

Massimiliano Locanto è professore associato di Storia della musica presso l'Università degli Studi di Salerno. Si è occupato di monodia medioevale e di Novecento musicale, con un particolare interesse per la storia delle teorie musicali, il rapporto musica-danza e l'opera di Igor Stravinskij, alla quale ha dedicato tre monografie (*Stravinsky and the Musical Body. Creative Process and Meaning*, Brepols, 2021; *Musica al presente. Su Stravinskij*, Il Saggiatore, 2024 [con Gianfranco Vinay]; *L'uccello di fuoco. Stravinskij fra tradizione e modernità*, LIM, 2024), numerosi articoli in riviste, volumi miscellanei ed enciclopedie di rilevanza internazionale, tra i quali si segnala *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* (CUP, 2021); *Stravinsky in Contex*t, (CUP, 2021) e la curatela del volume *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism* (Brepols, 2014). Fa parte del Comitato Direttivo di "Chigiana. Journal of Musicological Studies" (Accademia Musicale Chigiana, Siena) e dell'Advisory Board della rivista "Archival Notes" (Fondazione G. Cini, Venezia). Nel 2016 ha vinto il premio "Renato Musto" per la Musicologia, patrocinato dal Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Daniela Macchione insegna Storia della Musica al Conservatorio di musica "Alfredo Casella" dell'Aquila. Svolge attività di ricerca e di editing nel campo dell'opera italiana, della musica strumentale del primo Ottocento e della musica da camera e sinfonica di Sergej Rachmaninov. Un suo studio sul collezionismo musicale è stato pubblicato nell'*Oxford Handbook of Opera*, a cura di Helen Greenwald. Le ricerche condotte sul pensiero creativo come facoltà cognitiva, i suoi contesti e processi produttivi anche in situazioni di interazione uomo-macchina sono state recentemente finanziate dal MUR. Cura la rubrica bibliografica belliniana sin dal suo inizio nel secondo numero del «Bollettino».

Laura Mazzagufo è laureata in Musicologia presso l'Università di Pavia e in Informatica Umanistica presso l'Università di Pisa. Negli ultimi anni ha contribuito allo sviluppo dell'edizione *Bellini Digital Correspondence* e attualmente è assegnista di ricerca presso il CNR ISTC nell'ambito del progetto PRIN 2022 *PAVES-e. Per un'edizione-archivio digitale dell'opera di Pavese*. È membro del gruppo di ricerca CHROMA del CNR ISTC. I suoi principali interessi vertono sulla rappresentazione di risorse testuali e su tematiche connesse all'editoria scientifica digitale, con un focus sulla codifica e l'edizione di testi musicali.

Giuseppe Montemagno insegna discipline storico-musicologiche al Conservatorio "V. Bellini" di Catania e, per contratto, nelle Accademie di Belle Arti di Catania e di Palermo. Nelle sue ricerche si occupa di drammaturgia musicale e, in particolare, di migrazioni culturali e relazioni interartistiche tra Francia ed Italia tra XIX e XX secolo. In quest'ambito si collocano la maggior parte delle sue pubblicazioni, che annoverano tra l'altro contributi su Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Hérold, Massenet e Bruneau, Charpentier e Debussy, Daniel-Lesur.

Giorgio Pagannone è Professore associato presso l'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara, dove tiene i corsi di *Storia della musica moderna e contemporanea* e di *Drammaturgia musicale*. Tra le sue principali pubblicazioni si segnalano le edizioni critiche del libretto e della partitura dell'opera *Pia de' Tolomei* di Cammarano-Donizetti (Olschki, 2006; Casa Ricordi - Universal Music Publishing, 2007), il volume monografico sul concerto K. 491 di Mozart

(Carocci, 2006), il volume *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche* (Pensa Multimedia, 2010), di cui è il curatore. Ha pubblicato diversi articoli e saggi sulla drammaturgia musicale e sull'analisi delle forme nell'opera dell'Ottocento in miscellanee, volumi di sala e riviste di settore come *Il Saggiatore musicale*, *Musica e Storia, Studi verdiani, Studi pucciniani, Nuova rivista musicale italiana*, *Analisi*, *Musica Docta*. Di recente si è occupato del libretto di *Lucia di Lammermoor*, in ottica sia filologica sia comparativa, attraverso il confronto con altre opere sullo stesso soggetto.

Alessandro Roccatagliati, professore ordinario nell'Università di Ferrara, dirige il Comitato scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani e la rivista «Studi verdiani». Condirige la *Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini* e la rivista "Il Saggiatore musicale". Opera altresì nei comitati scientifici di: *Works of Giuseppe Verdi*, *Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti* e Centro di Documentazione – Fondazione Bellini di Catania. Tra le sue pubblicazioni: *"Rigoletto" di Giuseppe Verdi* (Mursia, 1991), *Felice Romani librettista* (LIM, 1996), l'edizione critica della *Sonnambula* di Bellini (Casa Ricordi, 2009), il manuale *Musica e società. II: Dal 1640 al 1830* (LIM, 2019).

Pietro Sichera è attualmente dirigente tecnologo presso l'Istituto per il Lessico Intellettuale Europeo e Storia delle Idee (ILIESI) del CNR (www.iliesi.cnr.it). Dopo gli studi classici, ha conseguito la laurea in Scienze dell'Informazione presso l'Università degli Studi di Catania, e ha frequentato un Dottorato di Ricerca in Lessicografia e Semantica del Linguaggio Letterario Europeo, approfondendo le sue conoscenze sullo studio della lingua italiana tramite il metodo concordanziale. Ha sviluppato software proprietari per l'analisi dei testi, che sono stati utilizzati per varie pubblicazioni su Pirandello, Leopardi, Pavese e per la realizzazione dell'edizione critica del Canzoniere di Francesco Petrarca. Il suo software NormaTEI ha vinto il DHAwards 2023 nella categoria "Best DH Tool or Suite of Tools". È stato tra i collaboratori dei progetti CNR *EpiCUM* e *Bellini Digital Correspondence*. Per il progetto CNR H2IOSC è Direttore per l'Esecuzione del Contratto del MarketPlace federato del progetto.

Daria Spampinato è Primo Tecnologo all'Istituto di Scienze e Tecnologie della Cognizione del CNR di Catania, di formazione informatica. Svolge attività di ricerca decennale nel settore disciplinare ERC SH5_11 "*Digital humanities; computational and digital approaches in the cultural sphere*". È coordinatrice del gruppo di ricerca CHROMA e responsabile della sede ISTC di Catania. Ha preso parte al Direttivo dell'Associazione per l'Informatica Umanistica e le Culture Digitali per 9 anni e dal 2021 al Consiglio scientifico del CINUM dell'Università di Catania. È autrice di diverse pubblicazioni in conferenze e riviste, ed è co-curatrice dell›edizione scientifica digitale *Bellini Digital Correspondence*. Ha svolto il ruolo di Chair scientifica di due conferenze internazionali di DH. Ha, altresì, curato diversi progetti di ricerca, e da ultimo è responsabile scientifica delle unità CNR di due progetti PRIN: *PAVES-e - Per un'edizione-archivio digitale dell'opera di Pavese* e *COVerLeSS - Corpus Online del Verismo tra Letteratura, Storia e Società*.

BOLLETTINO DI STUDI BELLINIANI
X, 2024
ISSN 2283-8716

# Sommario

**Editoriale**
| Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara 3

'Bella Morte e 'giustizia poetica' nell'opera romantica (e oltre)
| Giorgio Pagannone 5

«Quello che ha scritto più di tutti per quel povero amico!» Gaetano Donizetti, le composizioni in morte di Vincenzo Bellini e un omaggio musicale dimenticato
| Edoardo Cavalli 25

Oltre la carta. Un modello di edizione digitale delle lettere di Vincenzo Bellini
| Angelo Mario Del Grosso, Daria Spampinato, Erica Capizzi, Salvatore Cristofaro, Laura Mazzagufo, Pietro Sichera 52

**Aggiornamento della bibliografia belliniana per il 2024: evoluzione digitale e divulgazione.**
| Daniela Macchione 68

**Recensioni**
SPETTACOLI
*Vincenzo Bellini. Bianca e Fernando,* 2022
| Alessandro Roccatagliati 89

LIBRI
WILLIAM ROTHSTEIN, *The Musical Language of Italian Opera, 1813–1859*, New York, Oxford University Press, 2023
| Massimiliano Locanto 93

CD
*Delirio, Jessica Pratt*, 2023
| Giuseppe Montemagno 101

**Notizie sugli autori** 110

Immagine di copertina: Roberto Tagliavini (Rodolfo), Francesca Benitez (Lisa), Lisette Oropesa (Amina), Mattia Rossi (Alessio) e John Osborn (Elvino) in *La sonnambula*, regia, scene e costumi di Jean-Philippe Clarac & Olivier Deloeuil > le lab, Roma, Teatro dell'Opera, 2024. Foto di Fabrizio Sansoni, Teatro dell'Opera di Roma.

La redazione del numero è stata chiusa il 31 dicembre 2024