

Una «commedia piangolosa» per il giovane Bellini. *Adelson e Salvini* tra modelli, riscritture e revisioni*

Candida Billie Mantica

La novella di *Arnaud*, intitolata *Adelson e Salvini*, ha somministrato l'argomento di una nuova commedia *piangolosa* per il teatro de' Fiorentini: è essa destinata a comparire sulle scene tra qualche giorno. La musica è del Signor Fioravanti, autore del *Comingio pittore* e della *Camilla*, produzioni favorite a tutte le anime *sentimentali*, le quali ordinariamente formano cinque sestì di ogni platea. Coloro i quali, non piccandosi di sentimento, amerebbero in questi giorni più ridere che rattristarsi, forse saranno ancor essi più contenti di piangere col passionato Signor Fioravanti, che di annoiarsi con alcune *ridevoli* composizioni che sono da qualche tempo nel *repertorio* di quel teatro.¹

Così, il 9 febbraio 1816, sul «Giornale del Regno delle due Sicilie» si annunciava l'imminente debutto, presso il Teatro dei Fiorentini di Napoli, di *Adelson e Salvini* di Valentino Fioravanti, su libretto di Andrea Leone Tottola, successivamente ripreso da Bellini nel 1825. L'ironia dell'estensore non lascia adito a fraintendimenti: con efficace sintesi, si richiama la fonte letteraria – il racconto tragico *Adelson et Salvini. Anecdote anglaise* di François-Thom- as-Marie de Baculard d'Arnaud –, si allude al genere, sarcasticamente definito «commedia piangolosa», calco allusivo del francese *larmoyante*, e si inquadra Fioravanti come autore di opere affini (una delle quali, «*Comingio pittore*», anch'essa derivata da un testo di Baculard d'Arnaud),² capaci di intercettare il gusto di un pubblico composto in larga parte da «anime sentimentali». Pubblico che, suggerisce l'autore, avrebbe senz'altro preferito lasciarsi commuovere anche in pieno clima carnevalesco, piuttosto che «annoarsi» con più convenzionali «ridevoli composizioni» da tempo presenti in repertorio: una stoccata alla moda del patetico e del sentimentale, destinata a protrarsi anche negli anni a seguire e divenuta bersaglio pri-

* Questo contributo si inserisce nel quadro del progetto *VerDigital – A Model of Digital Critical Edition for the Operas of Giuseppe Verdi* (MSCA_0000080; CUP F17G22000310001), finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR) nell'ambito del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR), Missione 4 «Istruzione e Ricerca» – Componente 2 «Dalla ricerca all'impresa», Investimento 1.2 «Finanziamento di progetti presentati da giovani ricercatori», linea Young Researchers – MSCA, con fondi dell'Unione europea – NextGenerationEU.

¹ *Notizie interne*, «Giornale del Regno delle due Sicilie», N. 34, 9 febbraio 1816, p. 4.

² L'estensore dell'articolo allude al melodramma in tre atti *Adelaide maritata* di Fioravanti (Napoli, Teatro Nuovo, 1812). Il soggetto affonda le sue radici nel racconto *Mémoires du comte de Comminge* (Parigi, 1735) di Claudine Guérine de Tencin, da cui François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud trasse il dramma *Les amans malheureux, ou Le comte de Comminge* (1764). Tradotto in italiano nel 1778, il testo di Baculard d'Arnaud ispirò la trilogia di Giacomo Antonio Gualzetti *Gli amori di Comingio, Adelaide maritata* e *Adelaide e Comingio romiti*, rappresentata al Teatro dei Fiorentini, a Napoli, nel 1789. Dai tre drammi di Gualzetti derivarono altrettanti libretti di Tottola, messi in musica da Fioravanti: *Adelaide maritata* (all'epoca unico titolo già rappresentato), l'azione tragicomica *La morte di Adelaide* (Napoli, Teatro dei Fiorentini, 1817) e il dramma per musica *Gli amori di Adelaide e Comingio* (Napoli, Teatro dei Fiorentini, 1818).

vilegiato degli intellettuali.³ Le previsioni dell'estensore trovano conferma nella recensione dell'opera apparsa il 19 febbraio sulla medesima testata, in cui Fioravanti è annoverato «tra quei pochi compositori, i quali oggi sanno far passare negli animi altrui i sentimenti di amore, di odio, di vendetta, di compassione», e si sottolinea il successo di una musica fatta di «note, sparse di una tinta soverchiamente trista». Del resto, conclude il recensore, «Al teatro il primo piacere dell'anima, è essenzialmente il piacere di essere commosso; Fioravanti commuove».⁴ Il successo è raggiunto nonostante l'assenza, per indisposizione, di Carlo Casaccia, erede di una delle più celebri dinastie di buffi napoletani e leader indiscusso del repertorio cui appartiene *Adelson e Salvini*.⁵

Un dramma per musica in tre atti, *Adelson e Salvini* si colloca nella tradizione dell'opera 'alla francese', affermatasi in Italia già alla fine del Settecento e particolarmente incentivata a Napoli durante il regno di Gioacchino Murat (1808-1815), il cui successo popolare ne garantì la sopravvivenza anche dopo la Restaurazione, fino almeno agli anni Trenta dell'Ottocento.⁶ Caratteristica formale principale di tali opere è l'impiego dei dialoghi parlati in luogo dei recitativi secchi, elemento che ne evidenzia il legame diretto con l'*opéra comique*.⁷ Come la gran parte delle opere 'alla francese', *Adelson e Salvini* è poi ascrivibile al genere semiserio. Accanto agli ingredienti tipici del genere – ambientazione contemporanea, spesso extra-urbana; tono prevalentemente serio, con venature sentimentali; presenza di uno o più personaggi comici; risoluzione *in extremis* di una situazione di pericolo e conseguente lieto fine –, nelle opere semiserie napoletane 'alla francese' era poi consuetudine che il buffo si esprimesse in dialetto napoletano: secondo un tacito patto con il pubblico, e talvolta ai limiti della verosimiglianza, servi partenopei si trovavano così a muoversi in contesti disparati, esotici o europei, come

³ La medesima notizia è discussa anche in DANIELE CARNINI, *L'età plurale. L'opera italiana tra 1806 e 1815*, Roma, NeoClassica, 2025, pp. 83-88: 87, nel contesto della tensione tra dirigismo teatrale e trasformazioni del gusto a Napoli nel passaggio dal decennio francese alla Restaurazione borbonica.

⁴ *Notizie interne*, «Giornale del Regno delle due Sicilie», n. 42, 19 febbraio 1816, p. 4.

⁵ Alquanto curioso che Casaccia sia stato sostituito da due interpreti, «i Signori Sparano e Ferrara»; si veda *Spettacoli*, «Giornale del Regno delle due Sicilie», n. 40, 16 febbraio 1816, p. 4. Il nome del primo compare anche nell'elenco degli interpreti maschili scritturati per la stagione di Quaresima dello stesso anno presso il Teatro del Fondo: «Signori Nozzari, Casacciello, Lombardi, Benedetti, Sparano e Pace» (*Real Teatro del Fondo. Appalto per la Quaresima*, «Giornale del Regno delle due Sicilie», n. 53, 2 marzo 1816, p. 4). Si può forse ipotizzare che, in mancanza di un sostituto che potesse assolvere pienamente alle esigenze del ruolo, l'uno fosse incaricato di intonare i numeri chiusi e l'altro di recitare i dialoghi parlati.

⁶ Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Bellini*, Milano, Il Saggiatore, 2022, p. 63.

⁷ Sulla derivazione dei «recitativi in prosa» dall'*opéra comique*, si veda ARNOLD JACOB SHAGEN, *The Origins of the "recitativi in prosa" in Neapolitan Opera*, «Acta musicologica», LXXIV, 2002, pp. 107-128; ID., *Cantare e parlare nell'opera napoletana: un equivoco storiografico*, «Il saggiatore musicale», XVI/1, 2009, pp. 123-128; MARCO MARICA, *La prima versione dell'"Adelson e Salvini" e la tradizione napoletana dell'opera buffa "alla francese" negli anni Venti dell'Ottocento*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario dalla nascita*, Atti del convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 77-95. Si veda anche, di opinione differente, PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Organizzazione e repertorio musicale della corte nel decennio francese a Napoli (1806-1815)*, «Fonti musicali italiane», XI, 2006, pp. 119-173; ID., *Musica a Palazzo nel periodo francese a Napoli (1806-1815)*, «Scrinia», III/3, 2006, pp. 83-145.

nel caso di *Adelson e Salvini*, ambientata in Irlanda.⁸ I principali centri di produzione di questo repertorio furono il Teatro dei Fiorentini (fino alla sua chiusura nel 1819) e il Teatro Nuovo.

I testi citati in apertura offrono un'istantanea della ricezione dell'*Adelson e Salvini* di Fioravanti nel contesto culturale napoletano all'indomani della Restaurazione borbonica e dell'assimilazione di modelli letterari d'Oltralpe, tra successo popolare da un lato e scetticismo estetico, non di rado venato di snobismo culturale, dall'altro. Resta da chiarire in che misura l'eco di tale successo possa essere giunta fino alla metà degli anni Venti, quando Bellini ultimò la propria opera, di cui elaborò successivamente una seconda versione. Il presente contributo intende affrontare tale interrogativo, indagando le possibili linee di continuità tra il lavoro di Fioravanti e quello belliniano. Dopo una ricostruzione del contesto storico-culturale entro cui Bellini compose *Adelson e Salvini*, la parte centrale del saggio è dedicata a un'analisi comparativa delle fonti letterarie, del libretto di Tottola e della versione di Fioravanti, nonché delle due versioni belliniane dell'opera, con particolare attenzione alle trasformazioni di genere che ne scandiscono il percorso: dal racconto tragico al *mélodrame* all'opera semiseria nelle sue diverse declinazioni. Nell'ultima sezione si prende infine in esame una terza versione dell'opera, verosimilmente non attribuibile a Bellini nella sua interezza, avanzando alcune ipotesi sulla sua genesi.

1. Alle origini di “*Adelson e Salvini*”

Bellini compose *Adelson e Salvini* come saggio conclusivo al termine del suo percorso di studi presso il Real Collegio di musica di San Sebastiano, privilegio accordato unicamente al migliore allievo del corso.⁹ L'opera andò in scena verosimilmente tra il 10 e il 15 febbraio 1825 nel teatrino dello stesso Collegio. L'esecuzione fu affidata esclusivamente agli studenti del Collegio e il cast vocale prevedeva soli interpreti maschili, anche per le tre parti femminili, scritte in registro di contralto, previste dal libretto.¹⁰ L'organico orchestrale, ridotto, comprendeva un flauto, un fagotto, due oboi, due clarinetti, due corni e archi; a quest'organico di base si aggiungeva il corno inglese, utilizzato unicamente nel n. 12 Aria di Salvini con Cori. Questa prima versione dell'opera è tramandata attraverso due fonti principali, tra

⁸ Per una discussione approfondita del genere semiserio, si rimanda in primo luogo ad ARNOLD JACOB SHAGEN, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart, Franz Steiner, 2005.

⁹ Cfr. DELLA SETA, *Bellini* cit., p. 62 e MARICA, *La prima versione dell'“Adelson e Salvini”* cit., pp. 77-79.

¹⁰ I nomi degli allievi che formavano il cast vocale sono riportati sul frontespizio di una copia della partitura dell'opera conservata alla Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli (47°-5-I/2): «Nelly, Giacinto Marras / Mad. Rivers, Luigi Rotellini / Fanny, N. N., Struley, Talamo / Lord Adelson, Manzi / Salvini, Leonardo Perugini / Bonifacio (buffo) Ruggiero / Géronio, Ciotola». Tre di essi sono confermati in FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, vol. 3, Napoli, Rocco, p. 181: «Ed ecco che, nel carnevale del 1825, comparve sul teatrino del Collegio di Musica in San Sebastiano la prima operetta di Bellini, intitolata: *Adelson e Salvini*, cantata dai suoi stessi compagni Manzi, Marras e Perugini [...]». La parte di Salvini, affidata al tenore Leonardo Perugini (?), è senza dubbio quella che presenta la scrittura vocale più complessa. Giacinto Marras (1810-1883), che rivestì i panni di Nelly, ebbe un'apprezzabile carriera come tenore, ottenendo discreto successo anche al di fuori dell'Italia.

loro complementari:¹¹ la partitura autografa di Bellini, conservata presso il Museo Civico Vincenzo Bellini di Catania, che presenta tuttavia diverse lacune, e un set di parti orchestrali individuato da Claudio Toscani presso il Fondo Mascarello quando questo fu acquisito dal Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi di Milano.¹² Pur con qualche eccezione, il set di parti orchestrali – che talvolta attesta uno stato testuale più avanzato rispetto alla partitura autografa – consente di colmare quasi tutte le lacune della partitura catanese.¹³

Allo stato attuale è difficile stabilire se il libretto di Tottola – che, a quanto risulta, non fu ristampato per questa esecuzione – sia stato assegnato a Bellini dai suoi maestri in conservatorio oppure scelto autonomamente dal giovane compositore. In prima istanza, questa seconda ipotesi sembrerebbe improbabile, considerati la distanza temporale dalla rappresentazione dell'opera di Fioravanti e il fatto che Bellini si trasferì a Napoli da Catania nel 1819, tre anni dopo l'allestimento dell'*Adelson e Salvini* di Fioravanti. Marco Marica ha tuttavia ipotizzato che Bellini potesse aver avuto accesso alla partitura dell'opera di Fioravanti, «dato che una legge del 1796 obbligava i teatri napoletani a consegnare una copia delle opere eseguite a Napoli alla biblioteca del Conservatorio della Pietà dei Turchini».¹⁴ Un esame della stampa coeva consente tuttavia di delineare un quadro più articolato e di avanzare l'ipotesi che Bellini non solo abbia potuto consultare la partitura di Fioravanti – in linea con quanto suggerito da Marica – ma che abbia anche potuto assistere a una rappresentazione dell'opera.

Il «Giornale del Regno delle due Sicilie» dà infatti notizia di almeno otto recite dell'*Adelson e Salvini* di Fioravanti tra il maggio 1822 e il febbraio 1823, cioè negli anni immediatamente precedenti quello in cui Bellini lavorò alla propria partitura.¹⁵ Sede di questo nuovo allestimento – per il quale non si conoscono libretti a stampa – era il Teatro La Fenice, un teatro minore fondato da Gaetano De Felice nel 1805 e non appartenente al circuito dei teatri reali napoletani. Se ne ha notizia grazie a Salvatore Di Giacomo, che ne scrive nella sua monografia del 1891 dedicata al Teatro San Carlino, in virtù della rivalità tra le due istituzioni. I due teatri, infatti, non solo si fronteggiavano fisicamente, affacciandosi entrambi sulla Piazz-

¹¹ Nel descrivere la situazione testimoniale della prima versione dell'opera e indicare i criteri da seguire per la sua edizione, Fabrizio Della Seta puntualizza: «Non è però necessario parlare di contaminazione se si considera l'insieme di partitura autografa e di parti derivate come un unico testimone multiplo, ciascuna delle cui parti trasmette informazioni che completano o emendano le informazioni trasmesse dalle altre parti» (FABRIZIO DELLA SETA, *La filologia dell'opera italiana fra testo ed evento*, «Storie e linguaggi», v/1, 2019, pp. 111-121: 118).

¹² CLAUDIO TOSCANI, *Una nuova acquisizione belliniana: fonti sconosciute per "Adelson e Salvini"*, «Fonti musicali italiane», vi, 2001, pp. 105-117.

¹³ Nella partitura autografa mancano la Sinfonia e la sezione iniziale del n. 1 Introduzione, il Moderato di Fanny «Immagine gradita»; ulteriori lacune si riscontrano nel n. 6 Finale dell'Atto primo e nel n. 8 Duetto Salvini e Adelson.

¹⁴ MARICA, *La prima versione dell'"Adelson e Salvini"* cit., p. 93.

¹⁵ Si veda la sezione *Spettacoli* nei seguenti numeri del «Giornale del Regno delle due Sicilie»: n. 118, 18 maggio 1822, p. 486; n. 123, 24 maggio 1822, p. 476; n. 206, 29 agosto 1822, p. 800; n. 292, 7 dicembre 1822, p. 1144; n. 23, 28 gennaio 1823, p. 94; n. 25, 30 gennaio 1823, p. 100; n. 28, 3 febbraio 1823, p. 112; n. 32, 7 febbraio 1823, p. 128. Risulta invece incompleta la lista presente in VALERIA REA, *Il teatro «La Fenice» di Napoli. 1813-1846. Repertorio cronologico delle opere rappresentate*, «Archivio storico per le provincie napoletane», CXV, 1997, pp. 355-430: 372, nella quale mancano le date del 29 agosto e del 7 dicembre 1822.

za del Castello (vedi Fig. 1), oggi Largo Municipio, ma si contendevano anche il medesimo repertorio: quello delle commedie in prosa con inserti musicali, che Di Giacomo definisce «*vaudevilles*».¹⁶ Da quanto si desume da una lettera del soprintendente Di Noja del 1813 – che sembra voler delimitare i rispettivi repertori –, ai due teatri erano assegnate commedie in prosa con l'inserto di non più d'un numero musicale, se «acconcio» al contesto (genere nel quale si specializzava il San Carlino), e «melo-drammi», definibili tali quando vi siano almeno cinque numeri musicali, sempre alternati alla prosa.¹⁷ L'*Adelson e Salvini* di Fioravanti, con la sua alternanza tra prosa e numeri musicali – e con la netta prevalenza di questi ultimi – poté dunque essere accolto dal Teatro La Fenice tra i suoi «melo-drammi».



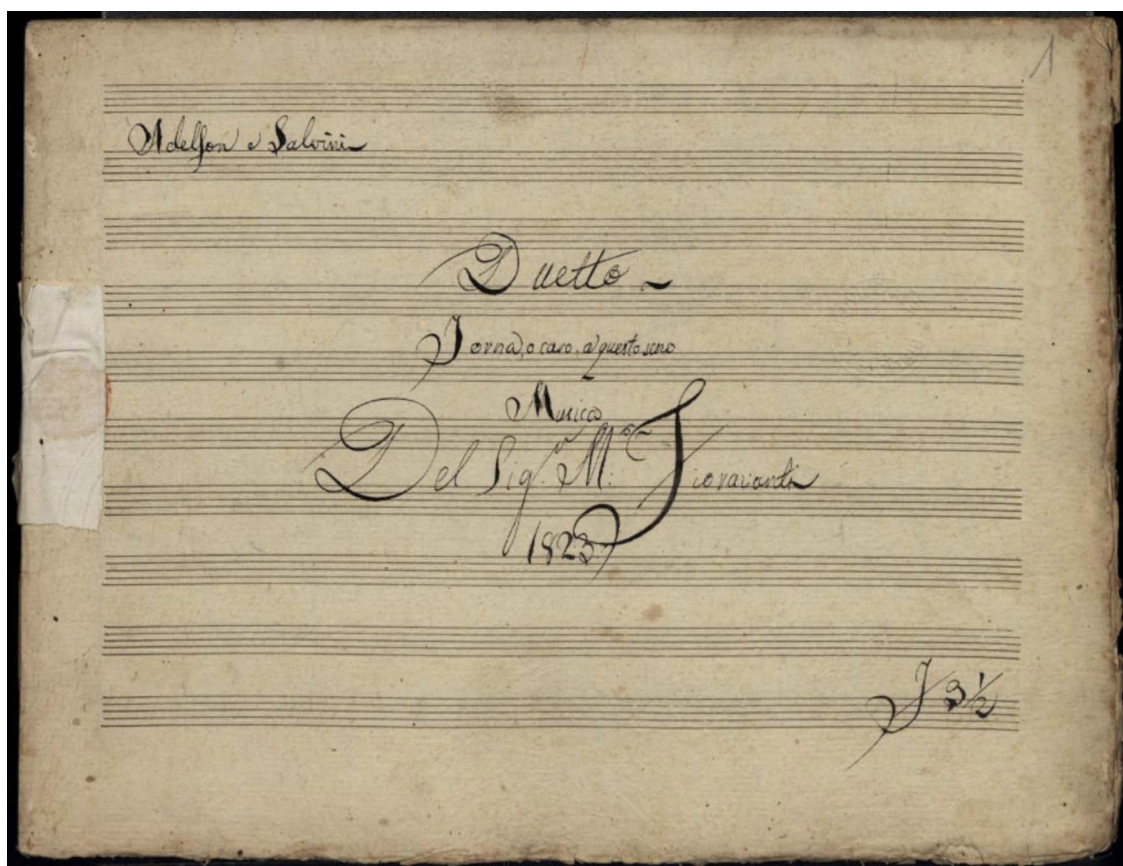
Fig. 1. *Piazza del Castello* in SALVATORE DI GIACOMO, *Storia del Teatro San Carlino*, tra le pp. 272 e 273

Al momento non si conoscono recensioni relative a questa ripresa dell'opera di Fioravanti. Un possibile indizio della sua buona accoglienza è però offerto da un manoscritto conservato presso la Biblioteca provinciale Pasquale Albino di Campobasso. Si tratta di una copia, redatta come pezzo staccato, del duetto tra Adelson e Salvini nel secondo atto (vedi Fig. 2). Sull'ultima pagina del manoscritto sono annotati sia il nome del copista – «[Gennaro] Paolucci», attivo a Napoli in quegli anni – sia la data in cui la copia fu completata: «12 luglio [1823]» (vedi Fig. 3). L'ultima recita dell'opera di cui si abbia notizia risale a pochi mesi

¹⁶ SALVATORE DI GIACOMO, *Storia del Teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana. 1738-1884*, Napoli, S. Di Giacomo, 1891, p. 284.

¹⁷ Citata in MARICA, *La prima versione dell'“Adelson e Salvini”* cit., p. 88, che a sua volta fa riferimento a JACOBSSHA-GEN, *The Origins of the “recitativi in prosa”* cit., p. 127.

prima, nel febbraio dello stesso anno. Sebbene non si possa escludere che vi siano state ulteriori rappresentazioni non riportate dal «Giornale del Regno delle due Sicilie», il documento suggerisce che, nei mesi successivi alle recite, almeno uno dei numeri dell'opera continuasse a suscitare interesse, tanto da essere copiato e circolare autonomamente. Alla luce di quanto ricostruito, si è tentati di immaginare che il giovane Bellini, ormai prossimo al termine dei suoi studi, possa essersi recato almeno una di quelle sere al Teatro La Fenice per assistere all'*Adelson e Salvini* di Fioravanti, magari – perché no – in compagnia di Francesco Florimo, che di lì a poco avrebbe svolto un ruolo cruciale nella storia testuale della prima opera del compositore catanese.¹⁸



¹⁸ Per una ricostruzione più dettagliata delle possibili frequentazioni teatrali di Bellini a Napoli, si veda, in questo stesso volume, ANDREA MALNATI, *Il teatro d'opera nella Napoli dello studente Bellini: una ricognizione*, p. 43.



Figg. 2-3. VALENTINO FIORAVANTI, *Adelson e Salvini*, frontespizio e ultima pagina di una copia del duetto tra Adelson e Salvini (Campobasso, Biblioteca provinciale Pasquale Albino). https://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ACB0007_MSM_0178093&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU (consultato il 21.04.2026)

Bellini disponeva dunque del libretto preesistente di Tottola e potrebbe aver conosciuto anche l'opera di Fioravanti. In questa prospettiva, le scelte con cui egli se ne discosta assumono un particolare rilievo per la definizione della drammaturgia dell'opera. Alcune di esse potrebbero essere state influenzate dal contesto esecutivo cui *Adelson e Salvini* era destinata; tuttavia, molte trovano riscontro anche nella versione successiva dell'opera, il che induce a considerarle espressione di una precisa e consapevole idea di dramma. Attorno al 1826, dopo il successo riscosso da *Bianca e Gernando* al San Carlo, Bellini revisionò infatti l'opera in vista di una commissione per il Teatro del Fondo, per un cast di professionisti che avrebbe dovuto includere anche Giovanni Battista Rubini. A questa commissione sembra riferirsi lo stesso Bellini in una lettera alla cugina Cristina del 19 luglio, in cui fa cenno all'«opera semiseria» per il Fondo che spera vada in porto.¹⁹ Per lungo tempo si è ritenuto che questa seconda versione dell'opera coincidesse con una partitura manoscritta – non autografa – conservata a

¹⁹ Lettera di Bellini alla cugina Cristina Guerrera (indirizzata al padre di lei, Filippo Guerrera) del 19 luglio 1826, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, pp. 72-73: 72: «Per ora contentati di quei pezzi che t'ho mandato, e prega Iddio che l'altra opera semiseria che darò fra poco al Real teatro del Fondo incontri che così ti manderò i più bei pezzi che piaceranno».

Napoli, che trova riscontro nello spartito pubblicato da Ricordi all'inizio del Novecento. Studi recenti, seguiti al ritrovamento del Fondo Mascarello di cui si è già detto, hanno tuttavia smentito questa ipotesi: in quel fondo è stato infatti individuato il nucleo più consistente della partitura autografa della seconda versione, giuntaci in forma parziale e smembrata, cui si aggiungono altri frammenti oggi conservati tra il Museo Civico Vincenzo Bellini, la Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli, l'Archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna e San Pietroburgo.²⁰ Dall'insieme dei materiali rinvenuti è possibile ricostruire gran parte dei primi due atti dell'opera (vedi Tabella 1). Da una loro analisi si desume che in questa seconda versione, concepita per professionisti, le linee vocali sono più complesse e l'organico orchestrale più ampio.

La Tabella 1 presenta anche un confronto sinottico tra la struttura dell'opera di Fioravanti e quella dell'opera di Bellini nelle sue due versioni, per quanto ricostruibile; l'ultima colonna riporta invece la struttura dell'opera attestata dalla copia napoletana della partitura, di cui si dirà nella parte conclusiva di questo contributo, sebbene allo stato attuale sia difficile valutare il coinvolgimento diretto di Bellini. Prima di procedere al confronto tra l'opera di Fioravanti e le due versioni belliniane, è tuttavia opportuno ricostruire il quadro delle fonti letterarie alla base del libretto di Tottola.

Fioravanti (1816)²¹	Bellini (prima versione, 1825)	Bellini (seconda versione, 1826?)	Bellini/Florimo(?) (terza versione?)
[Sinfonia]	[Sinfonia]	[Sinfonia]	[Sinfonia]
ATTO I	ATTO I	ATTO I	ATTO I
[n. 1] Introduzione	[n. 1] Introduzione	n. 1 Introduzione	[n. 1] Introduzione
[Prosa dopo il n. 1 Introduzione]	[Prosa dopo il n. 1 Intro- duzione]	[Prosa dopo il n. 1 Introdu- zione]	[Recitativo] Dopo l'Intro- duzione
	[n. 2] Aria di Struley	n. 2 Cavatina di Struley	
	[Prosa dopo il n. 2 Aria di Struley]	[Prosa dopo il n. 2 Cavatina di Struley]	
[n. 2] Cavatina Bo- nifacio	[n. 3] Cavatina di Boni- facio		[n. 2] Cavatina Bonifacio
[Prosa dopo il n. 2 Cavatina Bonifacio]	[Prosa dopo il n. 3 Cava- tina di Bonifacio]		[Recitativo] Dopo la Cava- tina Bonifacio
[n. 3] Cavatina Sal- vini	[n. 4] Duetto [Salvini e Bonifacio]	[n. 3] Duetto di Salvini e Bonifacio	[n. 3] Duetto [di Salvini e Bonifacio]
[Prosa dopo il n. 3 Cavatina Salvini]	[Prosa dopo il n. 4 Duet- to Salvini e Bonifacio]	[Prosa dopo il n. 3 Duetto di Salvini e Bonifacio]	[Recitativo] Dopo il Duet- to [di Salvini e Bonifacio]
[n. 4] Cavatina Nelly			

²⁰ Cfr. TOSCANI, *Una nuova acquisizione belliniana* cit., p. 111.

²¹ La successione dei numeri e le relative definizioni formali sono desunte da una copia dell'opera di Fioravanti conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli, disponibile online al seguente indirizzo: <https://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?id=oi-ai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CM-SM%5C%5C0165955&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU> (consultato il 21.04.2026).

[Prosa dopo il n. 4 Cavatina Nelly]			
[n. 5 Cavatina Madama Rivers]			
[Prosa dopo il n. 5 Cavatina Madama Rivers]			
[n. 6 Aria Nelly]	[n. 5] Romanza [Nelly]	n. 4 Romanza [Nelly]	[n. 4] Romanza [Nelly]
[Prosa dopo il n. 6 Aria Nelly]	[Prosa dopo il n. 5 Romanza Nelly]	[Prosa dopo il n. 4 Romanza Nelly]	[Recitativo] Dopo la Romanza di Nelly
[n. 7] Finale dell'Atto primo	[n. 6] Finale dell'Atto primo	n. 5 Finale dell'Atto primo	n. 5 Finale dell'Atto primo
ATTO II	ATTO II	ATTO II	ATTO II
[n. 8] Duetto [Struley e Géronio]	[n. 7] Duetto [Struley e Géronio]	[n. 6] Aria con Cori di Struley	[n. 6] Aria con Cori di Struley
[Prosa dopo il n. 7 Duetto Struley e Géronio]	[Prosa dopo il n. 7 Duetto Struley e Géronio]	[Prosa dopo il n. 6 Aria con Cori di Struley]	[Recitativo dopo l'Aria con Cori di Struley]
[n. 9] Aria Nelly		[n. 7] Duetto di Nelly e Bonifacio	[n. 7] Duetto Nelly e Bonifacio
[Prosa dopo il n. 9 Aria Nelly]		[Prosa dopo il n. 7 Duetto di Nelly e Bonifacio]	[Recitativo dopo il Duetto Nelly e Bonifacio]
[n. 10] Duetto Adelson e Salvini	[n. 8] Duetto [Salvini e Adelson]	[n. 8] Duetto di Salvini e Adelson	[n. 8] Duetto [di Salvini e Adelson]
[Prosa dopo il n. 10 Duetto Adelson e Salvini]	[Prosa dopo il n. 8 Duetto Salvini e Adelson]	[Prosa dopo il n. 8 Duetto di Salvini e Adelson]	
[n. 11] Aria Bonifacio	[n. 9] Aria di Bonifacio	[n. 9] Aria del secondo atto di Bonifacio	
[Prosa dopo il n. 11 Aria Bonifacio]	[Prosa dopo il n. 9 Aria di Bonifacio]	[Prosa dopo il n. 9 Aria del secondo atto di Bonifacio]	
[n. 12] Finale Atto secondo	[n. 10] Finale dell'Atto secondo	[n. 10] Finale del secondo Atto	[n. 9] Finale dell'Atto secondo
ATTO III	ATTO III	ATTO III(?)	
[Prosa prima del n. 13 Recitativo e Duetto Adelson e Bonifacio]	[Prosa prima del n. 11 Duetto Adelson e Bonifacio]		
[n. 13] Recitativo e Duetto Adelson e Bonifacio	[n. 11] Duetto [Adelson e Bonifacio]		
[Prosa dopo il n. 13 Recitativo e Duetto Adelson e Bonifacio]	[Prosa dopo il n. 11 Duetto Adelson e Bonifacio]		
[n. 14] Scena ed Aria Salvini	[n. 12] Aria di Salvini con Cori		

[Prosa dopo il n. 14 Scena ed Aria di Sal- vini](?)	[Prosa dopo il n. 12 Aria di Salvini con Cori]		
	[n. 13] Ultimo Coro		

Tabella 1

2. Dal *genre sombre* al *mélodrame* e all'*opera semiseria napoletana 'alla francese'*

Come riconosciuto nell'articolo citato in apertura di questo saggio, il soggetto dell'opera trae origine da un racconto di François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud (1718-1805), *Adelson et Salvini. Anecdote anglaise*, incluso nel terzo e ultimo tomo della sua raccolta *Les épreuves du sentiment* (Parigi, 1770-1772). La produzione narrativa e teatrale di Baculard d'Arnaud, sulla scia di modelli anglosassoni, dà forma a quello che egli stesso definisce *genre sombre*²² e che, come sintetizza Stefano Castelvechi, «had deliberately given bourgeois drama a complexion of gloom and even horror».²³ Del racconto di Baculard d'Arnaud esiste almeno una traduzione italiana, intitolata *Adelson e Salvini ossia le fatali conseguenze dell'amore* (Venezia, 1784). Non v'è dubbio, tuttavia, che Tottola si sia servito di una diversa fonte intermedia per la stesura del suo libretto: il *mélodrame en trois actes et en prose* di Prosper Delamare *Adelson et Salvini*, rappresentato per la prima volta al Théâtre de la Gaité nel 1803, con musiche di Frédéric Blazius e coreografie di Adam. Il genere del *mélodrame*, che conobbe grande fortuna popolare a Parigi tra l'ultimo decennio del Settecento e la prima metà dell'Ottocento e da cui derivarono numerosi libretti italiani, intrecciava la prosa a interventi di musica orchestrale a fungere da colonna sonora.²⁴ Il testo di Delamare, con i suoi estesi dialoghi in prosa e una struttura già predisposta all'integrazione di numeri musicali, si prestava particolarmente bene al genere delle opere 'alla francese'.

Il passaggio dal racconto riconducibile al *genre sombre* al *mélodrame* comporta una profonda riconfigurazione delle logiche drammaturgiche. Alla centralità del conflitto interiore e alla progressione tragica dalle tinte fosche si sostituisce un impianto fondato su una più netta polarizzazione morale, sull'intensificazione patetico-sentimentale e sulla estroversione scenica del conflitto tra bene e male, organizzato secondo schemi ricorrenti: l'azione si struttura attorno a una vittima innocente, minacciata da un antagonista fortemente caratterizzato; una sequenza di situazioni di pericolo e peripezie, che sollecitano l'immedesimazione e l'indignazione del pubblico in un clima di suspense, conduce infine a una ricomposizione dell'ordine e alla reintegrazione dei personaggi spesso affidata a un colpo di scena risolutivo – almeno

²² Si veda, in particolare, il *Troisième* dei suoi *Discours préliminaires* in FRANÇOIS-THOMAS-MARIE DE BACULARD D'ARNAUD, *Le comte de Comminge ou Les amans malheureux*, Parigi, Le Jay, Troisième édition, 1768, pp. LXXIII-CXXVJ.

²³ STEFANO CASTELVECCHI, *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 213.

²⁴ Cfr. PETER BROOKS, *The Melodramatic Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1976 (*L'immaginazione melodrammatica*, trad. it. di Daniela Fink, Parma, Pratiche Editrice, 1985); EMILIO SALA, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995.

fino alla fine degli anni Dieci, prima della progressiva affermazione dei finali tragici. Tali meccanismi, propri del *mélodrame*, sono poi ampiamente recepiti nei libretti operistici italiani che ne derivano e, in particolare, in quelli appartenenti al genere semiserio.

Rispetto al racconto di Baculard d'Arnaud, il *mélodrame* di Delamare presenta alcune deviazioni, che si riflettono anche nel libretto di Tottola, a partire dall'ambientazione, dal numero e dalla caratterizzazione dei personaggi, fino soprattutto ad alcuni snodi drammatici che ne risultano significativamente rielaborati. Laddove il racconto originario è ambientato in Inghilterra, tra Londra e le sue campagne, Delamare sposta l'azione in Irlanda. In entrambe le fonti lord Adelson, credendo che la sua promessa sposa Nelly, rapita poco prima delle nozze, sia morta, si reca a Roma; qui incontra il pittore Salvini – di cui apprezza l'arte e che diviene suo amico – e decide di condurlo con sé nella propria patria. Nell'ipotesi, le prime scene sono effettivamente ambientate a Roma, dove Adelson ha già trascorso due anni; nel *mélodrame* di Delamare l'incontro tra i due è invece presentato come antefatto narrato.

Diverso è innanzitutto il peso assunto nei due testi dal personaggio di Sir Struley, con conseguenze significative sull'impianto drammatico del *mélodrame* e sulla diversa distribuzione delle responsabilità nello svolgimento degli eventi tra quest'ultimo e Salvini. La prima parte del racconto di Baculard d'Arnaud è costruita attorno alla rappresentazione dell'amicizia tra Adelson e Salvini e al progressivo emergere del conflitto interiore di quest'ultimo, fin da subito delineato come misantropo e ombroso e poi lacerato tra l'amore per Nelly e la lealtà verso l'amico. Struley – che nel racconto è un parente del padre di Nelly – e il suo complice Géronio – siciliano infiltrato come servo nel castello di Adelson – compaiono solo a partire da una fase intermedia, innestandosi su una dinamica già definita sul piano psicologico. Struley è mosso in primo luogo da ragioni politiche: due anni prima egli ha infatti rapito Nelly e Madama Rivers, madre della giovane, per vendicarsi del padre di Adelson, che riteneva lo avesse ostacolato nell'ottenimento di una carica. Tuttavia, egli non è direttamente implicato negli esiti finali della vicenda: la sua funzione consiste piuttosto nell'attivare, attraverso Géronio, un dispositivo di insinuazioni volto a incrinare il legame di amicizia tra i due protagonisti maschili e ad alimentare la fragilità psichica del pittore. A Salvini viene infatti fatto credere che Adelson non gli sia realmente amico, ma che egli abbia consapevolmente previsto il suo innamoramento per Nelly, traendo un piacere ambiguo dai suoi turbamenti, fino a riderne insieme alla giovane. Su questa base di sospetto, che si sovrappone a una già marcata vulnerabilità, si sviluppa il tentativo di coinvolgerlo nel rapimento di Adelson, prospettandogli la possibilità di ottenere Nelly in sposa. Il piano si interrompe tuttavia per il ripensamento improvviso di Salvini che, incapace di tradire l'amico, giunge allo scontro diretto con Struley e lo uccide.

Nel racconto, l'esito tragico della vicenda è dunque ricondotto in ultima istanza all'azione di Salvini, sia pur nel solco degli eventi precedenti; il rinvio delle nozze dovuto all'assenza dello zio di Adelson costituisce il contesto narrativo entro cui giunge a compimento il deterioramento psichico del pittore, fino al suo esito fatale. Alla notizia del ritorno dello zio di Adelson e delle imminenti nozze, Salvini pugnala a morte Nelly in un eccesso di furore, per poi abbandonarsi all'ennesimo tentativo di suicidio, sventato dall'intervento dei domestici. L'uccisione di Nelly si configura così come un vero e proprio femminicidio, esito di un raptus che sancisce la definitiva disgregazione psichica del personaggio, ormai giunta a un punto di non ritorno.

Nel passaggio dai toni cupi del racconto *sombre* di Baculard d'Arnaud al *mélodrame* di Delamare, si giunge a una diversa distribuzione delle funzioni drammatiche. In questa prospettiva, l'azione è fin dall'inizio orientata da Struley, qui anche dichiaratamente innamorato di Nelly – di cui è zio –, destinata in sposa al suo nemico mortale, Adelson.²⁵ Nelle prime scene egli appare in dialogo con Géronio, *figure à complots* tipica del teatro francese di questo periodo, caratterizzata da una funzione macchinatoria e da un'ironia sinistra, che qui assume un ruolo determinante. Géronio, in qualità di falso confidente di Salvini, attraverso un discorso improntato alla reticenza e all'allusione induce progressivamente il dubbio nella mente del giovane, incrinando la fiducia nell'amicizia di Adelson: questi avrebbe consapevolmente presentato Nelly a Salvini, prevedendone le conseguenze e traendone un ambiguo compiacimento, guidato da «l'orgueilleux désir de rehausser l'éclat de sa conquête en vous attachant pour trophée à son char»; fino a insinuare che Nelly stessa provi qualcosa per lui, mostrandosi turbata in sua presenza.

Venendo meno il femminicidio commesso da Salvini, Delamare costruisce una diversa rete di espedienti drammatici per orientare l'azione verso la consegna della giovane a Struley, che implica anche l'introduzione di un nuovo personaggio e una riorganizzazione delle figure femminili secondarie. Nel racconto di Baculard d'Arnaud, Madama Rivers è madre di Nelly, vedova di un gentiluomo scozzese caduto in disgrazia in seguito all'opposizione al partito di corte; nel *mélodrame*, invece, ella diviene confidente di Nelly, e madre di un nuovo personaggio, Jenny, figlia adottiva adolescente di Adelson, segretamente innamorata di Salvini. Sul personaggio di Jenny fa leva l'equivoco introdotto nel secondo atto, che mette in crisi la relazione tra i due amici: Adelson, dopo aver sventato il tentativo di suicidio di Salvini, si convince erroneamente che questi sia innamorato di Jenny; egli assicura dunque al pittore che presto potrà gustare «les douceurs de l'amour», inducendolo senza rendersene conto a credere che stia alludendo a una sua possibile unione con Nelly. Su questa ambiguità interviene Struley, che, avendo origliato insieme a Géronio, sfrutta l'equivoco per i propri fini: in un tipico meccanismo di progressiva amplificazione dell'errore interpretativo, fa credere a Salvini che Adelson si sia già segretamente sposato con una delle figlie del duca amico dello zio e che stia inscenando il finto matrimonio con Nelly per approfittarsi di lei, destinandola poi a lui in nozze riparatrici. In tale quadro, il colonnello si presenta inoltre come legittimo tutore della giovane e convince Salvini a consegnargli Nelly, prospettando un'unione regolare e priva di disonore. La consegna della giovane avviene durante una festa per le imminenti nozze, favorita – come poi nel libretto di Tottola – da un incendio appiccato da Géronio, che contribuisce a creare una situazione di disordine. Solo dopo aver ceduto Nelly, Salvini comprende l'inganno e si scontra con Struley – armato di pistola – e Géronio; nel caos che segue si ode uno sparo fuori scena, e Salvini rientra annunciando la morte di Nelly, assumendo su di sé la responsabilità dell'accaduto.

Queste diverse dinamiche si riflettono in modo particolarmente significativo nella configurazione dello scioglimento finale, che nei due casi risponde a principi narrativi profondamente diversi. Nel racconto di Baculard d'Arnaud, le ultime scene si inscrivono in una traiettoria tragica, incentrata sulla colpa individuale e sulla sua espiazione. In seguito al raptus

²⁵ Struley qui racconta che, in seguito a quel che ritiene un ingiusto processo, i suoi antenati furono costretti ad alienare i propri beni, poi acquistati dal padre di Adelson.

omicida, Salvini viene imprigionato e condannato a morte. Dapprima deciso a vendicarsi, Adelson ascolta poi la confessione dell'amico, che si riconosce colpevole e, in quanto tale, meritevole di una morte sul patibolo. Il successivo tentativo di Adelson di favorirne la fuga, rifiutato da Salvini, e la richiesta di quest'ultimo di assistere alla sua esecuzione segnano le tappe di un confronto psicologico che conduce infine al perdono, senza tuttavia evitare l'esito tragico: alla morte di Salvini segue infatti quella dello stesso Adelson, annientato dal dolore, che sigella in modo irreversibile la distruzione dell'equilibrio iniziale. Nel *mélodrame* di Delamare, al contrario, lo scioglimento è affidato a una logica di svelamento e ricomposizione scenica: Salvini, che crede di aver ucciso Nelly, è sottoposto a giudizio dallo stesso Adelson che, verificata l'involontarietà del gesto e il reale pentimento di Salvini, interrompe la traiettoria punitiva attraverso un *coup de théâtre* risolutivo, con la rivelazione finale della sopravvivenza di Nelly. La tensione tragica è così neutralizzata mediante il recupero dell'ordine e la reintegrazione dei personaggi, secondo una dinamica di disinnesco della catastrofe tipica del *mélodrame*, che ben si prestava a una rielaborazione in chiave di opera semiseria.

Per rientrare nelle convenzioni dell'opera semiseria napoletana 'alla francese', era tuttavia necessario intervenire sulla funzione del personaggio di Géronio, che nel libretto di Tottola risulta infatti sdoppiato in due figure distinte (cfr. Tabella 2): da una parte Geronio, che ne eredita la vena complottista e che si ritrova, suo malgrado, in quanto disertore, infiltrato nel castello di Adelson come suo servitore (non più di Salvini, dunque), pur essendo in realtà segretamente al servizio del colonnello; dall'altra Bonifacio, il buffo napoletano, che ha seguito Salvini a Roma per sfuggire ai creditori e che si ritrova poi con lui nel castello di Adelson in Irlanda, dove ripone fiducia nella generosità del lord.

Baculard d'Arnaud, <i>Adelson et Salvini. Anecdote anglaise</i>	Prosper Delamare, <i>Adelson et Salvini</i>²⁶	Andrea Leone Tottola, <i>Adelson e Salvini</i>
[Adelson, lord inglese]	«Adelson, lord irlandais, 30 à 36 ans. Premier rôle.»	«Lord Adelson» [gentiluomo irlandese]
[Salvini, pittore romano]	«Salvini, son ami, 25 ans. Jeune premier.»	«Salvini» [pittore romano]
[Nelly, giovane di 15-16 anni, orfana di padre, pro- messa sposa di Adelson]	«Nelly, amante et pupille d'Adelson, 18 ans. Jenne première.»	«Nelly» [promessa sposa di Adelson]
[Padre di Adelson, men- zionato nei racconti degli altri personaggi]		
	«Jenny, sa fille, 16 ans. Ingénuité.»	«Fanny» [figlia adolescente di]

²⁶ Si noti l'attenzione di Delamare nell'indicare l'età di tutti i personaggi principali – ad eccezione di Géronio – talvolta specificandone anche le peculiari sfumature caratteriali. Il fattore anagrafico è determinante nelle dinamiche interpersonali: se Adelson, la cui età è ricompresa tra i 30 e i 36 anni, è al culmine della maturità che gli conferisce saggezza, misura, insieme a capacità di amore e amicizia sinceri, dall'altro Salvini – «jeun premier» – è ancora in un'età giovanile, che in parte giustifica il suo temperamento instabile, ulteriormente viziato da una sensibilità tipica degli artisti.

[Madama Rivers, madre di Nelly, vedova di un gentiluomo scozzese]	«Mad. Rivers, mère de Jenny, 36 ans. Grande confidente.»	«Madama Rivers»
[Sir Struley, parente del padre di Nelly]	«Struley, colonel anglais, 40 à 45 ans. Premier ou troisième rôle. Noblesse, ironie amère, regard et sourire farouches.»	«Struley» [zio di Nelly]
[Géronio, disertore siciliano infiltrato come servo nel castello di Adelson, in realtà al servizio di Struley]	«Géronio, valet attaché à Salvini. Comique, figure à complots.»	«Geronio» [disertore infiltrato come servo nel castello di Adelson, in realtà al servizio di Struley]
		«Bonifacio» [napoletano al servizio di Salvini]
[Milord Bermond, zio di Adelson]		
	«James, vieux serviteur.»	
	«La mise d'un vieux concierge, rien qui sente la caricature.»	
	«Les Villageois.»	
	«Les Officiers et Soldats.»	

Tabella 2

Nello stendere il libretto, Tottola si è potuto servire di ampie sezioni del *mélodrame*, di fatto limitandosi a tradurle in prosa. Anche quando si intravede, in controluce, il testo di Delamare, Tottola rimescola tuttavia le carte, creando nuove configurazioni di scene, adeguandole al nuovo genere e alle sue esigenze strutturali. I versi che nella prima scena dell'opera sono attribuiti a Fanny, intenta a contemplare il ritratto che ella ha appena completato di Salvini, riprendono ad esempio un'idea già presente nella scena 3 del primo atto del *mélodrame*, in cui è invece Salvini a contemplare il ritratto di Nelly da lui stesso ultimato (vedi Tabella 3).

Prosper Delamare, <i>Adelson et Salvini</i> , Acte I, scène 3	Andrea Leone Tottola, <i>Adelson e Salvini</i> , Atto I, scena 1
SALVINI, <i>se croyant seul, avec ravissement</i> Heureux larcin!... mes pinceaux que vous me devez chers! la voilà bien... C'est elle... c'est ma Nelly. Viens, viens sur mon cœur, image chérie. (<i>Il l'a pressé sur son cœur, et soupire amoureuxment</i>)	FANNY è profondamente occupata a disegnare seduta sul poggiuolo di verdura. Slancia di quando in quando il suo furtivo sguardo d'intorno, per assicurarsi di non essere sorpresa, indi MADAMA RIVERS, e GÉRONIO seguiti da' contadini FANNY Immagine gradita del ben che tanto adoro! Mentre la man t'imita, il pregio del lavoro è solo del mio cor. Egli offre in ogni istante al fervido pensiero l'amabil tuo sembiante, che in lui già impresse Amor.

Tabella 3

Sono, tuttavia, le dinamiche drammatiche a essere profondamente rielaborate, a partire da una diversa distribuzione della responsabilità degli eventi e da una ulteriore ridefinizione delle funzioni dei personaggi, che incidono in modo sostanziale sull'impianto complessivo dell'azione. È in questo quadro di riscritture che si collocano le versioni dell'opera messe a punto da Bellini, che introducono a loro volta ulteriori trasformazioni rispetto al libretto di Tottola, come si vedrà nelle sezioni seguenti.

3. *Le due versioni di "Adelson e Salvini"*

Come anticipato, si presume non sia stato stampato alcun libretto per la rappresentazione dell'opera di Bellini, né al momento si conoscono altre fonti che possano fornire dettagli utili alla genesi del testo letterario. Tra i materiali – autografi e non – relativi alle prime due versioni dell'opera non figura la prosa che, imprescindibilmente, doveva inframmezzare i numeri, né si riscontrano rimandi a un eventuale libretto. Per la prosa, dunque, allo stato attuale si deve far riferimento al libretto a stampa del 1816. Il testo verbale così come messo in musica da Bellini, inoltre, in alcuni casi si discosta da quello delineato da Tottola. Per quanto improbabile, non si può escludere un coinvolgimento diretto in un'eventuale revisione del librettista stesso, ancora attivo a Napoli nel 1823-24. Più inverosimile appare invece l'ipotesi che le modifiche sostanziali siano da attribuirsi a Bellini che, a differenza di altri compositori coevi (Donizetti in primis), non sembra essersi mai cimentato nella versificazione dei libretti per le proprie opere. È invece più plausibile che il giovane compositore sia stato affiancato da un collaboratore, presumibilmente interno all'istituzione, incaricato di adattare il testo preesistente.

3.1 *Il primo atto tra omissioni e interpolazioni*

Almeno nella prima versione dell'opera, la struttura in tre atti prevista dal libretto viene mantenuta. Bellini interviene tuttavia su diversi elementi interni ai singoli atti, talvolta rinunciando a interi numeri musicali, talaltra aggiungendone di nuovi o modificandone singole sezioni. Questo processo di rielaborazione è particolarmente evidente nel primo atto, che nella versione di Fioravanti – tramandata attraverso una partitura manoscritta non autografa ma completa – si articola in sette numeri di ampie dimensioni.²⁷ Nella prima versione dell'opera di Bellini, invece, i numeri si riducono a sei, solo in parte sovrapponibili a quelli del suo antecedente. Dopo il n. 1 Introduzione, che si apre con l'assolo di Fanny già discusso nella sezione precedente, segue, infatti, un numero interpolato che non trova riscontro né nel libretto di Tottola né nella partitura di Fioravanti: un'aria per Struley che determina un sensibile riequilibrio della gerarchia dei personaggi.

Nel passaggio dal *mélodrame* al libretto di Tottola, il personaggio di Struley subisce già un processo di significativa riformulazione ed edulcorazione. In Delamare, il colonnello è delineato come una figura moralmente degradata, dedita a una vita dissipata, al gioco e a frequentazioni dubbie, pienamente riconducibile alla tipologia del *traître*. Il rancore verso Adel-

²⁷ Cfr. nota 21.

son prevale nettamente su ogni altra motivazione, relegando l'interesse per Nelly a elemento strumentale. Emblematico è il racconto del primo tentativo di rapimento, in cui Struley agiva insieme a «un de [ses] plus riches compagnons de débauche», cui intendeva destinare la giovane. Anche nel dialogo iniziale con Geronio, il colonnello si mostra disposto a sacrificare qualsiasi prospettiva personale pur di consumare la propria vendetta, senza esitazione di fronte all'eventualità che Nelly possa legarsi a Salvini. Tottola conserva il movente del rancore, ma ne riorganizza profondamente la fisionomia, spogliando il personaggio dei tratti più marcatamente dissoluti e riconducendolo a una dimensione di antagonista "passionale". Scompaiono i riferimenti alla vita libertina e alla degradazione morale, mentre si impone il tema dell'ingiustizia che Struley ritiene di aver subito – l'esilio imposto dalla famiglia di Adelson –, conferendo alla vendetta una motivazione più coerente.²⁸ Parallelamente, muta anche il rapporto con Nelly: non più oggetto di scambio o strumento di ritorsione indiretta, ma destinataria immediata delle pretese che Struley, in quanto tutore, rivendica e che vuole esercitare su di lei, arrivando a volerla possedere in prima persona.

In entrambe le versioni dell'opera, Bellini porta a compimento il processo di ridefinizione del personaggio già avviato da Tottola, accentuandone i contorni sul piano espressivo e drammatico: l'antagonista per eccellenza, che nella versione di Tottola-Fioravanti nel primo atto si limita a intervenire nei dialoghi parlati, acquisisce un rilievo ancora maggiore – a scapito della terza donna, come si vedrà. Soprattutto, il personaggio assume una fisionomia psicologica più marcata, che prende corpo nell'aria interpolata:

STRULEY

Geronio ancor non viene!
Ogni indugio m'è peso,
m'è sagro ogni momento... Ah! sì... vedremo!
Furibondo mio cor per poco aspetta:
sarai contento appieno! Avrai vendetta!

Tu provi un palpito
per la dimora;
io sento un aspide
che mi divora,
ma le tue smanie
finir dovrò.

Se tu insensibile
ti mostri al pianto,
se sovra i gemiti
riporto il vanto
l'idea che m'agita
compir saprò.

²⁸ Secondo Leslie Orrey, «Tottola would seem to be responsible for the political reason behind Struley's exile. He was up-to-date here, for in 1816 no less than in 1824 there was no lack of Italian patriots suffering banishment from their native land for their political beliefs» (cfr. LESLIE ORREY, *The Literary Sources of Bellini's First Opera*, «Music & Letters», LV/1, 1974, pp. 24-29). In realtà, come si è visto, il motivo politico è presente già nel racconto di Baculard d'Arnaud; non vi è dubbio, tuttavia, che la specificazione dell'esilio sia dovuta a Tottola, e rifletta il clima politico della Restaurazione, che di lì a poco avrebbe portato ai moti rivoluzionari.

Il numero si apre con un recitativo accompagnato, in cui il ritmo puntato dell'orchestra sottolinea l'impazienza di Struley. Segue un'aria in un unico tempo, Andante sostenuto e marcato, in Re maggiore, con un'inflexione alla relativa minore nell'intonazione della seconda sestina di quinari. Il tessuto musicale, tra scale discendenti e una linea vocale che a tratti diventa più mossa e fiorita, dà accesso immediato al percorso psicologico del colonnello, dalla sofferenza per l'ingiustizia che ritiene – a torto o a ragione – di aver subito, fino alla progressiva cristallizzazione della smania di vendetta.

I due numeri successivi – n. 3 Cavatina di Bonifacio e n. 4 Duetto di Salvini e Bonifacio – derivano direttamente dal libretto di Tottola e si inscrivono appieno nella tradizione dell'opera semiseria napoletana, distanziandosi in modo netto dal *mélodrame* di Delamare. La sortita del buffo, pur non incidendo in modo sostanziale sull'intreccio, offre all'interprete uno spazio di esibizione fondato su una comicità scoperta. Il testo di Tottola gioca sull'alternanza tra il napoletano stretto di Bonifacio e l'italiano della lettera che gli è stata appena consegnata – e che egli legge a voce alta – in cui il cognato lo esorta a mettersi al sicuro, elencandogli i creditori che gli danno la caccia. Bellini valorizza questa duplicità linguistica sfruttando il contrasto tra una corda di recita su una nota ribattuta – una sorta di declamato intonato – riservata al discorso riportato, e una linea più mobile destinata ai commenti a parte del personaggio. Stando ai materiali superstiti, Bellini sembra aver omesso dalla seconda versione dell'opera la Cavatina di Bonifacio, che riemerge invece nella terza. Il successivo confronto con Salvini si discosta sensibilmente, per carattere e funzione drammaturgica, dal corrispettivo dialogo tra Géronio e il pittore nel *mélodrame* di Delamare. A differenza di Géronio, Bonifacio non opera sul piano dell'insinuazione: dapprima commenta sarcasticamente, a parte, le pene di Salvini, che ripercorre le tappe del suo amore impossibile per Nelly; quindi lo disarmava mentre questi «brandisce un ferro» con intento suicida – gesto che nelle fonti precedenti è attribuito, rispettivamente, a Nelly e ad Adelson – e infine tenta di dissuaderlo, ridimensionando la gravità della situazione e sottolineando la follia di morire «pè na gonnella». A ciò si aggiunge una sequenza ironica sui possibili nomi femminili «con la cadenza in ì» cui Salvini potrebbe rivolgere le proprie attenzioni in luogo di Nelly, attraverso cui Tottola ironizza sull'«anglomania diffusa dai romanzi sentimentali di origine o di ambientazione britannica»,²⁹ filone cui *Adelson et Salvini* appartiene a pieno titolo. Nella partitura di Bellini, i registri patetico-sentimentale di Salvini e comico di Bonifacio si alternano e si intrecciano all'interno di una macrostruttura bipartita, in cui a un primo tempo ampio e articolato (Allegro agitato) segue una cabaletta (Maggiore) che – a differenza della resa musicale prevista da Fioravanti – presenta una ripresa. Significativa è, inoltre, la divergenza terminologica tra le due versioni: nella copia della partitura di Fioravanti, il numero in questione è definito «Cavatina Salvini», con enfasi sul primo ingresso in scena del pittore, che qui è un basso (primo interprete Felice Pellegrini); Bellini lo designa invece come «Duetto», mettendo in evidenza un diverso equilibrio nel rapporto tra le due parti coinvolte.

Nella partitura di Fioravanti, secondo la medesima logica, il numero seguente reca la denominazione «Cavatina Nelly», sebbene in realtà coinvolga, oltre a Nelly, anche Bonifacio, Madama Rivers e Fanny, la cui funzione travalica i limiti del semplice pertichino. Anche

²⁹ DELLA SETA, *Bellini* cit., p. 65.

in questo caso la denominazione enfatizza la sortita della prima donna e la sua centralità drammaturgica all'interno del numero. Nelly entra in scena al colmo del turbamento: da giorni non riceve notizie di Adelson e teme che il suo promesso sposo la tradisca. Fioravanti articola il numero in due tempi distinti: un Andantino nel quale Nelly interviene solo sporadicamente sugli scambi per terze di Fanny e Madama Rivers, e un Allegro, in cui la giovane assume progressivamente il controllo della trama musicale e drammatica, prevalendo sulle altre voci. Segue poi un'aria per Madama Rivers, che, più che assicurare Nelly, ribadisce la fedeltà e l'integrità morale di Adelson, prevenendo che altri possano metterle in dubbio. Nella sua versione dell'opera, Bellini elimina entrambi questi numeri – la cavatina e l'aria di Madama Rivers. Nel passaggio dal racconto di Baculard d'Arnaud a Bellini si osserva così un progressivo riassetto dei personaggi femminili e una graduale marginalizzazione della figura materna, secondo una traiettoria che rimanda a modelli già consolidati nel repertorio operistico ottocentesco:³⁰ Madama Rivers passa prima dall'essere madre di Nelly, presenza attiva, a confidente della giovane e madre di una nuova figura femminile, Fanny. Rispetto al *mélodrame* di Delamare, in cui il legame tra le due donne è ancora segnato da una sincera prossimità affettiva, Tottola ridefinisce poi Madama Rivers come una figura di controllo e vigilanza morale, non priva di momenti di attrito e tensione con la giovane. L'eliminazione dell'aria da parte di Bellini ne ridimensiona ulteriormente il ruolo, lasciando maggiore spazio alle due figure femminili giovani. In entrambe le versioni dell'opera attribuibili con certezza a Bellini, tale processo si somma all'interpolazione dell'aria di Struley, contribuendo a un ulteriore riequilibrio complessivo dell'assetto drammatico più in linea con le consuetudini del tempo: ne risulta un accrescimento del peso dell'antagonista e, parallelamente, una quasi completa rarefazione della terza figura femminile.

Il taglio della cavatina e dell'aria di Madama Rivers determina poi un ulteriore duplice effetto: da un lato elimina elementi drammatici secondari, che distolgono da quello che si configura come il vero centro del dramma – non la gelosia *immotivata* di Nelly né i battibecchi con Madama Rivers, ma la sua attesa estenuante di Adelson; dall'altro incide sulla configurazione dell'ingresso in scena della protagonista. Nella versione di Fioravanti, infatti, Nelly fa il suo primo ingresso in scena cantando, ma all'interno di un numero che si configura, di fatto, come d'assieme. Nella versione di Bellini, invece, la giovane entra in scena parlando, in un breve scambio dialogico con gli altri tre personaggi; il suo primo intervento cantato consiste invece in un numero solistico, quando, usciti di scena gli altri, Nelly può finalmente dare voce ai propri sentimenti, come emerge nella prosa che precede il canto: «Respiro! son sola alfine! Uscite o miei sospiri dal profondo del cuore, e se un importuno riguardo vi ha trattenuti finora all'altrui presenza, liberi adesso confondetevi con queste aure felici, che un tempo respirai col mio bene!».

Il numero solistico in questione è verosimilmente la pagina più celebre dell'*Adelson e Salvini* di Bellini, anche in virtù della sua successiva rielaborazione nei *Capuleti e i Montecchi*: il n. 5 Romanza Nelly «Dopo l'oscuro nembo». Nel libretto di Tottola, a Nelly spettano quattro

³⁰ Cfr. la voce «Mammismo» in EMILIO SALA, *Opera, neutro plurale. Glossario per melomani del XXI secolo*, Milano, Il Saggiatore, 2024, pp. 171-173; sull'assenza della madre nell'opera seria metastasiana, si veda MARTHA FELDMAN, *The Absent Mother in Opera Seria*, in *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, ed. by Mary Ann Smart, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2000, pp. 29-46.

quartine, ciascuna composta da tre settenari e un quinario finale che, unito al settenario precedente, forma un endecasillabo:

NELLY

Dopo l'oscuro nembo
il ciel sperai seren,
e al mio tesoro in sen
goder la calma.

Ma così bella speme
va rapida a sparir!
E al primo suo martir
ritorna l'alma!

Al comparir di aprile
germoglia il prato, il fior;
rinnova al suo pastor
Clori l'affetto:

parte, e poi riede il sole
di luce a sfavillar...
e a me non sa tornar
l'amato oggetto!

Il testo ruota attorno al tema dell'attesa ed è costellato di riferimenti naturalistici: «Dopo l'oscuro nembo | il ciel sperai sereno»; «al comparir d'aprile | germoglia il prato, il fior», e poi ancora «Parte, e poi riede il sol | la luce a sfavillar»; con un richiamo al mondo pastorale arcadico nella terza stanza: «rinnova al suo pastor | Clori l'affetto». Fioravanti asseconda l'atmosfera naturalistico-pastorale: la voce di Nelly è accompagnata da oboe e clarinetto concertanti che procedono con scrittura fiorita per terze; l'andamento è scandito da un metro ternario di $\frac{3}{8}$ e la linea vocale si muove agile e virtuosistica in un impianto tonale di Sol minore. La partitura manoscritta non attribuisce al numero alcuna definizione formale (vedi Tabella 1, con relativa integrazione), ma è certo che non si tratti di una romanza strofica.

È Bellini a optare per una forma strofica, senza precedenti in Fioravanti: il tempo è Andante flebile, in $\frac{4}{4}$, Re minore, con arpeggi interrotti dei violini, che sembrano trascinarsi a stento;³¹ anche qui l'uso dei legni (un flauto, una coppia di oboi, una di clarinetti e un fagotto) è intenso, ma privo di slanci coloristici. Marco Marica ha suggerito che, per la concezione di questa romanza, Bellini possa aver preso a modello «Il mio ben quando verrà» dalla *Nina* di Paisiello, opera particolarmente cara al compositore, e tra i primi e più celebri esempi di opera 'alla francese'. In quel caso, tuttavia, la regolarità delle strofe è continuamente spezzata dalle interiezioni della protagonista, che ne interrompono il flusso rivelando la sua alterazione psichica e il suo rifiuto della realtà.³² La romanza strofica con variazioni di Nelly, al contrario, si configura come un insistito ripiegamento su se stessa: a ogni strofa muta il testo

³¹ Nella partitura autografa la romanza è scritta in Mi minore; sul margine superiore della prima pagina, tuttavia, Bellini scrisse la seguente nota: «Si devono accomodare le parti»; nelle parti staccate, la romanza compare infatti in Re minore, in tre strofe.

³² Per un'analisi della romanza di Nina si veda CASTELVECCHI, *Sentimental Opera* cit., pp. 172-179.

verbale mentre la linea melodica resta riconoscibile, sebbene variata. Nelly, diversamente da Nina, conserva piena lucidità rispetto alla realtà che la circonda. In questa prospettiva, la reiterazione variata sembra tradurre musicalmente il tempo sospeso dell'attesa di notizie di Adelson: un susseguirsi di giorni tra loro indistinguibili, attraversati tuttavia da una tensione emotiva che si intensifica gradualmente. Le variazioni della linea melodica non mirano dunque né a un'esibizione virtuosistica né a una descrizione naturalistica, ma diventano piuttosto indice della trepidazione interiore di Nelly che si fa via via più pressante.

Bellini sarebbe tornato più volte su questa romanza, pur conservandone l'impianto formale.³³ Nella prima stesura, tramandata dalla partitura autografa, mette in musica tutte e quattro le strofe previste da Tottola. In un secondo momento decide tuttavia di cassare la seconda strofa e, contestualmente, di sostituire il testo dell'originaria terza strofa con quello della seconda (vedi Fig. 4). Le quartine sono contenutisticamente autonome; Bellini avrebbe dunque potuto limitarsi a sopprimere l'intera strofa, facendo seguire direttamente alla prima la terza. La scelta di intervenire anche sul testo verbale rivela invece un preciso intento espressivo. Bellini elimina infatti la quartina dal carattere più marcatamente arcadico – e quindi meno personale – preferendo quello in cui Nelly evoca la propria «bella speranza» che sembra ormai venir meno. L'andamento malinconico, segnato dall'inesorabile susseguirsi

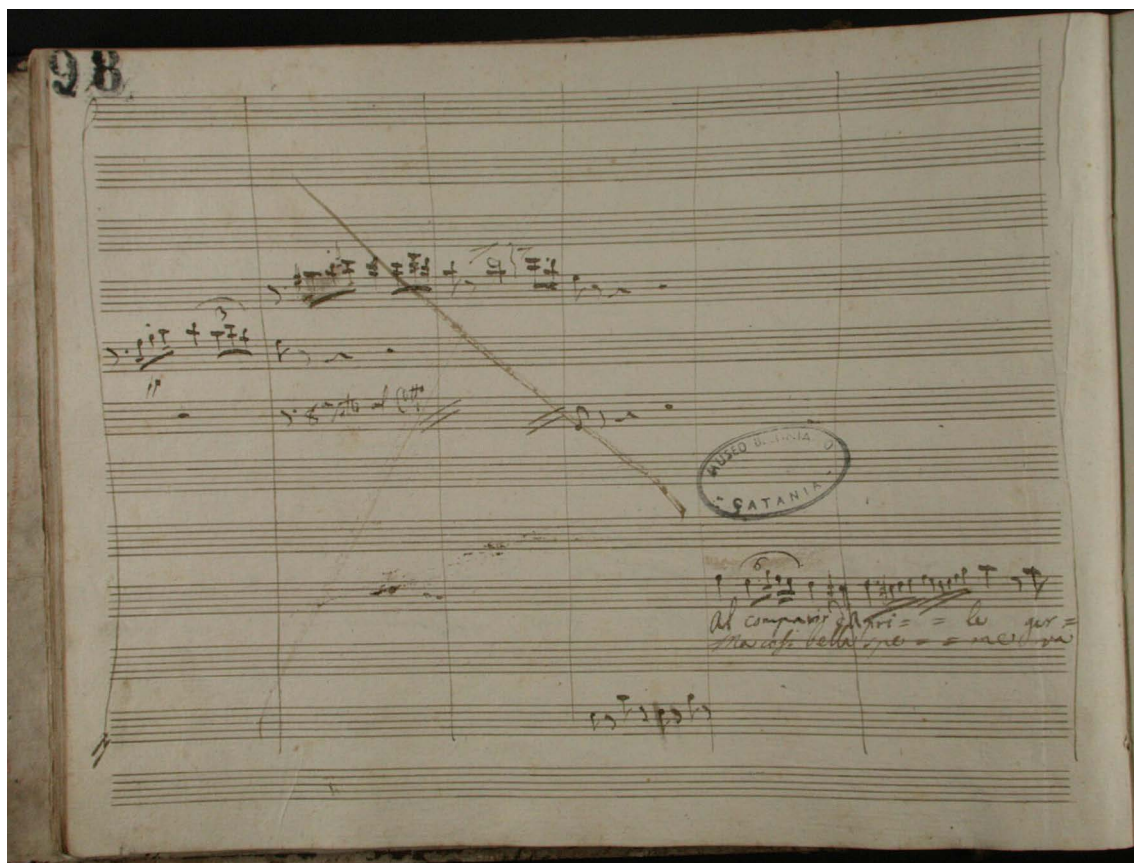


Fig. 4. VINCENZO BELLINI, *Adelson e Salvini*, partitura autografa (Catania, Museo Civico Vincenzo Bellini)

³³ Per una sintesi, si veda DELLA SETA, *La filologia dell'opera italiana fra testo ed evento* cit., pp. 119-120.

delle linee discendenti del basso, non rimanda così a un generico lamento pastorale, ma al dramma interiore della giovane, alla sua disperazione composta e al progressivo affievolirsi della sua speranza.

Proseguendo con il confronto tra Fioravanti e Bellini all'interno dello stesso primo atto, a giudicare dalla lista dei numeri sembrerebbe che le due opere convergano nel Finale. Anche in questo caso, tuttavia, si può osservare una deviazione significativa, che contribuisce ad allontanare la versione di Bellini da quella del suo antecedente. Ancora una volta il compositore interviene per sottrazione. Nel dialogo parlato che precede il Finale, Nelly incontra Salvini, che ha con sé una lettera di Adelson che ha ricevuto già da dieci giorni ma che non ha ancora trovato il coraggio di recapitare alla giovane. Nelly chiede a Salvini di leggerla lui stesso, favorendo quella che diviene di fatto una dolorosa personificazione del rivale da parte del pittore. Salvini riesce a leggere soltanto le prime parole di Adelson, nelle quali questi informa Nelly della volontà dello zio che egli sposi la figlia di un duca, quando la giovane sviene, senza arrivare a scoprire che – come chiarisce il prosieguo della lettera – Adelson ha in realtà rifiutato la proposta ed è già in viaggio per tornare da lei. L'idea di far leggere la lettera a Salvini risale a Tottola; nel *mélodrame*, infatti, all'incontro è presente anche Madama Rivers, alla quale Nelly inizialmente chiede di leggere la lettera, salvo poi, dopo le prime parole che alludono a un destino avverso, «prend[re] la lettre et [la] li[re] elle-même». Madama Rivers esce di scena nel momento in cui Nelly perde i sensi, per andare in cerca di un flacone di profumo che la faccia rinvenire.³⁴ Il Finale vero e proprio – nelle cui prime sezioni Bellini non si discosta dal libretto – si apre dunque con Salvini solo in scena, in preda alla disperazione; prosegue con un confronto a due con Nelly che, una volta rinvenuta, tenta di respingere il pittore, mentre questi le confessa con insistenza il proprio amore. Dopo aver tentato di metterlo a tacere e avvertendo l'arrivo di qualcuno, Nelly fa appena in tempo a implorarlo: «Ah! nascondi il tuo scompiglio | Ah! detesta il grave error!», anticipando una richiesta che riemergerà più avanti nell'opera, come si vedrà. Il quadro muta così nuovamente con l'ingresso in scena di Bonifacio, che stempera la tensione annunciando l'imminente ritorno di Adelson.

Nel libretto di Tottola, che trova riscontro nella partitura di Fioravanti, uscita di scena Nelly è previsto una sorta di duettino tra il pittore e il suo servitore, che lascia presagire le catastrofi dell'atto successivo (cfr. Fig. 5, riquadro rosso). Secondo la didascalia del libretto, «Salvini in un perfetto delirio si avventa a Bonifacio credendolo Adelson»: in un crescendo drammatico, appena attenuato dagli interventi del buffo, Salvini si rivolge dapprima a quello che definisce «amico inumano», che invano spera di sottrargli «colei che gli piagò il seno»; lo accusa poi di essere la causa della sua condizione, avendo lasciato accanto alla sua «anima sensibile» una «donna sì amabile» (si tornerà su questo concetto); infine invoca le «Furie» del «torbido regno» perché pongano fine alla sua vita e alle sue sofferenze. Si tratta, a tutti gli effetti, di una scena di follia: una follia disperata, che sembra tendere alla violenza e all'auto-

³⁴ Nel racconto di Baculard d'Arnaud, la lettera è indirizzata a Madama Rivers, che la legge alla figlia in presenza di Salvini. Nelly, tuttavia – che ha già manifestato cattivi presentimenti e, alla partenza di Adelson, il timore premonitore di non rivederlo più – perde i sensi, confessando alla madre il timore che Adelson possa comunque sposare la nipote del duca amico dello zio. Rimasto solo con lei, Salvini la stringe tra le braccia, contro il cuore, e osa avvicinare la propria guancia a quella di Nelly; quando quest'ultima rinviene, tuttavia, non le confessa nulla e poco dopo rientra Madama Rivers, che porta a termine la lettura.

distruzione. Bellini non la mette in musica quando stende la sua partitura per il suo saggio finale, né la recupera nella versione successiva dell'opera: subito dopo l'annuncio di Bonifacio, e prima che sopraggiungano i comprimari e il coro, Salvini esce di scena disperato. A partire da questo momento, Bellini torna a seguire il libretto: giunge finalmente Adelson, che rassicura Nelly e dà avvio alla stretta finale festante. Con l'omissione del duettino tra Salvini e Bonifacio, ne risulta un Finale primo insolitamente pacato, per quanto si tratti di una calma soltanto apparente, destinata a incrinarsi nel corso del secondo atto.

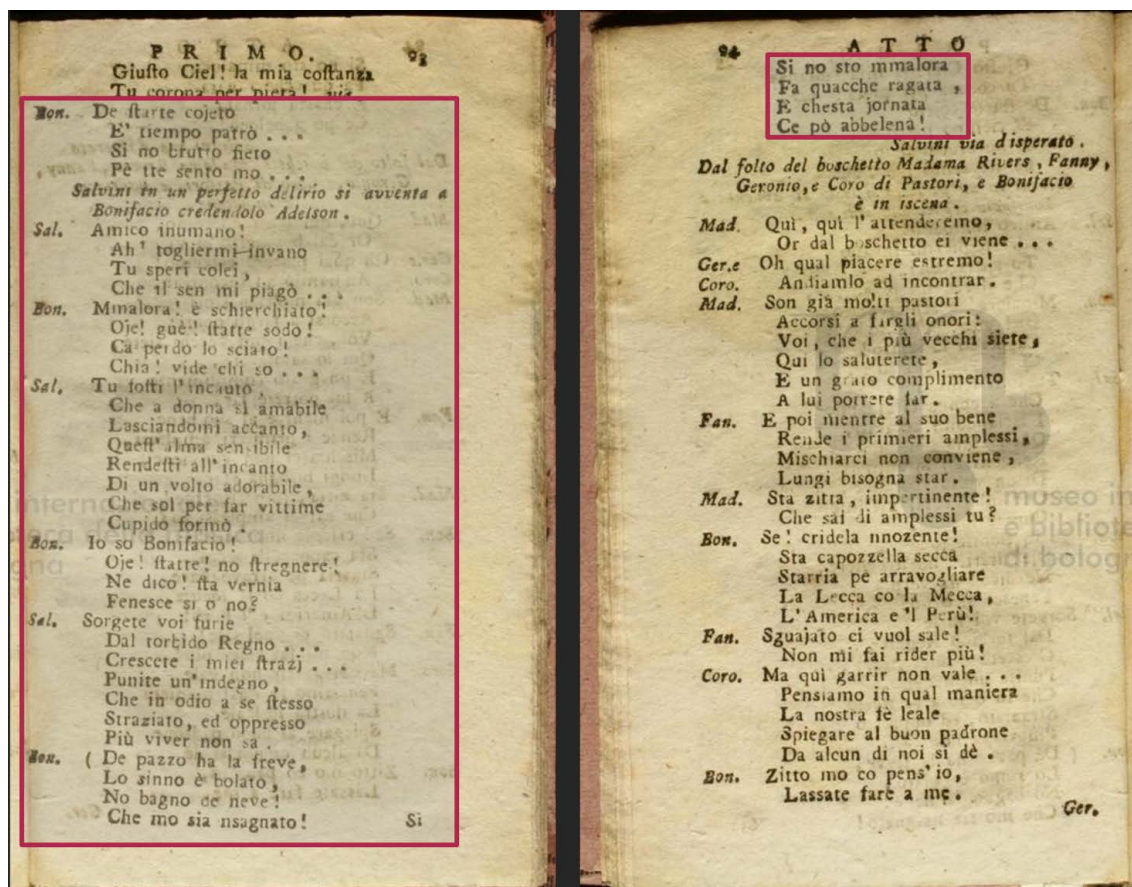


Fig. 5. ANDREA LEONE TOTTOLA, *Adelson e Salvini* (Atto I, scena 6), Napoli, Stamperia Flautina, 1816, pp. 23-24

Nel *mélodrame* di Delamare non si trova traccia di questa scena. Salvini, rimasto solo con Nelly svenuta tra le braccia, «ose [lui] donner un baiser», destandola. Alle accese proteste della giovane, il pittore ribatte che Adelson la tradisce, proseguendo così il processo di insinuazione avviato da Géronio nelle prime scene. Dinanzi alla ferma resistenza di Nelly, tuttavia, Salvini non insiste oltre e ne rispetta il rifiuto. Il pittore resta quindi in scena fino all'arrivo di Adelson e, in chiusura d'atto, medita tra sé il proposito di togliersi la vita. Tottola trae invece lo spunto drammatico per la scena di follia di Salvini direttamente dal dialogo tra Géronio e Salvini che si legge all'inizio del primo atto del *mélodrame*, le cui dinamiche relazionali sono completamente stravolte nel passaggio al libretto, come si è visto, costituendo così la base per il duetto tra Salvini e Bonifacio. Nel testo di Delamare, l'idea che Adelson sia consapevolmente responsabile dell'innamoramento di Salvini e che ne osservi con compiacimento la

sofferenza è attribuita a Géronio, che complotta per mettere i due amici l'uno contro l'altro; nel libretto di Tottola essa è invece interiorizzata da Salvini stesso, che finisce per farsene portatore e interprete. Tottola calca poi ulteriormente la mano, attingendo a situazioni tipiche del repertorio operistico semiserio e dando forma a una situazione di follia e scambio di persona ai danni del buffo, destinato a subirne le conseguenze in prima persona.

In questa prospettiva, la scelta di Bellini di omettere proprio la scena più stereotipata e caratteristica – introdotta da Tottola e centrale nella definizione del personaggio di Salvini – risulta particolarmente significativa. Si può ragionevolmente escludere che tale omissione risponda a un intento di riavvicinamento al testo di Delamare, dal momento che, per il pubblico napoletano, il termine di confronto effettivo restava l'opera di Fioravanti, tornata in scena tra il 1822 e il 1823. Piuttosto, ci si può chiedere se una simile soluzione drammaturgica non risultasse eccessivamente *à la page* nel contesto napoletano del 1824, in particolare nel repertorio dell'opera semiseria 'alla francese'. Nell'autunno del 1824, al Teatro Nuovo, debuttava infatti *Il frenetico per amore*, «melo-dramma» in due atti su libretto adespoto, messo in musica da Giacomo Cordella. Il soggetto deriva da un'azione teatrale anonima assai in voga in Italia almeno a partire dalla metà degli anni Dieci, che a sua volta rielaborava l'episodio di Cardenio del *Don Chisciotte* di Cervantes. L'azione teatrale anonima in questione è *Il furioso all'isola di S. Domingo*, da cui derivarono diversi adattamenti teatrali e operistici – fra cui *Il solitario di Ceylan* (1816) – e che fornì a Jacopo Ferretti l'argomento per l'opera omonima di Donizetti.³⁵ Nel *Frenetico per amore*, così come nell'azione teatrale e nelle altre opere che da essa discendono, il protagonista Valerio (tenore, corrispettivo di Cardenio), in una scena, scambia il buffo Geremia (ruolo scritto per Carlo Casaccia) per il proprio rivale e gli si scaglia contro; quindi gli chiede di ucciderlo per sottrarlo alle sue pene e, infine, lo scambia per Eleonora, la donna amata. Come Cardenio e i suoi discendenti, anche Salvini – nel progetto di Tottola e nella partitura di Fioravanti – si rifugia in una grotta, lontano dalla società: lo si apprende in un ulteriore numero che Bellini decise di non mettere in musica, quello che nella copia della partitura di Fioravanti è definita «Aria Nelly» nel secondo atto, ma che in realtà si configura quasi come un duetto con il buffo Bonifacio, di cui si dirà oltre.

Non si può escludere, dunque, che Bellini abbia preferito eliminare quest'episodio per evitare un facile confronto con l'opera di Cordella in scena al Teatro Nuovo. Al tempo stesso, tale scelta sembra contribuire a ridefinire il profilo psicologico di Salvini: il personaggio resta dominato da una sensibilità estrema e da un conflitto interiore che lo conduce più volte sull'orlo dell'eccesso, senza tuttavia sconfinare in una vera e propria alterazione psichica. Stando ai materiali superstiti, Bellini non avrebbe riespanso il Finale dell'Atto primo neppure nelle successive versioni dell'opera, rimanendo dunque ancorato a questa soluzione drammaturgica più moderata. L'eliminazione dell'episodio di delirio sposta inoltre in avanti il baricentro drammatico del conflitto, affidando al secondo atto il compito di portare alle estreme conseguenze ciò che nel Finale dell'Atto primo rimane ancora implicito.

³⁵ Si veda CANDIDA BILLIE MANTICA, *Non solo pazzia. Drammaturgie audaci nel "Furioso" di Donizetti*, «Quaderni della Fondazione Donizetti», 76, 2025, pp. 9-28.

3.2 Il secondo atto: reticenza, cecità e disvelamenti

In parte collegato al taglio dell'episodio appena descritto è quello del numero condiviso da Nelly e Bonifacio nella prima versione dell'opera, recuperato poi nella seconda, benché in una veste differente. Nel libretto di Tottola, all'inizio del secondo atto, subito dopo il duetto tra Struley e Geronio, si sviluppa un esteso dialogo in cui si avvicinano dapprima Madama Rivers, Bonifacio e Fanny, tutti in ansia per l'assenza ingiustificata di Salvini, e quindi Adelson e Nelly. L'ingresso di questi ultimi segna un mutamento di tono: il lord è profondamente turbato, mentre Nelly tenta di rassicurarlo riconducendo l'assenza di Salvini al suo temperamento artistico. Da questa dinamica traspare la significativa reticenza della giovane, che qui non ha per scopo l'inganno, ma appare motivata «dall'impossibilità di dire quel che si dovrebbe o si vorrebbe (...) a causa di una coercizione (...) morale»:³⁶ pur avendo l'occasione di confrontarsi con Adelson, sceglie invece di non rivelare quanto accaduto, confidando che Salvini faccia altrettanto. Nelly si offre infatti di accompagnarlo nella ricerca del pittore, in realtà nella speranza, espressa a parte, che «la [sua] presenza forse chiuderà il labbro di Salvini», ma Adelson rifiuta. Con il ritorno in scena di Bonifacio, la tensione si esplicita: il buffo allude apertamente alla passione di Salvini e al rischio imminente di uno scontro con Adelson, mentre Nelly lo esorta alla prudenza, pregandolo che non gli «esca dal labbro giammai questo arcano fatale!». Si innesca così un meccanismo di silenzi e omissioni da cui sarà difficile riemergere, che diviene il fulcro drammatico attorno a cui ruota il numero chiuso successivo.

È infatti a questo punto che ha inizio quella che nella copia della partitura di Fioravanti è definita «Aria Nelly», che prevede estesi interventi di Bonifacio. In un primo momento, la giovane sembra intenzionata a raggiungere Adelson per informarlo della condotta di Salvini; subito dopo, tuttavia, si arresta, combattuta tra impulsi contrastanti: da un lato il timore dell'ira del promesso sposo, dall'altro la paura di provocare conseguenze imprevedibili nel rivale, che – si ricordi – a questo punto della vicenda ha già dato prova di eccessi potenzialmente assai gravi. È in questo frangente che Nelly si rivolge a Bonifacio chiedendogli dove si trovi il pittore, e veniamo così a sapere che Salvini si è rifugiato in una grotta, in un comportamento che conferma la sua instabilità psichica («Arrassosia! | S'è 'ntanato int'a na grotta, | strilla, chiagne, sbafa, ngotta»). Nelly, dopo averlo inizialmente incaricato di raggiungere Salvini per fermarlo, muta nuovamente proposito, rimanendo intrappolata in uno stato di smarrimento che Bonifacio non può che commentare, a parte: «S'è allummata porzì chessa! | Chillo è pazzo, chesta è ossessa!». Così configurato, il numero fa da contraltare alla scena di delirio tra Salvini e Bonifacio prevista nel Finale dell'Atto primo e omessa da Bellini. Soprattutto, delinea una Nelly a sua volta disorientata e al limite dello stato confusionale, che sembra mettere in dubbio la capacità di ascolto e comprensione del suo promesso sposo. In questa prospettiva, il taglio del numero operato da Bellini nella prima versione si pone in linea con l'eliminazione della cosiddetta Cavatina Nelly nel primo atto, in cui la giovane sembrava dubitare della lealtà del suo promesso sposo, suscitando il disappunto di Madama Rivers. Nella versione di Bellini tali esitazioni sono sistematicamente ridotte o eliminate, a favore di un diverso rapporto tra i due personaggi, basato sulla fiducia.

³⁶ FABRIZIO DELLA SETA, *Parlar d'altro, ossia del tacer cantando*, in ID., *Popolo famiglia individui. Confronti sottintesi e malintesi sulla scena operistica*, Roma, NeoClassica, 2024, pp. 305-342: 311.

L'esitazione di Nelly trova origine nel racconto di Baculard d'Arnaud, in cui la giovane, dopo che Salvini le ha confessato il suo amore, lo respinge con fermezza e lo invita a dimenticare la conversazione appena intercorsa, così da risparmiare una simile rivelazione al suo promesso sposo. Rimasta sola, Nelly si domanda se rivelare alla madre o ad Adelson le avances di Salvini, per poi decidere di tacere, in parte confidando nel buon senso di Salvini, in parte temendo le conseguenze «d'irriter un caractère violent, et de causer la mort à un furieux que la prudence devoit ménager». Nel racconto, infatti, Adelson ha un temperamento tutt'altro che misurato e razionale: prima di presentargli Nelly, mette Salvini alla prova con un racconto che si rivelerà premonitore, in cui un lord presenta a un baronetto la donna amata, e questi, travolto dalla passione, tenta di sedurre e rapirla, tradendo l'amicizia. Solo dopo la reazione indignata di Salvini Adelson gli fa conoscere la sua promessa sposa, chiedendogli di ritrarla; un gesto di fiducia, a suo dire, tanto più che, come sottolinea all'amico,

(...) je suis le plus enflammé, le plus jaloux des hommes. Non, personne ne ressent comme moi la violence de l'amour; je déchirerois un cœur qui laisseroit éclater un sentiment de tendresse pour cette adorable créature; rien ne me seroit sacré...³⁷

A commento della decisione di Nelly di tacere, Baculard d'Arnaud inserisce tuttavia un ulteriore passaggio in cui allude a una certa *coquetterie* insita nel sesso femminile:

Ne pourrions-nous ajouter que, quelque attachée que soit une femme à ses devoirs, elle a de la peine, dans certaines occasions, à se défendre d'un peu d'indulgence? La plus sage ne sauroit, avec une colère bien décidée, s'entendre dire qu'on l'aime, et qu'elle a le don de plaire; la coquetterie, sentiment peut-être inné dans ce sexe enchanteur, va souvent encore plus loin que sa tendresse et sa vertu.

Ne emerge una concezione della donna che oscilla tra doveri e virtù, da un lato, e, dall'altro, una naturale inclinazione al desiderio di piacere e di essere amata; tale inclinazione spesso giungerebbe a superare i limiti della virtù stessa, traducendosi in una forma di indulgenza potenzialmente insidiosa. In questa prospettiva si delineano, nelle parole di Baculard d'Arnaud, le premesse di una possibile corresponsabilizzazione di Nelly rispetto al comportamento di Salvini che – si ricordi – qui conduce all'esito tragico del femminicidio. Se si assumono tali affermazioni non tanto, o non solo, come espressione della prospettiva dell'autore, quanto piuttosto come manifestazione di un più ampio sistema di valori e di pregiudizi entro cui si iscrive la vicenda, la scelta del silenzio da parte di Nelly sembra allora riconducibile non già a quella che Baculard d'Arnaud individua come *coquetterie*, quanto piuttosto al timore di essere giudicata secondo quel medesimo sistema. Nelly non *sceglie* deliberatamente di tacere ma ne è *obbligata* dal contesto morale patriarcale che la vincola, limitandone la libertà d'azione.

³⁷ Adelson insiste più volte, nel corso del racconto, sulla propria gelosia. Più avanti, nel raccontare a Salvini il rapimento di Nelly, confessa di essere stato indeciso se togliersi la vita con la spada, ancora macchiata di sangue, con cui aveva ucciso uno dei rapitori, oppure tentare – invano – di raggiungere la carrozza. Avendo scelto la seconda via e fallito, rimasto solo, sottolinea come «Il y avoit des momens où, cédant aux noires impressions de mon caractère jaloux, je me figurois Nelly coupable, voulant me fuir, aimant un autre».

Nel racconto, la sua presa di coscienza sembra giungere troppo tardi. Nelly, difatti, ‘sceglie’ ancora di tacere anche quando, poco dopo, trova una lettera a lei indirizzata in cui Salvini le comunica il suo intento di togliersi la vita, chiedendole pietà. Dopo averlo trovato agonizzante, avvelenato, e averlo fatto soccorrere appena in tempo da un medico, ammette alla madre di aver sì trovato un biglietto che la metteva in guardia sul possibile gesto del pittore, senza tuttavia rivelarne le reali motivazioni. Al contrario, restituisce la lettera a Salvini, pregandolo ancora di non rivelare nulla ad Adelson e di chiedergli il permesso di partire. Alle proteste di Salvini, che giunge persino a minacciare di trafiggere il suo rivale – per poi pentirsene e rimettersi al volere della giovane – Nelly comprende infine che il pittore non è in grado di mantenere alcuna promessa e decide quindi finalmente di rivelare tutto ad Adelson al suo ritorno; tale proposito, tuttavia, non avrà modo di compiersi, poiché Nelly sarà trafitta a morte da Salvini prima del ritorno del lord.

Una simile retorica riemerge in filigrana anche nel *mélodrame* di Delamare, dove viene ricalibrata e delegata alla voce – maschile – ambigua di Struley: qui, infatti, l'esitazione di Nelly è attribuita non tanto alla sua presunta inclinazione alla *coquetterie*, quanto al timore di non essere creduta da Adelson. Nella scena successiva allo svenimento, intuendo ciò che Salvini sta per confessarle, Nelly lo implora di non proseguire oltre. Quando il pittore tenta di insinuarle il dubbio che il suo promesso sposo la tradisca, la giovane si lascia sfuggire: «S'il était instruit», concordando poi con Salvini sul fatto che Adelson non le crederebbe. Salvini, di cui Nelly riconosce il rimorso, le promette allora di amarla «dans le silence». Il silenzio di Nelly diviene poi oggetto di discussione tra Géronio e Struley nella terza scena del secondo atto: Géronio teme infatti che la giovane possa aver rivelato ad Adelson la confessione di Salvini, compromettendo così i loro piani. Struley, tuttavia, lo rassicura: «Elle ne parlera pas; un tendre aveu, mon cher, sur ce chapitre délicat, jamais d'indiscrétion de la part des femmes».³⁸ In questa prospettiva, la figura femminile si delinea esplicitamente come iscritta in un regime di diffidenza che ne condiziona preventivamente la parola e ne limita la possibilità stessa di essere riconosciuta come portatrice di verità, nel contesto di un quadro interpretativo già segnato dal sospetto.

Rispetto ai suoi antecedenti, nel libretto di Tottola l'indecisione di Nelly appare ricondotta e rifunzionalizzata entro coordinate drammatiche proprie dell'opera semiseria, che ne attenuano la portata problematica. L'esitazione perde infatti il carattere di nodo tragico per divenire funzionale al gioco scenico, in cui gli interventi del buffo – ora ironici, ora allusivi – contribuiscono a ridimensionare la tensione. In Tottola, tale esitazione resta inoltre collegata a una latente mancanza di fiducia nei confronti di Adelson, già emersa nel primo atto. Bellini interviene in senso opposto: con il taglio di questa scena – che si somma all'eliminazione della prima aria di Nelly e della scena di follia – è soppressa ogni traccia di incertezza. I dubbi cedono così il passo a una maggiore fiducia all'interno della coppia, che restituisce un'immagine di Adelson ancor più irreprensibile e razionale: una figura maschile salda e normativa, rispetto alla quale l'instabilità emotiva degli altri personaggi, e in particolare di Salvini, emerge con maggior evidenza.

³⁸ Sempre nel secondo atto, scena 10, quando Adelson ribadisce a Nelly l'intenzione di condurre anche Salvini a Londra dallo zio, che ha progetti per lui, la giovane, tra sé, ripete di dover continuare a fingere, turbata. Nelly tace anche quando capisce che Adelson ritiene erroneamente che Salvini ami Jenny.

Bellini ripristinò, nella seconda versione dell'opera, un numero con protagonisti Nelly e Bonifacio nel secondo atto, nella medesima posizione di quello precedentemente omissso. Nel nuovo assetto – si tratta di un duetto vero e proprio – esso contribuisce in parte a compensare la soppressione della cavatina di Bonifacio, numero che assolve più alla funzione di delineare un primo ritratto del personaggio che a quello di sviluppare l'azione drammatica. Particolarmente significativa è la scelta di non utilizzare il testo verbale, già discusso, previsto da Tottola. Nella seconda versione dell'opera, Bellini opta invece per una soluzione inattesa, che altera gli equilibri drammatici complessivi: adatta, infatti, musica e testo verbale di un altro duetto, quello tra Bonifacio e Adelson che apre il terzo e ultimo atto dell'opera, composto per la prima versione. Qui occorre fare prima un passo indietro. Come nel *mélodrame* di Delamare, il secondo atto si chiude sull'erronea convinzione generale della morte di Nelly per mano di Salvini: resosi conto di essere stato raggirato da Struley e delle sue reali intenzioni, il pittore tenta di sottrargli la giovane e lo segue fuori scena; sopraggiunti Adelson, Madama Rivers, Fanny e il coro, si ode quindi un colpo di pistola, dopo il quale Salvini rientra annunciando, disperato, di aver ucciso Nelly. Nella configurazione originaria dell'opera prevista da Tottola – e inizialmente accolta da Bellini – Adelson convoca Bonifacio prima di ascoltare Salvini, nel duetto che apre il terzo atto. Bonifacio, dopo aver ribadito tanto l'innocenza di Nelly quanto la non colpevolezza di Salvini, giunge a formulare una lettura sorprendentemente lucida degli eventi attraverso un inatteso rovesciamento retorico. La responsabilità, secondo Bonifacio, ricade interamente su Adelson, colpevole di aver sottovalutato il pericolo insito nel lasciare – per usare le sue stesse parole – «l'esca vicin' a lo ffuoco», vale a dire la bella e amabile Nelly accanto a Salvini. Di fronte a tale argomentazione, Adelson non può che riconoscere la propria cecità e l'eccessiva fiducia riposta nel legame di amicizia, giungendo ad autoaccusarsi di aver smarrito egli stesso la ragione.

Nel racconto di Bacular d'Arnaud, la cecità di Adelson – che sembra cozzare con il suo temperamento geloso, ma che in realtà riflette la fiducia, 'testata', nell'amicizia reciproca con Salvini – emerge con maggiore evidenza. È infatti Adelson a chiedere al pittore di ritrarre Nelly, la cui bellezza supera quella delle figure femminili da lui raffigurate fino a quel momento, di fatto indirizzando le attenzioni dell'amico verso la giovane e favorendone l'infatuazione iniziale. Non comprendendo le ragioni del turbamento di Salvini, che gli chiede di rientrare in Italia, Adelson spinge poi Nelly a parlargli per scoprirne la causa e trattenerlo a Londra, poiché – come dice alla giovane – «D'ailleurs, qui résisteroit à vos charmes?»; il lord non si rende conto che, così facendo, finisce per legare ancora più profondamente il pittore a Nelly. Quando le nozze sono rinviate in attesa del rientro dello zio di Adelson, questi fa costruire un piccolo teatro nel castello e vi fa allestire *Romeo e Giulietta*; dopo aver assegnato alla giovane il ruolo di Giulietta, «par un caprice du hasard, Adelson voulut que le peintre, qui savoit très-bien l'anglais, remplit celui de Roméo», spingendo così Salvini a un'immedesimazione totale nella rappresentazione, al termine della quale arriva a ferirsi realmente. Sarà solo dopo l'uccisione di Nelly che Adelson, cui finalmente si disvela ogni cosa, apparirà «un homme qui ayant eu un bandeau sur les yeux, se le verroit tout-à-coup enlever, et seroit frappé d'un jour affreux».

L'Adelson di Delamare è meno imprudente rispetto al suo modello. Nel *mélodrame* è Nelly, osservando in Salvini qualcosa di cupo e minaccioso, a temere che la disposizione benevola di Adelson possa indurlo in errore. Il lord, tuttavia, non si espone mai in prima persona a

gesti incauti e rivela un temperamento complessivamente più equilibrato, anche in ragione di una presenza scenica più contenuta rispetto al racconto. Delamare riprende tuttavia l'immagine elaborata da Baculard d'Arnaud, rielaborandola in un diverso contesto. Nel terzo atto, quando Adelson si reca nei sotterranei del castello per interrogare Salvini imprigionato, la rivelazione della rivalità amorosa produce in lui una presa di coscienza improvvisa, resa attraverso la medesima immagine impiegata nel racconto: «Il semble s'arrecher le bandeau des yeux» ed esclama «Comme le fatal bandeau était comprimé sur mes yeux! j'ai peine encore à l'en arracher. Il aimait Nelly, lui». L'immagine del «bandeau» non allude più, come nel racconto, a una cecità protratta e quasi strutturale, che concorre di fatto alla catastrofe finale, ma segna piuttosto il momento di uno svelamento, sia pur tardivo, che apre alla possibilità della ricomposizione finale.

Tottola, a sua volta, rielabora la drammaturgia degli ipotesti adattandola alle convenzioni del genere: la cecità di Adelson non è più strumento di macchinazione per Géronio – che nel *mélodrame* fa leva su di essa per ingannare Salvini – ma è dapprima interiorizzata dal pittore stesso, che nella scena di follia accusa l'amico di averlo incautamente esposto al pericolo dell'innamoramento; passa quindi attraverso la mediazione di Bonifacio, il quale, con la consueta sagacia del buffo, guida Adelson verso una tardiva presa di coscienza. È in questo snodo che riemerge l'immagine della benda, rifunzionalizzata in un contesto ancora differente e articolata in due momenti successivi. Alla spiegazione di Bonifacio dell'innamoramento di Salvini, Adelson reagisce con un primo riconoscimento della propria cecità: «Ah! fui cieco! perdei la ragione! | Troppa fede ti diedi o amistà!»; quindi, a fronte del racconto delle pene dell'amico e del fraintendimento che lo ha condotto a progettarne le nozze con Fanny, la consapevolezza si fa più profonda: «Ah! qual benda mi cadde sul ciglio! | Di me stesso son io l'oppressor!». L'immagine della benda, dunque, non segnala più uno svelamento improvviso, ma si distende in un processo di graduale riconoscimento, mediato dalle parole del buffo.

Nella prima versione dell'opera, Bellini si attiene alla linea drammaturgica del libretto. Nella seconda versione, tuttavia, l'assetto drammatico cambia ancora, pur rispecchiando il ribaltamento introdotto da Tottola: Bonifacio rivolge infatti il medesimo discorso, all'inizio del secondo atto, a Nelly, alla quale è ora attribuita la responsabilità del comportamento di Salvini (cfr. Tabella 4). Sebbene la situazione possa richiamare, a prima vista, i tipici duetti tra buffo e prima donna del repertorio comico e semiserio – nei quali la protagonista femminile si compiace delle proprie capacità seduttive –, in realtà se ne discosta in modo sostanziale sul piano drammatico. La “colpa” di Nelly non risiede infatti in un'azione consapevole di seduzione, ma in un eccesso di fiducia: la giovane non ha saputo riconoscere l'innamoramento di Salvini, confidando senza riserve nel vincolo di amicizia che lo lega ad Adelson. Gli interventi di Bonifacio, che introducono un sospetto di consapevolezza latente nella giovane, non sembrano trovare riscontro nella reazione di Nelly, che fa propria l'immagine già discussa: «Ah, qual benda mi cadde sul ciglio! | Ah, ch'io stessa lo trassi all'error!». I toni sinceramente patetici di Nelly sembrano escludere l'ipotesi di una finta ingenuità: abituata alla costanza e alla lealtà – in amore come in amicizia – di Adelson, la giovane è stata miope nel decifrare correttamente il comportamento di Salvini. Significativamente, nel riadattare il duetto, Bellini non compose nuova musica per la parte di Nelly, ma si limitò a trasporre la linea vocale precedentemente assegnata ad Adelson, mantenendo lo stesso impianto tonale

e intervenendo principalmente sui passaggi di raccordo. Anche sul piano musicale, dunque, Nelly sembra ereditare il medesimo stupore e la medesima presa di coscienza che, nella prima versione dell'opera, spettano al suo promesso sposo.

Bellini, <i>Adelson e Salvini</i>, prima versione (testo desunto dal libretto a stampa del 1816, Atto III, scena 2)	Bellini, <i>Adelson e Salvini</i>, seconda versione (testo desunto dalla partitura autografa)
BONIFACIO (...) miette l'esca vicin'a lo ffuoco, e di a chesta... guè! sta! n'appiccià! Si a na rota la vutte no poco, va lle dice... guè! sta! non botà! ADELSON Cosa intendi con quel paragone? BONIFACIO Ca si aje fatto lo scacamarrone, mo t'attocca, signò, de caglià. ADELSON Io? balordo! puoi sol dubitarne? BONIFACIO Comme no? vi ca l'ommo è de carne! Te ne vaje nzicco nzacco accossì, lo pittore lo lasse, e co chi? Co na nenna azzeccosa e cenera: e bide ogge... e pò parla stasera... lo dimane na risa, n'occhietto... l'auto juorno no ciancio, un saletto... Simmo fracete! ammore se mmesca! Te ragione! addò sta? va la pesca! Et abbisum ammocate abisso! l'arteficio chi pò cchiù stutà? ADELSON Ah! fui cieco! perdei la ragione! Troppa fede ti diedi o amistà! BONIFACIO (Che se corca pè mme Ciciarone! Cchiù balente songh'io pè parlà). ADELSON Ma di... a parte eri tu del segreto? BONIFACIO Quaccosella... cioè...	BONIFACIO Miette l'esca vicin'a lo ffuoco, e di a chesta... guè! sta! n'appiccià! Si a na rota la vutte no poco, va lle dice... guè! sta! non botà! NELLY Cosa intendi con quel paragone? BONIFACIO Ca tu aje fatto lo scacamarrone, e de chillo vuo' starte a lagnà? NELLY Io?... che dici? E puoi sol dubitarne? BONIFACIO Comme no? Vi ca l'ommo è de carne! Sempe appriesso Salvino te sta... ce pazzie, lo lasse azzuccà... tu sì aconcia, sì bona e cenera... e bide ogge... e pò parla stasera... lo dimane na risa, n'occhietto... L'auto juorno no ciancio, un saletto... Simmo fracete! Ammore se 'mmesca! Te ragione? Addò sta? Va la pesca! Et abbisum ammocate abisso!... L'arteficio chi pò cchiù stutà? NELLY Ah! lo veggo! son io la cagione se tradita tu fosti amistà! BONIFACIO Te, mo aghiutte st'amaro voccone, so balente pe' ddi a verità. NELLY Ma di, a parte eri tu del segreto? BONIFACIO Ero a parte... cioè...

ADELSON Non mentire... Parla... tosto... BONIFACIO Vedite... il sapea... ADELSON E mel taci? e non parli? alma rea! Proverai traditor l'ira mia! BONIFACIO E mo faje st'auta gran guapparia! ADELSON Sia quest'empio alla pena serbato... BONIFACIO Io che c'entro? Oscellenza è cecato... Chillo chiagne, te vede, e te fuje... Le vuò dare nepoteta... oibò... Si non era mpeciato pè nuje, schitto moglieta c'era, signò. ADELSON Ah sì, taci... deh frena gli accentì! L'error mio tu crudel mi rammenti! Ah! qual benda mi cadde sul ciglio! Di me stesso son io l'oppressor! BONIFACIO (Ah! si n'esco da sta mazziata pozzo di... pella mia! mo sì nata! Me dong'armo, ma comme a coniglio me sta mpietto tremmanno già il cor!)	NELLY Non mentire... parla... tosto... BONIFACIO Sapea qualche cosa... NELLY E mel taci? e non parli? Ed ascosa mi tenesti una fiamma sì ria? BONIFACIO T'avea di ca la 'mpesa era uscia? NELLY Come parli! Sei troppo insolente! BONIFACIO Comme parlo? Se'! fa la 'nnozentel! Chillo chiagne, sospira, e tu dalle! e l'appriette e l'anguste de cchiù! La pistola già carrega a palle 'mpietto a chillo sparata l'aje tu. NELLY Ah sì... taci... deh frena gli accentì! Il mio fallo, crudel, mi rammenti! Ah, qual benda mi cadde sul ciglio! Ah, ch'io stessa lo trassi all'error! BONIFACIO (Mo che fatta l'aggio na sfocata, pozzo di... panza mia sì saziata, ma pe chillo già comme a coniglio me sta 'mpietto tremmanno lo cor!)
---	--

Tabella 4

3.3 Il terzo atto tra sottrazioni e ipotesi

Nella prima versione dell'opera concepita da Bellini, il terzo atto segue abbastanza fedelmente il libretto di Tottola, pur presentando una deviazione significativa, che incide sia sul piano musicale sia su quello drammatico. Al duetto tra Adelson e Bonifacio già discusso segue il confronto diretto tra i due amici e, quindi, il *coup de théâtre* finale con il rientro in scena di Nelly, scampata alla pugnolata che Salvini aveva diretto a Struley e che aveva creduto avesse per errore colpito lei. Tottola predispone il testo verbale per un'aria in due tempi, che trova riscontro nella partitura di Fioravanti (n. 14 Scena ed Aria): al recitativo accompagnato iniziale – in cui Adelson fa credere a Salvini che gli saranno mostrate le spoglie di Nelly – segue un cantabile (Andante sostenuto), nel quale Salvini si immagina di morire per

mano dell'ombra di Nelly, portando con sé nella tomba il proprio amore; quindi un tempo di mezzo (Allegro), durante il quale Nelly – accompagnata da Madama Rivers, Fanny e dal coro di contadini – si palesa e accorda a Salvini il proprio perdono; infine una cabaletta (che Fioravanti prosegue sul medesimo Allegro, senza prevedere ripetizioni), dedicata alla reazione emotiva del pittore. Significativamente, proprio nella cabaletta Tottola ricorre un'ultima volta all'immagine della benda, qui impiegata per segnalare la presa di coscienza di Salvini, che, perdonato da Nelly, sembra finalmente ravvedersi ed esclama: «A me perdonò! ah quale | rara virtù! qual velo | cade dagli occhi miei».

Nel numero corrispondente della partitura di Bellini (n. 12 Aria di Salvini con Cori), sono invece intonati soltanto il recitativo e la prima sezione lirica, in cui la voce del pittore è accompagnata dal corno inglese.³⁹ Il *coup de théâtre* finale, con il disvelamento della salvezza di Nelly, è demandato al dialogo parlato successivo; come ha osservato Della Seta, Bellini «ha dunque dato assoluta preminenza al carattere patetico, puntando più sul dramma interiore dell'eroe che sulla soluzione esteriore della vicenda».⁴⁰ Pur omettendo una breve sezione di commento tra i due protagonisti, il compositore segue il libretto di Tottola fino ai versi finali, collocati dopo il dialogo parlato, che prendono corpo nel n. 13 Ultimo coro: un numero che non introduce nuovi sviluppo nella vicenda ma ne amplifica la dimensione festiva condivisa dai personaggi e dal coro; di fatto, è l'Aria di Salvini con Cori a «costitui[re] la vera conclusione drammatico-musicale dell'opera».⁴¹ Stando alla copia superstite della partitura, è questo l'unico punto in cui è Fioravanti – e non Bellini – a discostarsi dal libretto: la sua partitura si chiude infatti con l'aria di Salvini, sia pur completa di tutte le sezioni previste da Tottola; resta da chiarire se, nelle intenzioni del compositore, l'opera avesse dunque fine in quel punto o se all'aria seguisse almeno una parte del dialogo parlato successivo, in cui si spiega come Nelly sia stata salvata e che risulta necessario alla comprensione retrospettiva dell'intreccio. Quale che sia la risposta, Bellini sembra comunque privilegiare una chiusa musicale d'effetto, affidata al numero d'assieme finale, senza tuttavia rinunciare alla funzione esplicativa del dialogo parlato.

Per quanto riguarda il terzo atto della seconda versione, di cui al momento non disponiamo di alcun frammento, è possibile solo formulare qualche ipotesi. Come osserva ancora Della Seta, la sostanziale sovrapponibilità di quanto resta del Finale secondo con le pagine corrispettive della prima versione dell'opera sembra non lasciare dubbi almeno sulla progettazione – se non sulla sua effettiva realizzazione – del terzo atto anche in questa seconda versione.⁴² È tuttavia evidente che il duetto tra Adelson e Bonifacio, a questo punto, non avrebbe più ragione d'essere, almeno nella sua forma e funzione drammatica originaria. Bellini potrebbe aver voluto concentrare ulteriormente il terzo atto, già di per sé breve, sul solo incontro tra i due amici e sul disvelamento, prima del finale festante condiviso con tutti gli altri personaggi. Non si può escludere, tuttavia, che possa aver richiesto nuovi versi, progettando un numero musicale completamente differente. Una possibile suggestione deriva

³⁹ Per una discussione del n. 12 Aria di Salvini con Cori, si veda DELLA SETA, *Bellini* cit., pp. 76-77.

⁴⁰ *Ivi*, p. 76.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 71.

dal *mélodrame* di Delamare, che per le ultime scene del terzo atto attinge solo in parte dal racconto di Baculard d'Arnaud. Adelson si reca nei sotterranei in cui è imprigionato Salvini per chiedergli ragione del suo gesto; a questo punto del dramma, sembra che neppure il lord sia ancora a conoscenza del fatto che Nelly è sopravvissuta. L'innovazione principale riguarda il ruolo attivo di Jenny, unica a ritenere innocente Salvini – di cui è innamorata –, che raggiunge sotto le mentite spoglie del figlio di James, servitore di Adelson. Sarà lei ad aiutare il pittore a mettere in fuga Struley che, ancora vivo, lo ha raggiunto per accertarsi che non abbia fatto il suo nome e per aizzarlo nuovamente contro Adelson. Solo in seguito tornerà Adelson e si apprenderà che Nelly è salva. Il coinvolgimento di Jenny rende credibile l'allusione finale di Adelson a una possibile unione con Salvini, che dovrà rendersi degno di lei (assente nel libretto di Tottola). Il *mélodrame* offre dunque diverse situazioni drammatiche dalle quali Bellini – con l'aiuto di un librettista – avrebbe potuto trarre materiali per ampliare il terzo atto prima dello scioglimento finale. Allo stato attuale, tuttavia, tali supposizioni, per quanto suggestive, non possono trovare conferma.

4. La terza versione

Un'ultima considerazione riguarda la presunta terza versione dell'opera di Bellini, attestata dalla copia napoletana cui si è fatto riferimento all'inizio di questo contributo e dallo spartito Ricordi. Da due lettere indirizzate a Florimo tra il 1828 e il 1829 sembra potersi desumere che il compositore abbia nuovamente pensato, in quel periodo, a una revisione della partitura. Il 12 maggio 1828 Bellini chiedeva infatti all'amico di fargli sapere se avesse «accomodato lo spartito d'*Adelson a Barbaja*»;⁴³ qualche mese dopo, il 14 marzo dell'anno seguente, ribadiva invece di avergli «scritto i cambiamenti che devi fare nell'*Adelson*».⁴⁴ Tali lettere suggeriscono che Bellini possa non avere lavorato direttamente alla revisione, incaricando invece Florimo di portarla a termine sulla base di una serie di indicazioni verosimilmente contenute in altra corrispondenza oggi perduta. Resta però incerto su quali materiali Florimo potesse concretamente contare. È possibile che egli si sia basato esclusivamente sull'autografo della seconda versione – completo nei limiti in cui era stato portato a termine – attenendosi alle istruzioni ricevute; non è neppure inverosimile che Bellini gli avesse fatto pervenire ulteriore musica, forse relativa ai numeri che si discostano dalle versioni precedenti. Sorprende, tuttavia, che non sia sopravvissuta alcuna traccia di tali materiali, considerata la cura con cui Florimo tendeva a conservare tutto ciò che riguardava Bellini.

Questa versione, anch'essa pensata per professionisti (come rivelano le linee vocali e l'organico ampliato), presenta una fisionomia che si discosta dalle altre (si veda la Tabella 1): è articolata in due atti; tra un numero e l'altro sono inseriti recitativi secchi; la parte del buffo è scritta in napoletano ma, almeno fino a parte del secondo atto, compare anche un rigo aggiuntivo con una traduzione in italiano. In questa versione ricompare la cavatina di Bonifacio, a scapito dell'aria di Struley. Ciò che desta stupore, tuttavia, come già evidenziato da Della Seta, è la conclusione dell'opera, che si configura in una redazione variata del Finale

⁴³ Lettera di Bellini a Florimo, 12 maggio 1828, in BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 124-126: 126.

⁴⁴ Lettera di Bellini a Florimo, 14 marzo 1829, in *Ivi*, pp. 185-186: 186.

secondo, con un sensibile indebolimento della tensione drammatica.⁴⁵ Come nelle versioni precedenti, dopo che Salvini ha consegnato Nelly a Struley, per poi rendersi conto del suo errore, si ode un colpo di pistola fuori scena. Se nella prima versione dell'opera – e verosimilmente anche nella seconda – la sopravvivenza di Nelly è rivelata soltanto al termine del terzo atto, qui la vicenda si chiude invece già nel Finale secondo: è infatti Bonifacio a rientrare in scena per primo, spiegando che Salvini, compreso l'inganno, ha sottratto Nelly a Struley per ricondurla sana e salva da Adelson. Segue quindi l'ingresso trionfale di Salvini, che intona una cavatinetta nuova, «Ecco, signor, la sposa» (cfr. Es. 1), che non ha precedenti nelle altre versioni dell'opera né recupera materiali dall'Aria con Cori del terzo atto, che qui è del tutto assente.

Il profilo melodico di tale sezione, qui in Si bemolle maggiore, è affine a quello della cabaletta «Meco tu vieni, o misera» dal n. 7 Introduzione. Scena ed Aria [di Valdeburgo] all'inizio del secondo atto della *Straniera* (Milano, Teatro alla Scala, 14 febbraio 1829), dove compare in La bemolle maggiore (cfr. Es. 2). Nell'elencare le sezioni di *Adelson e Salvini* riutilizzate in opere successive, Friedrich Lippmann rilevava una certa somiglianza tra «Ecco, signor, la sposa» e l'assolo di Fanny che apre il n. 1 Introduzione, «Immagine gradita» (cfr. Es. 3).⁴⁶ Sebbene le due melodie presentino effettivamente alcuni tratti affini (tra cui l'insistenza sul terzo grado e la seconda minore in funzione di volta alla fine della prima battuta, seguita dal ritorno al terzo grado e dalla discesa al secondo), la somiglianza non appare tale da far supporre una derivazione diretta; né il possibile richiamo circolare tra apertura e chiusura dell'opera, in virtù di tale parentela, risulta significativo sul piano drammatico. Che l'assolo con cui Salvini riporta in scena Nelly riecheggi la melodia con cui Fanny contemplava il ritratto del pittore all'inizio dell'opera non sembra l'esito di un progetto intenzionale su larga scala; l'idea che il «vero» animo di Salvini, appena intravisto in «Immagine gradita» attraverso lo sguardo di Fanny, si manifesti compiutamente nella cavatinetta del Finale secondo appare troppo debole per risultare persuasiva. Quel che è certo è che il profilo melodico della cabaletta di Valdeburgo risulta, soprattutto all'ascolto, decisamente più simile a quello dell'assolo di Salvini che non a quello di Fanny: oltre agli elementi già osservati, vi si riconoscono infatti anche l'attacco in battere (in contrasto con l'anacrusi con salto di sesta maggiore ascendente di Fanny) e il ritmo puntato; altrettanto affine è il conseguente, che prende avvio dal secondo grado e procede con disegno ritmico e andamento melodico pressoché coincidenti (sebbene la parte di Salvini sia leggermente più ornata, con una quartina di semicrome), fino all'approdo sulla dominante. Difficile è, tuttavia, stabilire un rapporto cronologico tra la cavatinetta di Salvini e la cabaletta di Valdeburgo. Le due lettere a Florimo risalgono infatti l'una a prima dell'avvio della composizione della *Straniera*, l'altra a dopo il debutto scaligero dell'opera. Bellini potrebbe aver concepito dapprima la cavatinetta di Salvini e averne successivamente rielaborata la melodia per Valdeburgo, temendo che il progetto di *Adelson* non si concretizzasse,

⁴⁵ DELLA SETA, *Bellini* cit., p. 71.

⁴⁶ «2) Arietta di Fanny e l'a solo di Salvini “Ecco, Signor, la sposa” (essi sono molto simili) > *La straniera*, “Meco tu vieni, o misera” di Valdeburgo nel II atto». Cfr. MARIA ROSA ADAMO e FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, Edizione RAI Radiotelevisione Italiana, 1981, p. 530. Si ricordi che, ai tempi in cui Lippmann scriveva, si riteneva ancora che la seconda versione dell'opera fosse quella attestata dalla partitura napoletana e dallo spartito Ricordi.

oppure prevedendo l'impiego della medesima melodia in entrambe le opere, destinate a città diverse. Tale ricostruzione sembra confermata dallo stesso Florimo che, ricordando la prima opera di Bellini, scriveva: «De' felici pensieri dell'*Adelson* Bellini si servì più tardi con buon successo nella romanza di Giulietta nei *Capuleti e Montecchi*: *Ah! quante volte, ah! quante!*, nell'aria e scena del baritono nella *Straniera*: *Meco tu vieni, o misera*; nell'ultima scena della *Bianca e Fernando*: *Crudele alle tue piante*, scritta in Genova per la Tosi». ⁴⁷ È vero che Florimo menziona il pezzo derivato ma non quello d'origine; tuttavia, alla luce delle affinità appena rilevate tra la melodia di Salvini e quella di Valdeburgo, è improbabile che egli alluda qui all'assolo di Fanny nell'Introduzione. In alternativa – ma si tratta di un'ipotesi più debole – Bellini potrebbe aver concepito inizialmente la cabaletta di Valdeburgo per *La straniera* e solo in seguito (forse prima che essa divenisse una delle pagine più celebri dell'opera) aver deciso di reimpiegarla per Salvini; Florimo potrebbe allora aver deliberatamente riorganizzato retrospettivamente i dati, non senza intenzione celebrativa, per consolidare l'idea che «[l']anima di Bellini si rivelò nell'*Adelson e Salvini*». ⁴⁸ In ogni caso, se la melodia risale alla revisione di *Adelson*, Bellini deve aver fornito a Florimo quantomeno un abbozzo della cabaletta di Salvini, se non il pezzo nella sua interezza, con o senza orchestrazione. ⁴⁹

L'attribuzione della melodia al compositore trova un riscontro concreto in una traccia del suo processo creativo: tra i cosiddetti 'studi giornalieri' risalenti al 1824 è infatti individuabile uno schizzo in Re maggiore (cfr. Fig. 6, riquadro rosa) che anticipa, nelle sue linee essenziali, la melodia di Salvini – poi rielaborata per Valdeburgo – più nettamente rispetto a quella di Nelly: si vedano ancora l'attacco in battere, il ritmo puntato, la seconda minore ascendente alla fine della prima battuta e la quartina di semicrome nella quarta, che nello schizzo – limitato a sole quattro battute – risolve direttamente sulla tonica. ⁵⁰ La presenza di questo

⁴⁷ FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli* cit., p. 181.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Alla Bibliothèque Nationale de France si conserva un frammento di questo Finale secondo (Ms. 1262) – cavatinetta di Salvini compresa – originariamente ritenuto autografo, anche da Lippmann (cfr. ADAMO e LIPPMANN, *Vincenzo Bellini* cit., p. 526). Più recentemente, sia Claudio Toscani sia Fabrizio Della Seta hanno escluso che si tratti di pagine autografe (cfr. TOSCANI, *Una nuova acquisizione belliniana* cit., p. 111 e FABRIZIO DELLA SETA, *"Adelson e Salvini": una nota sull'edizione*, in Jesi/Teatro G.B. Pergolesi, *49ª stagione lirica di tradizione*, Jesi, Fondazione Pergolesi Spontini, 2016, pp. 25-29: 29). Sebbene numerosissimi elementi inducano a negarne l'autografia (dai nomi degli strumenti al testo verbale, fino alle codette delle crome in alcuni punti specifici della partitura), il dubbio permane su alcuni dettagli. A prescindere dall'attribuzione, emerge tuttavia una circostanza, finora mai segnalata: le pagine parigine corrispondono, nei loro elementi strutturali essenziali, a quelle contenenti le battute corrispondenti della partitura manoscritta conservata a Napoli. La disposizione delle battute nella pagina è identica; coincidono la numerazione delle carte e quella dei fascicoli; ricorre il medesimo titolo («Seguito del Finale»), collocato nella stessa posizione; si adotta inoltre il medesimo sistema di abbreviazione per le parti derivate da altre parti. Le varianti innovative presenti nel frammento parigino trovano riscontro nella copia napoletana, indicando la direzione del loro rapporto: la partitura napoletana sembra infatti copiata direttamente – o, meno verosimilmente, tramite una copia intermedia – da quella che doveva essere la partitura completa cui appartenevano originariamente le carte oggi conservate a Parigi. Resta tuttavia aperta la questione se tale partitura fosse almeno in parte autografa e se sia su di essa che Florimo poté contare per il suo lavoro di revisione. Allo stato attuale, non è possibile fornire risposte definitive.

⁵⁰ Per una discussione degli 'studi giornalieri', si veda CANDIDA BILLIE MANTICA, *Gli 'studi giornalieri' di Bellini*

SAIV.

Ec-co, signor, la spo - sa; io salva a te la ren - do, a
te la de - stra io sten - do, vin - se ra - gio - ne, sì.... vin - se a -
mor.

Es. 1. VINCENZO BELLINI, *Adelson e Salvini*, incipit della cavatinetta di Salvini «Ecco, signor, la sposa» nel [n. 9] Finale dell'Atto secondo della terza versione dell'opera (estratto dallo spartito Ricordi del 1903)

181 Valdeburgo

Me - co tu vie - ni, o mi - se - ra, — lun - ge da que - ste por - te, —
o - ve ce-lar le la - gri-me ti scor - ge - rà la sor - - - te, ti
scor - ge - rà la sor - te:

Es. 2. VINCENZO BELLINI, *La straniera*, incipit della cabaletta di Valdeburgo «Meco tu vieni, o misera» nel n. 7 Introduzione. Scena ed Aria, ed. critica a cura di Marco Uvietta, Milano, Ricordi, 2019

11 Fanny

Im - ma - gi - ne gra - di - ta del
ben che tan - to a - do - ro, men - tre la man t'i - mi - ta il
pre - gio del la - vo - ro è so-lo, è so - lo del mio
cor.

Es. 3. VINCENZO BELLINI, *Adelson e Salvini*, incipit «Immagine gradita» (assolo di Fanny) nel n. 1, ed. critica a cura di Candida Billie Mantica, Milano, Ricordi, in corso d'opera

schizzo in una pagina che contiene un altro studio (cfr. Fig. 6, riquadro rosso), poi confluito nell'introduzione strumentale del n. 4 Duetto Salvini e Bonifacio, consente di retrodatare al 1824 almeno l'idea iniziale del profilo melodico, se non il suo pieno sviluppo. Non si può escludere che Bellini abbia ripreso tale materiale in una fase successiva, durante il lavoro sulla seconda versione dell'opera o in vista dell'ulteriore revisione affidata a Florimo – se non, appunto, per *La straniera*. Più remota, ma non del tutto implausibile, è l'ipotesi di un'origine della cavatinetta già nel contesto della prima versione, seguita da una successiva esclusione. In tal caso, il pezzo avrebbe potuto costituire, ad esempio, la cabaletta della scena di follia di Salvini alla fine del primo atto, anch'essa costruita su settenari nel libretto di Tottola. La distanza tra le rispettive situazioni drammatiche – da un lato l'alterazione psichica, dall'altro ingresso trionfale dopo una presa di coscienza – è considerevole; ma è anche vero che Bellini avrebbe potuto adattare la melodia a contesti differenti, come avviene in altri casi.⁵¹ Tuttavia, l'assenza di qualsiasi traccia di questo taglio sia nella partitura autografa sia nelle parti strumentali indebolisce sensibilmente questa ipotesi, pur non priva di fascino. Essa si aggiunge così alle numerose incertezze che continuano ad avvolgere la genesi della prima opera di Bellini.

5. Conclusioni

Come emerso nelle pagine precedenti, l'*Adelson e Salvini* di Bellini si colloca al termine di una catena di riscritture in cui il materiale narrativo non passa mai indenne da un genere all'altro, ma viene costantemente rifunzionalizzato rispondendo a esigenze e convenzioni differenti. In questa catena, l'individuazione della ripresa dell'opera di Fioravanti tra il 1822 e il 1823, di cui non si aveva traccia, ne amplifica la funzione di anello intermedio, che potrebbe aver avuto un peso sulle scelte successive di Bellini. Dal *genre sombre* di Baculard d'Arnaud, centrato su un percorso psicologico che segue una traiettoria tragica, al *mélodrame* di Delamare – che riorganizza gli eventi secondo una logica di forte polarizzazione morale, costruita su una catena di macchinazioni, equivoci e peripezie orientati verso uno scioglimento risolutivo – fino all'opera semiseria napoletana 'alla francese', in cui alla dinamica di disimpegno si aggiungono venature comiche e vernacolari, il materiale originario viene continuamente redistribuito tra i personaggi e ricalibrato nei suoi equilibri interni, secondo logiche narrative e convenzioni tra loro divergenti.

Le scelte compiute da Bellini, che si misurava con il libretto di Tottola e aveva verosimilmente presente il modello di Fioravanti, delineano, in entrambe le versioni certamente a lui attribuibili, un'idea di dramma ben definita, che riflette la distanza di quasi un decennio rispetto al suo antecedente. Al ridimensionamento della terza figura femminile – già pro-

«sviluppati con effetto» nei «Puritani», «Bollettino di studi belliniani», VI, 2020, pp. 29-73 e, per le carte risalenti al 1824 in particolare, p. 35.

⁵¹ Si vedano, in particolare, MARY ANN SMART, *In Praise of Convention: Formula and Experiment in Bellini's Self-Borrowings*, «Journal of the American Musicological Society», LIII, 2000, pp. 25-68 e MARCO UVIETTA, *Da "Zaira" a "I Capuleti e i Montecchi": Preliminari di un'indagine filologica sui processi di ricomposizione*, in *Vincenzo Bellini: verso l'edizione critica. Atti del convegno internazionale, Siena, 1-3 giugno 2000*, a cura di Fabrizio Della Seta e Simonetta Ricciardi, Firenze, Olschki, 2004, pp. 101-139.

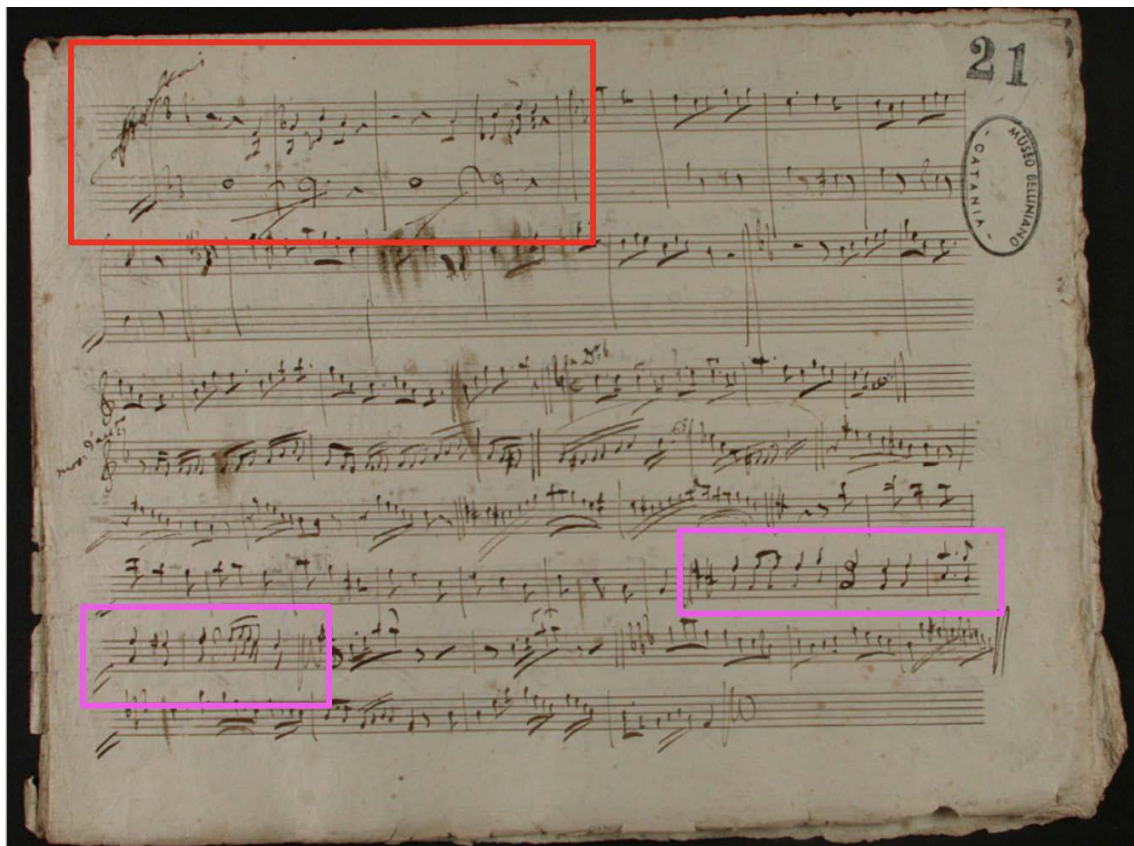


Fig. 6. VINCENZO BELLINI, 'Studi giornalieri' [1824] estratto
(Catania, Museo Civico Vincenzo Bellini, numero di segnatura I-CAT, ms. MM-7.164-6.2)

gressivamente marginalizzata nel passaggio da una fonte all'altra – e delle deviazioni dal nucleo drammatico principale che essa comportava, si affianca un accresciuto rilievo dell'antagonista e una più netta definizione psicologica, ottenuta anche attraverso l'interpolazione della sua aria. A ciò si aggiunge il taglio – significativo sul piano drammatico – della strofa della romanza di Nelly, che priva il numero dei suoi contorni arcadici per concentrarlo esclusivamente sullo stato emotivo della protagonista. Parallelamente, risultano decisive alcune ulteriori operazioni di sottrazione. La più vistosa è l'eliminazione della scena di follia di Salvini, che resta così caratterizzato da una psicologia labile ma non approda mai a una vera e propria disgregazione psichica. Tale scelta, come si è visto, può essere dettata dall'intento di evitare un confronto diretto con *Il frenetico per amore* di Cordella, ma non è da escludere che risponda a una più generale esigenza di coerenza drammaturgica: nella tradizione cui appartiene l'opera di Cordella, che risale al Cardenio di *Don Chisciotte*, si tratta infatti di una follia intermittente, scandita da episodi alterni di lucidità; al contrario, nel libretto di Tottola – e nella sua realizzazione nell'opera di Fioravanti – l'episodio resta isolato e il repentino rinsavimento non trova un adeguato fondamento narrativo. Il taglio del numero che coinvolge Nelly e Bonifacio all'inizio del secondo atto – poi reintegrato, ma in una veste differente, nella seconda versione – insieme a quello dell'aria di Madama Rivers contribuisce invece a ridefinire l'assetto del rapporto tra i due promessi sposi, ora improntato a maggiore fiducia e stabilità.

Resta infine aperto il problema della cosiddetta terza versione dell'opera. Lo stato attuale delle fonti, cui si aggiungono le poche testimonianze ricavabili dalla corrispondenza tra Bellini e Florimo, non consente di attribuire con certezza la paternità di questa ulteriore revisione al compositore, pur riconoscendole un rilievo significativo sul piano storico. Non resta che auspicare che emergano nuovi documenti a fare ulteriore chiarezza e a fornire risposte alle tante questioni che restano ancora aperte.

ABSTRACT - Bellini composed *Adelson e Salvini* as his final project at the Real Collegio di musica di San Sebastiano, where the opera was first staged between 10 and 15 February 1825. For his earliest theatrical work, belonging to the tradition of Neapolitan opera 'alla francese', the composer could rely on an existing libretto by Andrea Leone Tottola, previously set to music by Valentino Fioravanti in 1816. The subject derives from François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud's *Adelson et Salvini. Anecdote anglaise* (1772), via Prosper Delamare's *mélodrame Adelson et Salvini* (1803), which served as Tottola's main source for the libretto. Around 1826, Bellini revised the opera in view of a production at the Teatro del Fondo with a professional cast, a project that, however, never materialized.

After reconstructing the historical and cultural context in which Bellini composed *Adelson e Salvini*, this article offers a comparative analysis of the literary sources, Tottola's libretto, Fioravanti's setting, and the two Bellinian versions of the opera, with particular attention to the genre transformations that shaped its development: from Baculard d'Arnaud's tragic tale, rooted in the so-called *genre sombre*, through the *mélodrame*, to Neapolitan *opera semiseria* 'alla francese'. The final section examines a third version of the opera, probably not attributable to Bellini in its entirety, and advances some hypotheses concerning its genesis.