

***Carteggi*, di Vincenzo Bellini, edizione critica a cura di Gabriella Seminara (Historiae Musicae Cultores Vol. 151), Firenze Olshcki, 2017, pp. 622.**

Salutata dalla prefazione di Fabrizio Della Seta, presidente del Comitato scientifico Centro di Documentazione per gli Studi Belliniani-Fondazione Bellini, la nuova edizione critica dei *Carteggi* propone la prima ricostruzione integrale del corpus epistolare belliniano, con una messe d'informazioni anche inedite sui contatti, il percorso artistico-intellettuale, i movimenti, le relazioni e il procedimento compositivo del maestro catanese così come lui stesso ce lo racconta. L'introduzione della curatrice espone l'intero progetto attraverso le fasi di lavoro effettuato, il riordino attento del materiale, i criteri di ricerca scientificamente aggiornati sul piano musicologico e filologico, le manomissioni vere o presunte di Francesco Florimo (il principale destinatario che per primo raccolse e pubblicò parte dell'epistolario dell'amico), l'elenco delle fonti vecchie e nuove (Florimo, Cambi, Pastura, Walker, Lippmann, Neri, Rosselli) che hanno consentito la raccolta e l'esame delle lettere, l'inserimento dei dati necessari che precedono ogni lettera di e al Maestro: luogo e data, destinatario e tipologia di scritto (lettera, biglietto, minuta), informazioni sull'autografo e sua ubicazione, indicazione della prima edizione della lettera se presente, e delle edizioni successive con i relativi numeri di pagina. In coda figurano indirizzo e timbro postale riportato secondo la data di partenza e la data di arrivo, ed ognuna è commentata

scrupolosamente sia nelle note sia nel corpo del testo.

La prima edizione critica di epoca non recente, pubblicata per la Mondadori da Luisa Cambi, risaliva al 1943 e raccoglieva la corrispondenza - ricavata da contributi biografici perlopiù ottocenteschi - fin lì conosciuta, dopo di che nuovi documenti sono venuti alla luce tra la fine anni Cinquanta e gli anni Novanta, cui si sono aggiunte molte lettere emerse dal 2005 ad oggi provenienti da biblioteche italiane e straniere, privati, istituzioni, archivi, accademie, mercati antiquari. L'attuale edizione ha mantenuto i tratti preminenti della scrittura belliniana, con interventi editoriali finalizzati a rendere agevole la lettura, a fronte dell'italiano incerto e pasticciato che qui viene sistemato e persino integrato nelle lacune o parole monche. Ne emerge da parte del compositore la «fatica di scrivere», fatta di convenzioni e di azzardi linguistici in parte riconducibili alla consuetudine epistolare dell'Ottocento: pubblico, piacciuto, colleggio, abiamo, accomodato, mottivo, progetti, anderò, solenne, raguaglio, riggidi, prouve, sodisfazione e così via, più apostrofi e accenti sbagliati o mancanti, l'anteposizione del condizionale al congiuntivo nei periodi ipotetici, la bizzarria della punteggiatura e la storpiatura del vocabolario. Risentendo d'influssi linguistici arcaici e di quelli dialettali legati alla terra natia - ne sono prova i raddoppiamenti consonantici di tante parole e nomi - la scrittura tenderà a migliorare a partire dal soggiorno milanese: una svolta nella forma epistolare che s'ingentilisce, si regolarizza,

si armonizza e fa uso di espressioni erudite (acquisite con l'esperienza, il consolidamento artistico e la levatura dei contatti) di derivazione letteraria o scaturite dalla prassi corrente nel linguaggio musicale del melodramma. Negli anni milanesi e parigini il compositore dovrà confrontarsi con una società aristocratica europea e una produzione letteraria importante, unità di misura sul piano artistico, socio-culturale ma anche utile alla scelta di buoni soggetti per le sue opere. Al di là dei regolari contatti con i familiari (in particolare lo zio materno Vincenzo Ferlito), intratterrà rapporti stabili con personalità degli ambienti di Londra e Parigi, con i nobili e gli intellettuali delle amicizie napoletane e milanesi, con personaggi del mondo della musica e del giornalismo, con l'avvocato palermitano Filippo Santocanale, con il compositore Francesco Pollini allievo di Mozart e Salieri a Vienna, con il sottosegretario di Stato al Ministero per gli Affari esteri del Regno di Sardegna Alessandro Lamperi, con il giurista e compositore Giovanni Battista Perucchini, con vari interlocutori noti e meno noti (a molte identità dapprima ignote gli studiosi sono risaliti con il metodo dei controlli incrociati, soprattutto a quella degli esuli italiani in Francia).

Destinatario di eccellenza resta il citato Florimo, calabrese, compagno di studi del periodo napoletano e il maggior confidente di Vincenzo sia su motivi personali sia su contenuti d'interesse musicale; pubblicò nel 1882 un libro di memorie, *Bellini. Memorie e lettere*, comprendente una sezione dedicata alla corrispondenza inter-

corsa tra il '27 e il '35 tra lui, l'amico e altri destinatari, ma all'esame della moderna indagine e critica storiografica, molte non risulterebbero vere o non proprio veritiere come per la prima volta sollevato da John Rosselli nel 2000, in occasione del convegno "Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica" tenuto a Siena presso l'Accademia Chigiana. – stato notato l'inserimento, di suo pugno, della riflessione sul presagio della morte imminente in un post scriptum inesistente nell'autografo del 7 giugno 1835, dopo che il compositore ebbe notizia della morte di Maddalena Fumaroli e, per quanto riguarda la trascrizione delle lettere, vi sarebbero pesanti interventi per restituire ai posteri uno stile belliniano il più possibile corretto ma con un effetto spesso deleterio sui contenuti veri e propri, deformati e talora – come si ritiene – falsati. A tutto questo si aggiunge il fattore della rimozione volontaria. Solo cinque lettere si sono salvate tra quelle spedite da Vincenzo a Napoli nell'arco di tempo che va dal 14 marzo 1829 all'11 marzo 1834, ed altre se ne sono perse tra quelle inviate da Parigi, distrutte dallo stesso Florimo il quale, nominato nel '51 direttore della Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella, operò tale scelta in coincidenza con la promessa donazione a quell'istituto degli autografi in suo possesso e dei quali fece una preventiva scrematura. Tuttavia Bellini dovette stimarlo molto e gli fu sempre legato, se la prima lettera risale al 2 gennaio 1828 e l'ultima al 2-4 settembre del 1835 dal ritiro di Puteaux a pochi giorni dalla fine, se gli manda ampi stralci di scene e di

esempi musicali dalle opere su cui sta lavorando mettendolo al corrente di ogni particolare, dalle trattative con i teatri ai rapporti con i cantanti di riferimento dei suoi lavori (Lablache, Lalande, Rubini, Tamburini, la Grisi, la Pasta), al resoconto delle prove a tanti altri argomenti, privati e musicali. Al Florimo si deve peraltro la radicata tradizione iconografica e aneddotica giunta fino a noi – rafforzata da una filmografia di maniera fiorita sulla vita dei nostri musicisti tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento – di un Bellini bello, biondo, delicato, triste e con l'aurea mitico-eroica che circonda, come nel suo caso, il genio morto in età precoce, descrizione fisica tuttavia confermata dalla testimonianza del poeta tedesco Heinrich Heine che lo conobbe.

Anche dove l'importanza del documento cede spesso alla normalità della cronaca biografica, i *Carteggi* si confermano un testo prezioso per la conoscenza di un personaggio restituitoci nella sua veste reale – storicamente e umanamente – permettendo sia di approfondirne la personalità, sia il processo compositivo che lo stesso scrivente ricostruisce nelle lettere. Vi ricorrono con maggiore frequenza il lessico tipico del teatro, i termini e le locuzioni adoperati nella pratica compositiva e nell'opera italiana del tempo; c'è il Bellini musicista e musicologo, buon conoscitore di voci e problemi interpretativi, attento alle varie dinamiche attinenti alla realizzazione e alla riuscita di un'opera (libretto, drammaturgia, partitura, situazioni scenico-musicali, resa vocale unita all'azione), insieme al Bellini

preoccupato del fattore effetto – l'effetto reale sul pubblico a prescindere da qualsivoglia perfezione messa in campo – e consapevole dell'imponderabile che grava sulle sorti del teatro e di chi lo fa. Già qui siamo nel pieno del mestiere, della maturità artistica. Scriverà, a proposito di *Bianca e Fernando*, *La Sonnambula*, *I Puritani*, che [...] *l'effetto in scena sarà il giudice. [...] la scena deciderà tutto. [...] ma ripeto il teatro è inesplicabile, quindi nulla si può assicurare. [...] il teatro è cosa difficile, e quel che fa effetto su quelle tavole, quasi mai si può indovinare giusto; perché concorrono mille cose per far interessare un pezzo di musica*. E, forse per la prima volta nell'epistolario di un musicista così giovane, vi si avverte la piena conoscenza di se stesso e del proprio stile compositivo, al punto da inaugurare di sua mano un lessico ad hoc per le caratteristiche peculiari della propria arte: genere spianato, canti larghi, la natura piena e corsiva delle cantilene che non ammettono altra natura d'istrumentazione che quella che vi è, brillante declamato, sublime tragico (tutte espressioni sue). Informa dell'impiego di cantabili, di *pertichini ricchi* – cioè l'inserimento di altri personaggi a sostegno del canto a solo, per produrre e rafforzare l'intensità emotivo-sonora di una situazione musicale – o della famosa Stretta, ossia quel crescendo lento che si propaga e si dilata con effetto ad onda, tipico del suo tratto scrittorio, e che produce un senso di attesa e di malinconia struggenti: un procedimento nuovo in seguito largamente impiegato nei grandi concertati del melodramma italiano dell'Ottocento. A tal proposito, in riferimento alla

Norma, il maestro catanese fa notare come il finale sia *composto da un pezzo concertato e da una Stretta, e questi due ultimi pezzi sono d'un genere sì novo e di tale effetto, che ha fatto tacere, quanti nemici io potea avere*. Soprattutto per quanto concerne *I Puritani*, l'ultima opera su versi di Carlo Pepoli, insiste nello spiegare in più punti le strutture formali in essa sperimentate, insieme all'affermazione delle proprie teorie poetiche ed estetiche di cui era fermamente convinto. Su questo suo teatro tragico-classico e romantico a un tempo, avverso al *disgustante* e al cattivo, si esprime con chiarezza quando, sempre su *I Puritani*, si augura che il soggetto *faccia profonda impressione unito alla mia malinconica musa*. Che il pubblico rimanesse ammaliato dalle nuove spirali di melodia in grado di coinvolgere e rapire, è attestato dal fatto che ascoltasse in silenzio la sua musica, contravvenendo alla prassi del costume teatrale italiano del tempo in cui non si usava star zitti durante lo spettacolo: novità sbalorditiva ricordata dalla rivista "I Teatri" del 19 marzo 1829, dove a proposito de *La Straniera* si legge che «non si è mai osservato, dopo molte recite di un'opera, tanto concorso e tanto silenzio alla Scala».

Se lo criticano sui procedimenti armonici adottati, si difende e spiega il suo operato in maniera esaustiva, come col Florimo quando commenta duramente un giudizio di Pietro Raimondi, docente di contrappunto e direttore dei Reali Teatri di Napoli dal 1824, sulla discussa correttezza della conduzione armonica in *Bianca e Fernando* e ne *Il Pirata*. Vi si dilunga recando l'esempio di alcuni passi del

secondo atto di *Bianca e Fernando*, chiarendo di prediligere soluzioni che, per quanto azzardate, non vadano mai a disturbare *la nitidezza del canto*. E più ha problemi con il destinatario – ad esempio, il *sonnacchioso* Carlo Pepoli dalla *poesia imbrogliata* rispetto a un Felice Romani dalla *bella dicitura chiara, e non comune* – più ne dà notizie copiose e interessanti, proprio perché per farsi capire è costretto a entrare nel merito, dalla qualità della versificazione alla distribuzione scenico-musicale delle situazioni, ammiratore com'era di quel purismo letterario – di solida matrice classicista – che in Romani assicurava un risultato teatrale garantito, di bella unità stilistica, con *dei versi alla mia maniera, che sono quelli che dipingono le passioni al più vivo*.

La sua personalità si afferma su più fronti, conosce personalmente Rossini di passaggio a Milano nel 1829, ha una tormentata relazione con la nobildonna milanese Giuditta Cantù Turina, smentisce la voce diffusasi su un flirt con il soprano Adelaide Tosi precisando *che, se io dovessi ammogliarmi, non prenderei mai chi sta sul teatro*, cura l'eleganza del vestiario, bada pure al dosaggio e pesatura della carta da lettera raccomandando al Florimo di usare quella sottile *come questa mia, perché le tue benedette lettere con una carta doppia ad uso d'incartare del marmo, mi fa pagare le lettere doppie*. Esige dagli interpreti il rispetto delle indicazioni autoriali e sa valutare le voci più adatte ai ruoli delle sue opere, s'impegna molto nella lotta per i diritti d'autore contro la pirateria musicale, prendendo a modello la Francia per gli avanzati provvedimenti adottati in

materia. Esplicito l'«avviso musicale» a sua firma, in pratica una circolare, indirizzata a tutte le direzioni dei teatri, a impresari e negozianti di musica, il 1° dicembre 1831 da Milano, in cui, in merito a *La Sonnambula*, li prega di voler considerare *come spurio ogni spartito [...] che loro venisse offerto, fuorché le copie da me segnate o dal signor Giovanni Ricordi, presso il quale si trova l'unico originale. Con ciò essi verranno a salvar l'onore mio e il proprio interesse, e ad istruire cotesti falsificatori essere ormai tempo di rispettare anche fra noi le proprietà degli ingegni e di non comprometterne la riputazione ed il decoro.*

Altrove gli viene fuori l'acredine per Gaetano Donizetti, ritenendolo appoggiato a Parigi dallo stesso Rossini a suo danno *perché così, posto in concorrenza con me, mi soffocasse, mi sterminasse, sostenuto dalla sua colossale influenza.* E sul *Marin Faliero*, rappresentato a Parigi il 12 marzo del 1835 al Théâtre Italien, è perfino implacabile: *Ma che opera è quella che ha scritto! una cosa incredibile – egli che nell'Anna Bolena ha mostrato del talento! Questa di Parigi è sprovvista di tutte le novità. Comunissima e comunissimamente strumentata – senza pezzi concertati: in una parola degna di uno scolarino.* D'altro canto, palesando un certo orgoglio siciliano legato al concetto di onore (termine ricorrente molte volte), si sentiva sicuro del proprio valore e lo ribadiva sovente, come dopo il successo de *La Straniera* e a Parigi de *IPuritani*: *[...] il pubblico mi stima come un genio innovatore [...] dunque anche a Parigi ho il mio posto; ora Milano, Napoli, Vienna,*

ec: hanno voluto piazzarmi: Rossini e Bellini, dopo venga chi vuole [...].

L'epistolario, comprendente 517 lettere (in corsivo quelle a Bellini, in tondo quelle scritte da lui), inizia con la nota Supplica del maggio 1819, firmata soltanto ma non redatta da lui, al duca di Sammartino Stefano Notarbartolo, Intendente della provincia di Catania, con la richiesta di un sussidio per mantenersi gli studi al Real Collegio di Musica di San Sebastiano a Napoli. La corrispondenza prosegue con il trasferimento in nave dalla Sicilia per la città partenopea, scavalca un vuoto di sei anni passando dal '19 al '26 e da lì si sviluppa anno per anno in modo più interessante, fino a concludersi laceramente da Puteaux con le scarse righe del 3 settembre 1835, venti giorni prima della morte avvenuta il 23. In mezzo, come un ponte, argomenti di ogni tipo e l'arco di una vita durata poco meno di 34 anni: la parabola umana di un artista che seppe imporsi con idee innovative nel panorama musicale europeo post-rossiniano, riuscendo a stupire i contemporanei e – cosa rara per i suoi tempi e forse anche per i nostri – a vivere dei proventi delle proprie opere. (Claudia Antonella Pastorino)

Catalogo storico delle edizioni Interlinea. I primi 25 anni di libri (1992-2016), a cura di Alessandro Curini, saggio introduttivo di Gian Carlo Ferretti, presentazione di Giorgio Montecchi, Milano, Franco Angeli, 2017.

«Nulla è più piacevole e stimolante del leggere bibliografie», annota Giorgio