

Vol. CXCVI

ANNO CXXXVI

Fasc. 654
2° trimestre 2019

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

L. BATTAGLIA RICCI - S. CARRAI - M. CHIESA
A. DI BENEDETTO - E. MATTIODA - M. POZZI



2019

LOESCHER EDITORE

TORINO



0017 0496

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (*University of Notre Dame*), ANDREA CICCARELLI (*Indiana University*),
JEAN-LOUIS FOURNEL (*Paris VIII*), ALFRED NOE (*Universität Wien*),
FRANCISCO RICO (*Universidad autónoma de Barcelona*),
MARIA ANTONIETTA TERZOLI (*Universität Basel*).

REDAZIONE

ENRICO MATTIODA (segretario), LORENZO BOCCA

Il «Giornale storico della letteratura italiana», fondato nel 1883 da Arturo Graf, Francesco Novati e Rodolfo Renier, e da allora pubblicato a Torino dalla Loescher, è punto di riferimento per gli studi di Italianistica. È presente nelle più importanti biblioteche internazionali ed è sempre valutato al livello più alto nelle classifiche delle riviste umanistiche. Si avvale della consulenza di lettori anonimi (*peer review*) per la valutazione dei contributi proposti per la pubblicazione.

Contributi proposti per la pubblicazione e libri da recensire debbono essere inviati a:
«Giornale storico della letteratura italiana»
Loescher Editore, via Vittorio Amedeo II, 18 - 10121 Torino
e-mail: gslit@loescher.it

Coloro che desiderano sottoporre un contributo dovranno fare riferimento alle norme per la compilazione che sono scaricabili, in formato PDF, dal sito internet www.loescher.it/riviste

Nel medesimo sito sono consultabili i sommari dei fascicoli delle ultime annate, gli abstract degli articoli pubblicati, le informazioni su abbonamenti, ristampe anastatiche, fascicoli arretrati e prezzi

Le annate del «Giornale storico della letteratura italiana» dal 1883 al 1995 sono inoltre consultabili on-line, previo abbonamento, nella banca dati Periodicals Archive Online

Modalità di pagamento 2019 (4 fascicoli annuali)

€ 102 (Italia) - € 138 (estero)

Prezzo del singolo fascicolo: € 34,50

I versamenti vanno effettuati sul C.C.P. n. 96136007, indirizzati a S.A.V.E s.r.l.

Via Dell'Agricoltura 12 - 00065 Fiano Romano
indicando nella causale il titolo della rivista

Registrato al N. 571 del Registro Periodici del Tribunale di Torino
a sensi del Decreto-legge 8-2-48, N. 47. — Direttore responsabile: Arnaldo Di Benedetto.
Fotocomposizione: Giorcelli & C. (Torino) - Stampa: Tipografia Gravinese (Torino)

SOMMARIO

TOBIAS LEUKER, « <i>Non sine Musis</i> »: raffinatezze ellenizzanti del cardinale Miguel da Silva (con due appendici su Filippo Gheri e Mario Favonio).	Pag.	161
ARNALDO DI BENEDETTO, «Sentire» e «intendere». Su Alfieri traduttore.	»	190
MARIO POZZI, Una lettura dei carteggi di Vincenzo Bellini.	»	199
ENRICO MATTIODA, Appunti sul concetto di 'dilettante' nel Novecento.	»	226

VARIETÀ

CLAUDIA VILLA, <i>L'epistola a Cangrande, la scomunica dello Scaligero (6 aprile 1318) e la bozza "Ne pretereat"</i>	»	246
CRISTINA CAPPELLETTI, <i>Intorno alla polemica Maffei-Voltaire: La naissance de clinquant, racconto allegorico</i>	»	263

NOTE E DISCUSSIONI

PAOLO CHERCHI, <i>Per un ampliamento del canone: il dialogo militare nel Cinquecento</i>	»	281
--	---	-----

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

<i>Sull'edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce</i> (Mario Pozzi).	»	287
--	---	-----

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

LAURA BANELLA, *La 'Vita nuova' del Boccaccio. Fortuna e tradizione* (Donato Pirovano), p. 298. – BATTISTA FREGOSO, *Anteros sive contra amorem*. A cura di NELLA BIANCHI BENSIMON (Angelo Colombo), p. 300. – ELISABETTA CALDERONI, *Raccontare gli Antichi. Le Immagini di Vincenzo Cartari* (Emilie Passignat), p. 303. – VITTORIO ALFIERI, *Satire*, a cura di GABRIELLA FENOCCHIO (Arnaldo Di Benedetto), p. 307. – *Federico Hindermann poeta e intellettuale*, con l'inventario del «Fondo Federico Hindermann» di Berna, a cura di MATTEO M. PEDRONI (Arnaldo Di Benedetto), p. 309.

ANNUNZI , a cura di ARNALDO DI BENEDETTO, MARIA LUISA DOGLIO, RENATO GENDRE, LUISELLA GIACHINO, ENRICO MATTIODA, MARIO POZZI.	»	311
Si parla di: FOZIO. - I. BERTELLI. - A. SEVERI. - M. DARDANO. - V. BRAMANTI. - A.F. DONI. - <i>Accademia degli Addormentati</i> . - G. BOTERO. - <i>Fortuna del Tasso eroico</i> . - T. Valperga di Caluso. - I. DE GENNARO. - <i>One Hundred Years of Futurism</i> . - <i>Ricordo di C.F. Russo</i> . - E. CASALI.		

ABSTRACTS	»	318
----------------------------	---	-----

UNA LETTURA DEI CARTEGGI DI VINCENZO BELLINI

I. *L'edizione*

Nella collana *Historiae musicae cultores* dell'editore Olschki è uscita l'edizione critica di tutte le lettere note *di* e *a* Bellini (1); Graziella Seminara (poi S.) l'ha curata con grande scrupolo, cercando di aiutare il lettore a comprendere nel miglior modo possibile documenti inevitabilmente difficili perché si fondano su presupposti noti solo ai diretti interessati e per la loro condizione molto lacunosa. Dopo la *Prefazione* di Fabrizio Della Seta, presidente del Comitato scientifico, s'incontra un'ampia *Introduzione* della curatrice (pp. 1-55). Seguono la Tavola delle abbreviazioni, le Sigle bibliografiche e quelle delle biblioteche. I carteggi iniziano a p. 63 e durano fino a p. 594. L'opera termina con gli indici dei nomi, delle lettere (517 in tutto) e dei melodrammi. Le annotazioni a piè di pagina sono accurate; ricerche scrupolose hanno consentito di identificare diversi interlocutori di Bellini e di chiarirne i reciproci rapporti. È così giunto alla conclusione «un percorso di ricerca ormai quasi ventennale», sono parole di Fabrizio Della Seta: «Fu infatti nel 1999, con la costituzione del Comitato nazionale per le celebrazioni del bicentenario della nascita di Vincenzo Bellini, che fu posta, fra gli altri obiettivi, l'esigenza di approntare una nuova edizione delle lettere del compositore [...] per migliorarne il dettato e per scrostarlo di scorie e falsificazioni». L'allora presidente del Comitato, John Rosselli, aveva infatti espresso

(1) *Vincenzo Bellini Carteggi*, edizione critica a cura di GRAZIELLA SEMINARA, Firenze, Olschki, 2017, pp. VI-619. Bellini nacque a Catania il 3 novembre 1801, primo dei sei figli di Rosario e Agata Ferlito. Suo padre e suo nonno erano entrambi organisti e compositori. Morì a Puteaux, nei pressi di Parigi, il 24 settembre 1835.

molti dubbi sulla fedeltà delle trascrizioni di Francesco Florimo, il grande amico di Bellini: nel Convegno internazionale *V. Bellini. Verso l'edizione critica* (2000) sostenne con energia la necessità che l'intero epistolario belliniano venisse «vagliato con i metodi di critica storiografica già messi in opera nel Quattrocento da Lorenzo Valla per dimostrare la falsità della cosiddetta donazione di Costantino» (pp. 7-8). Sono parole di S. che nell'Introduzione affronta subito il problema delle gravi manomissioni di Florimo, il quale nel 1869 incluse nel suo *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* ampi stralci di lettere di Bellini; poi nel 1882 pubblicò un volume monografico dal titolo *Bellini. Memorie e lettere*. Sottoponendo le lettere agli abituali criteri posti da un'edizione moderna, cioè indagine storiografica e critica stilistica, S. mostra la falsità di alcune lettere il cui stile è lontanissimo da quello delle lettere autografe. «Nella predisposizione del nuovo progetto – scrive (p. 9) – sono state vagliate con circospezione le lettere presenti soltanto nei volumi del 1869 e del 1882 e prive di ulteriori riscontri». Florimo era l'amico del cuore; a lui Vincenzo confessava i suoi pensieri senza reticenze. Nella lettera del 24 maggio 1828 (p. 129) così gli scrive: «Mio caro Florimo la nostra amicizia sarà d'invidia ai presenti, ed alla nostra morte sarà lodata quando di noi si ricorderanno i vecchi». Tale era la loro amicizia che non stupisce che Florimo si sia impegnato in ogni modo nella difesa e nella celebrazione dell'amico prematuramente scomparso. A questo scopo – scrive S. - non solo Florimo inventò «di sana pianta intere lettere o sezioni di lettere al fine di restituire ancora una volta un profilo elevato ed esemplare del giovane artista» (p. 6), ma altre distrusse, altre alterò, «mosso dall'intento di rimuovere quanto di compromettente potesse trapelare dalle vicende professionali e sentimentali vissute dal musicista» (p. 3).

Di questi danneggiamenti dell'epistolario non si accorse Luisa Cambi, anche se ebbe qualche esitazione. La sua edizione dell'epistolario di Bellini a S. appare comunque «ancora esemplare per la serietà dell'impianto, il rigore documentario e – in presenza degli autografi – la fedeltà al dettato originale» (p. 11). Ma dopo il 1943, anno in cui fu pubblicata, non solo sono maturati nuovi criteri filologici per l'edizione di epistolari

ma nuove lettere sono venute alla luce; pertanto la finalit  della nuova edizione critica  

quella di render conto di tutte le acquisizioni documentarie della corrispondenza belliniana finora attestate. Laddove   possibile, si far  riferimento agli autografi, che in taluni casi – sebbene inaccessibili perch  custoditi in collezioni private o perch  smarriti – sono pervenuti in ristampa anastatica. [...] Sono emerse anche lettere delle quali non si conosceva l'esistenza. Alcune sono state rinvenute in biblioteche italiane e straniere [...], altre sono comparse in cataloghi di case antiquarie, altre ancora sono state messe a disposizione da privati, e non   improbabile che autografi mancanti o del tutto ignoti emergano nei prossimi anni. Di certo la nuova edizione critica, fotografa una mappa della corrispondenza belliniana non definitiva, aperta a integrazioni e aggiustamenti (pp. 12- 14).

I criteri editoriali sono per quanto   possibile conservativi.
«In particolare – spiega la curatrice (p. 15) –

si   deciso di mantenere l'interpunzione originale, l'utilizzo delle maiuscole e delle minuscole, la separazione tra parole congiunte nell'uso odierno, l'adozione di segni paragrafematici ormai in disuso come il trattino, i due punti e le linee sovrapposte, impiegati con funzione interpuntiva o quali segni di abbreviazione.

Gli interventi sono limitatissimi e ragionevoli, cos  come le altre norme editoriali. Le lettere indirizzate a Bellini sono in corsivo. Ogni missiva   preceduta da luogo e data di emissione; destinatario e natura della missiva (lettera, biglietto, minuta); informazioni sull'autografo, se disponibile; indicazione della prima edizione della lettera, nonch  delle principali edizioni successive. In complesso «si   tentato di coniugare la restituzione del dettato originale delle lettere con la realizzazione di una versione che ne consenta una lettura agevole senza rinunciare ai segni, alle correzioni, alle aggiunte, alle cancellature, alle incoerenze della prosa epistolare di Bellini: tracce tangibili della sua fatica di scrivere e al tempo stesso della sua tenace ricerca della verit  comunicativa» (p. 17) (2).

(2) Nelle citazioni mi sono limitato a qualche intervento; in particolare ho sciolto molte abbreviazioni e, quando si   reso necessario, ho ritoccato la punteggiatura, gli apostrofi, le maiuscole e minuscole, gli accenti (i monosillabi sono quasi sempre accentati), le consuetudini grafiche oggi scomparse (per es. i due punti dopo i numeri) e simili. Le sottolineature, qui rese con il corsivo, sono dell'autore.

II. *La lingua*

L'introduzione prosegue con utili osservazioni sulla lingua di Bellini, che si adegua

a quella che Luca Serianni (3) ha definito "grammatica epistolare" ottocentesca, vale a dire «l'insieme di convenzioni che – ancora nell'Ottocento – regolavano i rapporti tra corrispondenti, anche quelli improntati a cordiale spontaneità». Tali convenzioni riguardavano le formule d'esordio e di congedo, i *topoi* epistolari e metaepistolari, le modalità di articolazione del testo, la prossemica epistolare (p. 17).

S. s'impegna anche in un'attenta analisi stilistica. Osserva, per esempio, che «Bellini – benché si dilungasse spesso in periodi lunghi e contorti, costruiti con un controllo difficoltoso delle regole interpuntive – procedeva per lo più per giustapposizioni tematiche»; e ancora che le sue lettere «trasmettono un'intensa carica affettiva che accentua la dimensione di 'oralità' insita nella comunicazione epistolare del tempo, vissuta dagli scriventi come una sorta di 'conversazione a distanza'» (p. 19). L'acuta disposizione emotiva – prosegue S. – «dà luogo a un'accentuata espressività. Ne sono spie stilistiche l'impiego costante di diminutivi accrescitivi superlativi e l'adozione di artifici retorici come l'apostrofe o le proposizioni interrogative ed esclamative, che convogliano la prepotente tensione alla dialogicità della comunicazione epistolare e la investono di una marcata carica gestuale». Giustamente S. osserva che la spontaneità irriflessa di molti passi, «sottratta a qualsiasi filtro come solo può accadere nell'immediatezza della comunicazione orale, non impediva a Bellini di mettere in atto calcolate strategie testuali» (p. 20):

L'impostazione retorica del discorso è giocata su un'organizzazione delle frasi e dei periodi di tipo paratattico, disposta su moduli binari («mentre ti ho detto e t'ho pregato») o ternari («e tu sempre batti là, e mi raffronti, e mi dispiace»), su repliche variate, ravvicinate o a distanza («non ne voglio più saper di nessuno [...] non ne voglio più sapere di nessuno, più di nessuno»), nonché su raddoppiamenti di aggettivi o di avverbi («affatto affatto», «tanti tanti») che appaiono impiegati a fini di intensificazione espressiva (p. 21).

(3) LUCA SERIANNI, *Spigolature linguistiche dal carteggio "Verdi-Ricordi"*, in *Viaggiatori, musicisti, poeti*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 162-179.

S. non si nasconde «la superficiale e approssimativa preparazione culturale del musicista, che smentisce le presunte conoscenze in discipline come “la retorica” e “la filosofia” nonché la padronanza delle lingue “Inglese, Italiana, Francese e Greca”, vantate da un anonimo cronista nel profilo biografico manoscritto conservato al Museo Belliniano di Catania. Benché nel susseguirsi del tempo si constati un approccio più sorvegliato alla redazione epistolare e un progressivo superamento delle tracce dialettali più evidenti, perdurano sino alle ultime missive le incertezze relative all’ortografia e alla morfologia sintassi e permane evidente il radicamento linguistico nel sostrato dialettale siciliano e più generalmente meridionale» (p. 24). E segnala alcuni fenomeni macroscopici che durano fino alla fine dei suoi giorni:

i raddoppiamenti consonantici (come il frequente *impressario*), estesi anche ai nomi degli artisti (*Rubbini, Tamburrini*), gli scempiamenti (*a bizeffe, coragio, pilola*), le dittongazioni scorrette o arcaizzanti (ad esempio *puoi per poi, pruova per prova*), lo scambio del condizionale e del congiuntivo nei periodi ipotetici («Se Cottrau avrebbe solo la proprietà dell’edizione pel solo Regno delle due Sicilie, fosse presto accomodabile»), la sostituzione di ausiliare nei verbi intransitivi («l’Opera ha sembrato doppiamente eccellente»), l’uso della preposizione *a* dinanzi a complemento oggetto («senti a Bellini [...] senti a chi t’ama») e del *che* polivalente [...], le ridondanze pronominali [...] nonché l’adozione ipercorrettiva del morfema finale in *-e* in sostituzione di *-i*, avvertito come dialettismo (p. 24) (4).

La scrittura, pur conservando queste e altre caratteristiche non letterarie, migliorò rapidamente. S. osserva che Bellini era un lettore assiduo di recensioni teatrali: da esse può aver appreso «la strutturazione ternaria del discorso», che era un tratto stilistico del linguaggio critico coevo: «Sono mutuati dalle recensioni dell’epoca la propensione all’amplificazione retorica, la pratica dell’iperbole, ma anche tematiche specifiche come l’impossibilità di restituire l’esito dell’evento spettacolare in tutta la sua pienezza [...]. A ciò si aggiunga il ricorso in chiave enfatica alle subordinate consecutive e la predilezione per la sintassi nominale» (pp. 21-2). Il miglioramento è testimoniato

(4) Non posso non notare che gli “scempiamenti” non hanno nulla a che vedere col sostrato siciliano: al più, si possono interpretare come ipercorrettismi; anche le forme dittongate come *puoi* sono ipertoscansimi.

fra l'altro «da processi di regolarizzazione delle varianti scorrette, dall'ampliamento esponenziale del vocabolario utilizzato, dall'assunzione su larga scala di francesismi lessicali e sintattici, dai rimandi eruditi alla storia e alla mitologia, dall'adozione di espressioni e locuzioni di derivazione letteraria o provenienti dalla 'lingua' del melodramma» (p. 25). Da quanto appare nelle lettere le oscillazioni di Bellini sembrano quelle normali nella prosa di un non letterato di professione della sua epoca.

Queste lettere «confermano la sua piena condivisione di quel 'lessico melodrammatico italiano che la comunità musicologica tenta faticosamente di ricostruire' (5). Al tempo stesso il vaglio del vocabolario tecnico impiegato dal compositore nella corrispondenza epistolare e la rilevazione delle ricorrenze lessicali e tematiche consentono di mettere a fuoco le sue personali convinzioni e la sua stessa concezione estetica» (p. 26).

III. *Il personaggio principale delle lettere*

Leggendo gli epistolari – quelli, intendo, che non sono stati preparati dallo scrivente per la stampa – ho sempre l'impressione di violare l'intimità altrui, un po' come se guardassi dal buco della serratura oppure come se esaminassi un'intercettazione telefonica. Il disagio è tanto più forte leggendo questo notevole carteggio, molto interessante per la quantità di informazioni sulla musica e non meno dal punto di vista letterario. Vi compaiono almeno due Bellini, diametralmente diversi l'uno dall'altro. Quello che conosciamo dalle lettere a Florimo è un giovane ambizioso che ha accuratamente programmato la sua carriera e la persegue quasi senza tentennamenti; questo giovane vede congiure da tutte le parti e di tutti sospetta, non è mai tranquillo: piuttosto nevrotico, giudica tutti severamente, persino il carissimo amico a cui sente il dovere di confidare tutto. Questi lo aizza quando sembra cedere a qualche sentimento che non sia quello di schiacciare i propri colleghi. Quindi si tratta di confidenze fin troppo sincere. La maggior parte delle altre lettere sono di una persona bene educata, ri-

(5) Sono parole di Marco Beghelli.

spettosa di tutti; dice bene di tutti e a tutti è amico. Compito e di bell'aspetto, conosce l'arte di farsi amici i personaggi più importanti della società e anche della politica. Probabilmente nessuno dei due è il vero Bellini: il secondo perché sembra condizionato dalle situazioni; il primo perché registra non solo i fatti ma anche i propri pensieri (6). Esiste anche una via di mezzo, non meno interessante, ma di cui non mi occuperò per ragioni di spazio: quella degli amici acquisiti, tutti suoi ammiratori devoti.

Le regole di quella straordinaria amicizia si deducono dalle lettere; le regole dei rapporti con gli altri sono esposte dallo stesso Bellini allo zio Vincenzo Ferlito nella lunghissima lettera del 1° aprile 1835, in cui gli riassume il proprio modo di vivere:

Mio sistema fu sempre d'accostare il meglio della società del luogo ove mi trovo – A Napoli, poi a Milano e a Londra non abbandonai tale sistema, e l'ho osservato a Parigi, città più suscettibile e che tiene al *comme il faut*. Dunque subito giunto a Parigi, fui presentato dalla ambasciatrice d'Inghilterra ch'io avevo conosciuto a Londra, a quanto di più distinto si trova a Parigi, ai ministri di Francia, a tutti gli ambasciatori, ed a tutte le prime famiglie che venivano in casa dell'ambasciatrice; in conseguenza in una sola sera conobbi quanto potea tornarmi di più utile ed onorevole. Nell'istesso tempo feci la conoscenza dei primi artisti in musica, in pittura ecc. ecc. e di molti letterati: ora mi trovo diffuso in tutte queste case, e non passa settimana che non sono a pranzo di qualche ministro; specialmente il ministro dell'interno, e quello del commercio *et travaux publiques* mi vogliono un bene pazzo. [...] In una parola la mia considerazione è stabilita: tutti mi amano personalmente, perché tutti dicono essere io buono, distinto e d'una tenuta signorile [...]. Infine io posseggio il loro *comme il faut* e *voilà tout*.

Quel che devo a me stesso sono veramente le mie azioni, cioè che mai, ed in qualunque paese, mi si vide con mascalzoni o debosciati, che mai o in una casa da giuoco o di donne cattive; che *mai* s'intesero sul mio conto querele di denaro; che mai compromisi persona, e che infine feci quel che le mie forze comportarono verso i necessitosi, particolarmente in Parigi, ove si trovano tanti emigrati italiani. Quindi posso assicurarvi che rispetto ed amo tutti in maniera tale, che bisogna non conoscermi per non rispondermi al mio rispetto ed amore. Questo mio tenermi in alta società mi ha fatto l'opinione in mezzo agli artisti di teatro «essere io un poco fiero e pieno di fumo»; ma io gli lascio dire, basta ch'io sia umile nelle maniere ed usi il dovere: *non è stata mai fierezza il disprezzare le compagnie cattive e farsela con delle persone d'onore* (pp. 487-8).

(6) E dunque quanto scrive a Florimo non dovrebbe essere preso troppo sul serio nel ricostruire la biografia di Bellini.

Bellini effettivamente piacque molto all'aristocrazia e in genere all'alta società. Questo comportamento garantì la sua fortuna sociale, ma gli costò una fatica grandissima perché lui non amava né la nobiltà né i potenti, salvo quelli che era riuscito a rendere suoi amici (7). Doveva continuamente fingere e masticare amaro e poi sfogarsi con Florimo. La stessa cosa avvenne professionalmente; alla terza opera, il *Pirata*, ebbe un successo tale che la sua fama fu garantita. Ai più era evidente che l'erede di Rossini era lui, piuttosto che Donizetti. Lui però era insicuro; non si dava pace, vedeva ovunque delle congiure. Di fatto considerava suo nemico chiunque non applaudisse le sue opere; e per maggior sicurezza si compiaceva degli insuccessi dei colleghi. In pubblico era amico di tutti e tutti lodava; in privato era continuamente arrabbiato contro questo o quello per ragioni futili o infondate. Troppa finzione. Bellini sacrificava la sua vita sentimentale alla carriera; tutto quello che faceva era tale da poter giovare al suo successo. Solo con pochi oltre a Florimo poteva essere sé stesso. In privato parlava di tutti ma ovviamente non voleva che lo si sapesse. Pertanto imponeva di non dirlo a nessuno: «Intanto ti dico di tacerlo a tutti per gl'intrighi che mi potranno tessere altri, e così attraversarmi la strada» (p. 159).

Florimo ebbe certo una parte rilevante sia nel creargli queste fissazioni sia nel mantenerle e accrescerle. Caratteristico è il caso di Rossini, che ben presto conquista la simpatia del giovane compositore. Florimo ripete di continuo all'amico di non fidarsi, anche quando Vincenzo è sicuro di averlo ammaliato alimentandone la vanità. Nella lettera 397 Vincenzo gli risponde:

Era vero, verissimo che Rossini prima che io lo avvicinassi, non m'amava affatto, e parlava e metteva in ridicolo la mia musica il più che potea ma io l'accostai, lo visitai spesso, il mio carattere gli sembrò simpatico, s'affezionò, gli domandai dei consigli sulla mia opera, si prestò con interesse, venne il

(7) Le lettere, come osserva S., mostrano «la convinta adesione [di Bellini] ai valori della cultura borghese – quelli del merito, del talento e delle capacità personali, intesi anche come valori morali – manifestata da Bellini sin dal tempo degli studi a Napoli. “Gli farai capire, che oggi giorno si stimano gli uomini di merito e che sanno amare, e non più le ricchezze ed il sangue nobile”, intimava il musicista a Florimo il 24 maggio del 1828 [p. 128], a proposito di comuni amici partenopei, che considerava “gente da nulla”, perché dominata da un vacuo “amor proprio, considerato nello stato di mezzo secolo addietro”» (p. 43).

successo, restò l'istesso, consigliandomi e per le scritture di Napoli, e per quelle che ora qui mi vengono offerte [...] infine Rossini m'ama, e m'ama schietto e senza mistero, né composizione diplomatica (p. 476).

Vincenzo continua a vantare la più notevole conquista del suo metodo e Florimo non cessa di dubitare, e allora per l'ennesima volta Vincenzo gli ripete: «Non temere più per l'amicizia di Rossini: egli mi sarà favorevole in tutte le circostanze: io mi sono legato con lui con una strettissima affezione: egli mi consiglia in tutto e con giudizio» (p. 507).

Non era una bella vita la sua; il successo solo a parole lo rendeva superiore agli altri. Ed era molto faticoso mostrarsi sempre disponibile e sereno, anche con quelli che odiava. Gli diventava persino difficile andare a teatro:

il teatro istesso mi secca, e non poco: opere vecchie, male eseguite: un caldo nei palchi che si muore a cagione che tutto il teatro è pieno di stufe, e quel sortire de' palchi è un morire, perché si trovano i corridoi freddi; ed è un rischio continuo, per raffreddarsi; e per tutto ciò vedo poco l'unico divertimento che potea divagarmi, ed in cambio passo più ore insieme a Pollini, ove si canta e si suona fra di noi soli (p. 86).

Ma più che le stufe gli dispiacevano i colleghi: «io per mettermi nell'indifferenza dei due partiti, non sono stato in teatro, ed a tutti rispondo che non posso dare il mio sentimento, perché non l'ho inteso, e così avrò contentato tutti» (p. 179). L'unico che amasse era Zingarelli, che era stato fra i suoi maestri: «l'essere musica di Zingarelli basta, o che sia o che non sia bene eseguita per esser un capo d'opera e per arte e per effetto di genio» (p. 123). Nelle lettere a Florimo dice male quasi di tutti; in pubblico ostenta amicizia e comprensione, in privato si compiace dei loro *fiacchi* o *fiacconi* (p. 80). Florimo gli raccomanda Luigi Ricci o suo fratello Federico, che avevano studiato a Napoli con Furno e Zingarelli; poco tempo dopo copre d'invettive l'amico che secondo lui non si impegna. Vincenzo reagisce con durezza e, dal momento che Florimo non conosce il mondo dell'opera, gli spiega quanto sia difficile ottenere la possibilità di rappresentare un'opera (pp. 147-8) e conclude:

basta bisogna che soffra, e la mia vita, già non è stata composta che di dispiaceri, e se qualche volta ho creduto d'assaporare un piacere ho tracannato

il bicchiere in metà dolce, ed il resto d'un'amarezza, che non osi più quasi desiderar piaceri. – Già è destino che noi dobbiamo avere de' dispiaceri per altri; mentre ti ho detto e t'ho pregato che non ne voglio più saper di nessuno, e tu sempre batti là, e mi raffronti, e mi dispiaci, ed io non ne voglio più sapere di nessuno, più di nessuno affatto affatto: mi bastano i miei dolori, le mie premure, i miei timori (p. 148).

Tutti sono potenzialmente nemici suoi, ma uno su tutti pare condurgli una guerra infinita: «Il signor Pacini non si contenta di macchinare degli intrighi costà, ma manovra ancor qui». Si sarebbe anche comprato il «giornalista de' Teatri», che «prima era non adulatore di Pacini, come lo vedi nei suoi giornali che parla di Pompei, adesso è tutto Pacini; e questo momentaneo cambiamento è effetto di qualche sommetta mandatagli dal Pacini, perché per questo giornalista il denaro è un grande argomento per farlo cambiar di parere; dunque deduci che trappola è questa, e che, forse, hanno potuto dire a questo giornalista per me; ma fintanto che io scriverò altra musica, per egli parlarne, chi sa che succederà; e poi il vero merito non ha bisogno d'appoggi, e di raggiri; quindi io son quieto e come indifferente, guardo con disprezzo tali manovre, non degne d'uomini d'onore» (pp. 81-2). Belle parole, certamente sincere, ma scritte da un giovane geniale che soffre per ogni chiacchiera, afflitto com'è dal sentimento di persecuzione, che gli fa vedere ovunque trappole, raggiri, congiure.

Il comportamento che si era imposto gli costava non poca fatica, sopra tutto a Parigi a causa della scarsa padronanza della lingua francese. Lo visse – scrive S. – «come una sorta di pedaggio necessario alla progressione della “carriera”, alla quale subordinò le proprie scelte esistenziali e sino sentimentali» (pp. 46-7). Infatti non si lasciò andare all'amore, limitandosi di quando in quando a soddisfare le esigenze naturali. Anche in questo Florimo gli fu maestro, rimproverandolo preventivamente quando immaginava che l'amico potesse intrecciare rapporti seri. Non voleva che si sposasse e vedeva situazioni di pericolo ogni volta che si mostrava gentile con una donna. Per esempio in alcune lettere, in cui si vede che è sereno, Vincenzo gli parla bene del soprano Adelaide Tosi: «La Tosi mi ha mostrato un tale affetto che non posso esprimerti; ogni giorno mi vuole con lei a pranzo, ed è impegnata con tutta la sua vita, per

figurare nella mia opera» (p. 109). Quasi a stretto giro di posta Florimo probabilmente gli raccomanda di non farsi prendere al laccio. Vincenzo reagisce nella lettera del 5 aprile:

Non so chi dica la bestialità che la Tosi abbia delle mire su di me; mentre né essa né io siamo nel pensiero di prender compagnia, e poi sta' sicuro che, se io dovessi ammogliarmi, non prenderei mai chi sta sul teatro. È vero che noi siamo in perfettissima armonia ed amicizia; ma ciò può succedere forse perché ella ha bisogno di me; e per me, vergognandomi di stimare una persona per secondo fine, ho dell'amicizia per lei personalmente e non come maestro.

E per tranquillizzare Florimo gli racconta che avevano anche litigato ma infine lei aveva eseguito i pezzi che lui aveva scritto e gli aveva chiesto perdono:

poiché, sebbene avessimo avuto delle chiacchiere, mai queste sormontarono i limiti dell'amicizia, e che potessero cambiarsi in odio. In quel mentre io andava a pranzo da lei, e gridando come due aquile finiva tutto, e finì poi veramente dopo l'esecuzione; e quella cabaletta, che essa mi diceva che io aveva scritta per ragazzi, fece cadere il teatro. Adesso siamo in strettissima amicizia, come niente fosse. Ella è allegrissima e tutto canta come io ho voluto, e così la musica fa quell'effetto da me immaginato.

Poi scopre che Donizetti le aveva dato altre parti, dicendole che quell'aria non valeva niente. Ammette che Donizetti non aveva agito per fargli danno, tutt'altro. Ma questo gli dà «la certezza che è cosa *impossibilissima* esservi amicizia nello stesso mestiere» (pp. 113-4).

Non la farò lunga. Vincenzo doveva continuamente difendersi e raccontare tutto all'amico:

Mi dai sempre punture su miei novelli e non novelli amori; ed io non so se è una tua immaginazione di scherzare, o qualche uno che ti dice delle foli [sic], perché ciò che potrà vedere il publico tali sarebbero. A più di un anno che sono in Milano hanno detto e ridetto e passate in fila tutte le donne che io vedea, dicendo che gli facesse all'amore, e poi si sono ricreduti in contrario; non dico che non ho fatto qualche *scappatella*; ma cose legiere, e di poco [sic] durata, e che posso dire, di già dimenticate, poiché non atte pel mio cuore.

Questi brevi amori, rigorosamente per donna sposata con marito tranquillo, sono gli unici da lui ammessi, perché «occupandomi di questo genere d'amori mi salvo da una passione con una zitella, che mi potrebbe portare una catena eterna» (pp. 144-5).

Se non è Florimo che incalza, è lui stesso a volerlo tenere informato dei suoi amori; così sappiamo della sua relazione con Giuditta Turina, di cui discorre ampiamente nella lettera del 27 settembre 1828: «Questa vita di lasciare una e prenderne un'altra durò sino che andai a Genova, dove là conobbi la mia presente amica [...] giovine appena di 28 anni, bella, amabile e d'una dolcezza di costumi da fermare [...] le fui presentato dalla marchesa Lomellino, ed ella m'accolse con tanta bontà che d'allora mi piacque molto». Per amor suo

non andava a teatro che di rado, e dopo parecchie sere di discorsi amorosi, e strette, e baci, colsi il fiore dell'amore quasi alla sfuggita, poiché si trovava suo padre in casa e stavamo con tutte le porte aperte. Ella nel deliquio dell'amore mi disse: «Bellini, m'amerai sempre?...m'amerai di più ancora?...io le rispose, giurandole di sì, che l'avrei amata se ella ne fosse sempre meritevole; infatti essendo una donna ricchissima, bella, e piena delle doti che fanno desiderare la sua compagnia, non vi era divertimento prima, che ella non fosse invitata, ed adesso tutto rifiuta, fugge il chiasso, e non gode che con me, e quando si trova per necessità in mezzo a della gente, una malinconia la affligge; quindi tutti i dati sono che ella m'ama davvero, il mio spirito è quieto, e l'affare sembra che sia serio, e perciò adesso te lo comunico e l'affido alla nostra segretezza [...] infine siamo in una perfetta armonia: ed io sono come amante felice, e non vado vagando di bella in bella (pp. 165-7).

Teme che questo lungo racconto turbi e irriti l'amico e lo assicura di essere «d'un tranquillo incredibile, e che sempre mi sta a cuore la mia carriera, e che tutto è secondario, quando si tratta di perdere l'onore con la fama» (p. 169). Ma la reazione arriva ed è durissima: Florimo non può accettare che il suo amico sia innamorato. Allora Vincenzo s'irrita moltissimo e si lamenta:

credea il seno del mio più caro ed unico amico pronto a ricevere le confidenze del mio cuore; e dopo la tua insultante risposta, saprò regolarmi, ed abbandonare le speranze di crederti amico in tutta l'estensione del termine. Io non dubito però che il tuo cuore non m'ami perfettamente, ma la tua condotta, senza una ragione, e dal solo capriccio diretta, è troppo cruda, ed anteamichevole (p. 170).

Ma poi qualcosa dev'essere successo se nella lett. 75 (p. 178) gli scrive: «Godo molto che non hai trovato male alcuno nella mia relazione, sebbene tu sii stato sempre, (e credo che non potendo cambiar natura lo sei ancora) contrariissimo a qualche

mia amorosa passione; e ciò te lo dico, perché è *patente*». Non racconterò più a lungo di questo pallido amore che si consumò con il tempo. Comunque è l'unico amore che risulti dalle lettere.

Il suo modo di soddisfare i bisogni sessuali non lo appaga. A Florimo il 4 agosto 1834 scrive: «Non avere alcuna passione amorosa mi tiene tranquillo, ma è una vegetazione riguardo a tale genere. Conosco una bella donna qui che m'ama estremamente; io non posso dir lo stesso per me; ma la trovo bella, ed amabile, e molto docile, tanto che non m'incomoda in niente; qualche volta la vedo, fo all'amore, e poi penso alla mia opera» (p. 380). Più o meno le stesse cose scrive ancora a Florimo il 30 novembre 1834 (lett. 352). La novità è che ora pensa al matrimonio: «Il mio pensiero poi è fisso al voler trovare una moglie». Ma fa fatica a trovarla; e non c'è da meravigliarsi viste le sue pretese (pp. 436-7). E di nuovo sul finire della lunga lettera allo zio del 1° aprile 1835: «È mio progetto ancora di prender moglie, se ne trovo una con la dote almeno di duecento mila franchi, di carattere buona, bene educata e non brutta» (pp. 488-9).

Florimo tanto poco crede alle rassicurazioni dell'amico che più di una volta pensa che sia stato ucciso in duello da un marito offeso e ne divulga la notizia (cfr. lett. 461 di Marianna Pollini). Una delle risposte tranquillizzanti mostra un ulteriore aspetto del sistema Bellini:

Una vera bubola, mio caro Florimo, il mio duello. Io vedo qualche donna, ma i mariti sono per sistema contrarii ai duelli – Io, tu il sai, evito le persone di cattivo genere; quindi non m'espongo mai, né mi piace fare il Don Giovanni, né il Don Chisciotte, e spero perciò morire nel mio letto come la persona più pacifica; dunque quando altra volta ti giungeranno di tali nuove, mettele in quarantina avanti di crederle (p. 516).

Qualche volta sembra che si rendesse conto delle esagerazioni del suo comportamento, per esempio quando nella lett. 352 scrive a Florimo: «Straccia questa lettera, poiché è d'un bilioso che fa paura» (p. 436). Anche il Bellini pubblico, specialmente quando dibatte la questione dei diritti d'autore e anche prima con i sovrintendenti, si mostra intrattabile e facilmente infiammabile.

IV. *Come ottenere il successo: 1. Parole e musica.*

Secondo Bellini per ottenere un successo, oltre l'invenzione musicale, occorrono un bel libretto, dei bravi cantanti e poi quell'imponderabile che è una buona esecuzione. Il primo elemento in ordine di tempo è il «libro» o «libretto», a cui dà una grande importanza: «è il pedamento [fondamento] d'un'opera», scrive (p. 331). Riflettendo sul trionfale successo dei *Puritani* osserva:

Il libro [di Carlo Pepoli] ha il gran difetto che non è bene dialogato: le situazioni sono belle, l'espressioni ripetute, comuni, stupide qualche volta, in una parola si vede che chi lo ha scritto non avea né cuore, né cognizioni per bene esprimere i sentimenti dei suoi personaggi: questo difetto nulla tolse all'esito di Parigi perché qui le parole non le capiscono; ma toglierà molto all'effetto sui teatri d'Italia: ma se la musica sarà bene eseguita, terrà loco e come canto, e come strumentazione a tale lacuna (p. 505).

Avere un libretto di qualità è indispensabile. Per esempio riconosce che il soggetto della *Beatrice di Tenda* è orribile e allora «con la musica colorendolo ora tremendo ed ora mesto cercai di correggere, e far scomparire il disgustante che eccita il carattere di Filippo» (p. 340). Se il libretto è valido e poeticamente convincente, il compositore non ha bisogno di ricorrere a mezzucci e può potenziare i sentimenti che producono la commozione. Occorre che le situazioni siano efficaci e quelle dei *Puritani* lo sono: «Un interesse profondo, combinazioni che sospendono l'animo e l'invitano a sospirare per degli innocenti che soffrono, senza alcun carattere cattivo che procura tale sventura; ma il destino ne è il creatore, e quindi le commozioni sono più forti, perché non si trova umano riparo per far cessare la sventura» (p. 340). Tocca al librettista far sì che le situazioni suscitino la pietà degli spettatori. Lo spiega a Carlo Pepoli ai primi di giugno del 1834, mentre stanno lavorando ai *Puritani*:

[il primo atto], se tu t'armerai di una buona dose di pazienza *monacale*, verrà interessante, magnifico, e degna poesia per musica, a dispetto tuo e di tutte le tue assurde regole, tutte buone per far delle chiacchiere, senza mai convincere anima vivente, che iniziata sia nella difficile arte di *dover far piangere cantando*. Se la mia musica sarà bella, e l'opera piacerà, tu potrai scrivere un milione di lettere contro l'abuso dei compositori verso la poesia ecc. che non avrai provato nulla. Fatti e non ciarle di una certa eloquenza verniciate, che parlando illudono, al fatto poi tutto se ne andrebbe *in brodo*

lungo. [...] Scolpisci nella tua testa a lettere adamantine = “Il dramma per musica *deve far piangere, inorridire, morire cantando*”. [...] Gli artifizi musicali ammazzano l’effetto delle situazioni, peggio gli artifizi poetici in un dramma per musica: poesia e musica per fare effetto richiedono naturalezza e niente più, chi sorte di questa è perduto, ed alla fine avrà dato alla luce un’opera pesante, stupida, che solo piacerà alla sfera dei pedanti; mai al cuore, poeta che riceve per la prima l’impressione delle passioni: e se il core è commosso, s’avrà sempre ragione, in faccia a tante e tante parole che non potranno provare un *b* (pp. 355-6).

In Francia deve accettare come librettista un giovane sconosciuto; in Italia pretende che i libretti vengano scritti da Felice Romani, e questo malgrado i suoi gravi difetti: fa troppi libretti, va sempre di corsa e si fa aspettare: «il mio morale è afflittissimo, poiché quel poltrone del mio poeta mi ha ridotto sì alle strette, che dispero sino di finir l’opera» (p. 297). Scrive che è «il Dio dell’infingardagine» (p. 293); che è «primo fra i poeti come fra i poltroni» (p. 330). L’irritazione contro le maniere di Romani esplode nella lettera a Ricordi del 23 gennaio 1834: è venuto a sapere che il poeta ha scritto di aver composto il libretto della *Lucrezia Borgia* per un maestro «che non è *secatore* come lo era Bellini, che faceva *fare e rifare*, e così metteva alla disperazione il povero Romani!!!». I tre punti esclamativi ci stanno tutti: il lettore di queste lettere sa che Romani dedicò pochissimo tempo ai libretti di Bellini, costringendolo a comporre le opere in gran fretta senza riposo alcuno. Questa volta il musicista ha tutto il diritto di indignarsi: «So che questi mi chiama *ingrato*: e veramente ci vuole coraggio e coraggio di un leone. Vorrei che non facesse tanto tacere la sua coscienza: rileggere ciò che ha stampato di calunnie (e calunnie le più atroci) contro di me, e poi risolversi a parlare» (p. 322). Bellini era indignato ma continuava a pensare a lui. A Florimo scriveva:

perché la Direzione ossia la Società non scrittura Romani, non per un libro solo, ma ad anno, calcolando mille franchi per libro, col patto che venghi ad abitare Napoli, così egli scriverebbe il libro per me, come poeta unico appartenente al teatro, e se vorranno trattarlo potranno darne a me la commissione: vorrei rendergli bene per male a quell’uomo di cattiva testa, ma di molto talento (pp. 335-6).

Sogna di avere Romani tutto per sé; intanto si accontenta di Carlo Pepoli, che non ha esperienza teatrale e non lo sod-

disfa. Grazie all'intervento di Giovanni Battista Bordese si arriva alla pacificazione. Bellini scrive a Romani per fare la pace con dignità. Ci resta una minuta, in cui attacca il librettista in maniera ancora piuttosto dura; scrive per esempio: «Oh! mio caro Romani, tu non mi hai mai amato, mai!!! Io ti fui sempre attaccato, e te lo dimostrai ad ogni passo» (p. 349). La lettera spedita è dignitosa ma non offensiva:

Dopo quanto mi rapportò il signor Bordese sulla conversazione avuta teco a Milano, e dopo la lettera tua pel detto Bordese, che mi ha inviato il signor Balocchini, e aperta, vedo che la tua affezione non s'è spenta per me, come la mia per te: e come il signor Bordese si trova in questo momento a Londra, non ho potuto resistere al movimento del mio cuore, e senza calcolare se m'è o no decoroso, io stesso ho voluto rispondere, per mia volta sfogare il mio rancore con te stesso, che l'hai cagionato.

E si sfoga, spiegandogli i motivi del suo comportamento e deplorando l'«articolo sanguinoso» che il poeta gli scagliò contro. Romani a Bordese aveva scritto: «Nulla di meno non ho cessato d'amarlo, poiché conosco che la colpa non fu tutta sua, che fu istigato da improvvidi amici, che fu raggirato da più d'uno cui stava a cuore il dividerci!». Se questo è vero, prosegue Bellini, perché non me l'hai detto e invece hai rincarato la dose con offese «senza necessità e fuori questione»: «Ma tiriamo un velo su quanto è successo; e se mi ami, pensiamo a riparare con comune decoro al mal fatto e riaccendiamo la nostra affezione appena sopita, che non si spense, a dispetto del nostro grandissimo irritamento, che ha fatto gioire non pochi. Ritorniamo amici meglio che non lo siamo stati, e siamo degni l'uno dell'altro!». E alla fine di questa bella lettera il ricordo del presente: «mi trovo aver dato parola a Pepoli per libro che scrive. Questo povero giovane ha molto talento; ma il teatro è assai difficile e io sono ancora più difficile del teatro stesso. Spero di portarlo a fine, ma soffro molto senza i tuoi versi e il tuo talento» (pp. 349-51). Bellini attende ansiosamente una risposta e quasi disperato. Ma infine Romani – che nel frattempo è stato nominato direttore della «Gazzetta piemontese», quotidiano ufficiale del Ministero degli esteri del Regno di Sardegna – risponde. Ne dà notizia a Florimo il 4 ottobre 1834:

Romani mi ha risposto una lettera affezionata: dicendomi che egli era contento di riprodurre un'amicizia che mai cessò nel suo cuore, e l'essere stato decorato dal suo Re ed impiegato a Torino mettendolo nel caso di non aver più bisogno del teatro s'offriva per solo piacere scrivermi dei libri; se io credea incominciare per Napoli (a Milano si credea che io era di già scritturato per tre opere a Napoli). Io ora risponderò ringraziandolo di cuore, e prometterci che la prima opera italiana che scriverò andrò a trovarlo in Torino e mi resterò con lui sino dopo averla finita. Ti assicuro che questa riconciliazione mi dà un coraggio tale da dire Italia è ancora mia, se Parigi non mi converrà (p. 402).

Bellini penserà effettivamente di far scrivere a Romani i libretti per Napoli; ma il destino si opporrà, prima con l'annullamento del contratto napoletano, poi con la scomparsa del musicista.

IV. 2. *I cantanti*

Bellini non ha molta simpatia per i cantanti: sono pettegoli, non comprendono i limiti delle loro capacità, chiacchierano troppo, non si controllano quando riferiscono giudizi propri o altrui e via dicendo; però sono strumenti essenziali della sua arte e, poiché ritiene di fare dell'ottima musica, pretende i migliori interpreti. Non può musicare un libretto se non conosce quelli che lo canteranno. Ha aspettato a lungo Romani per il libretto della *Straniera*, ora che è arrivato non gli fa premura perché «bisogna pensare per chi si deve scrivere» (p. 156). Compone le varie parti su misura per i cantanti di cui dispone, tenendo conto non solo delle peculiarità della loro voce ma anche del loro carattere. Con grande pazienza cerca di cementare la compagnia: li ascolta e li consiglia, li segue, cerca di comprendere il loro punto di vista; ma poi pretende che rispettino la sua volontà, perché lui ha considerato tutte le loro esigenze. In questo modo suscita il loro entusiasmo, creando una sorta di spirito di squadra. Vuole che eseguano le loro parti nel modo più efficace possibile. È pronto a modificare una parte per adattarla alle capacità dei singoli: lo fa, per esempio, quando ci sono moltissimi bis e i cantanti rischiano di stancarsi troppo; allora alleggerisce le loro parti.

Vuole che il cantante 'senta' quello che canta. Del soprano Henriette Méric-Lalande scrive: «ella non è affatto capace per il genere di delicato sentimento, perché non lo capisce» (p.

89). Diversa è la sensibilità del soprano Giulia Grisi, sorella di Giuditta: «Io avea inteso cantare la Cavatina [di Norma], male, malissimo e mi bastò per giudicarla incapace del resto, perché l'ho vista nell'*Anna Bolena*, che toltone il tenero, è insopportabile nel resto, e specialmente nel tragico – Dagli la *Sonnambula*, i *Puritani*, la *Gazza* e mille opere di genere semplice ed innocente, ti posso giurare che non sarà seconda a persona, ma nei caratteri elevati, non li capisce, né li sente, perché non ha né tale istinto, né istruzione per sostenerli con quella nobiltà ed alto stile che richiedono; dunque sarà mio sentimento che nella Norma sarà nulla, e la parte d'Adalgisa è la sola che s'adatta al suo carattere» (p. 541).

Bellini cerca di capire se il cantante è in grado di provare i sentimenti che richiede la sua parte perché sulla scena deve cantare e insieme recitare. Lo si avverte anche dalle parole usate; spesso scrive *dire* per *cantare*: «Iersera il duetto ha fatto piangere quante persone v'erano: David e la Tosi lo dicono come due angioi, e David [Giovanni, tenore] in particolare lo dice molto meglio, che quando lo provò la prima volta in cote-sta città» (p. 113); «la scena della Tosi [Adelaide, soprano] che la dice benissimo, essendo scritta nel suo genere spianato ed in una bella situazione» (p. 116); ecc. Nelle lettere s'incontra la locuzione “attore cantante”, «la cui comparsa nelle cronache teatrali di inizio dell'Ottocento – scrive S. – testimonia la crescente importanza attribuita alle doti attoriali dei divi del melodramma» (p. 26). Il pubblico infatti apprezza una buona recitazione: «la Tosi che piace assai assai per la sua bella voce ed azione» (p. 117); e a p. 125: «La Tosi, poi avendo da quella scena ricavati tanti e tanti applausi da non credersi, perché la canta e l'aggisce (8) come un angioio, ella stessa ridendo l'ha detto, come non credendosi mai di essere di sì gran piacere avendola aggita come chiedea la situazione» (p. 125). Il soprano Giuditta Negri Pasta è «un Dio, vi basti questa espressione per immaginarvi il come eseguisce la sua parte, e per canto e per scena» (p. 251), e così tanti altri.

(8) Il verbo *agire* per 'interpretare, recitare' era allora di uso comune. Nel manifesto per la prima rappresentazione della *Norma* (Milano, Teatro Alla Scala) si legge «Vi agirà Madama Giuditta Pasta».

Il successo di un'opera è dunque condizionato da troppe cose che non stanno nello spartito; l'esecuzione può sempre riservare delle sorprese: «quindi nulla si può assicurare. Il 1° atto della *Sonnambula* nelle prove, allora al Carcano, era preferito di gran lunga al 2°; questi riuscì più d'effetto in scena che il primo. Dunque: impegno e caldo amor proprio, e si spera in Dio» (p. 399). Quando sta per varare i *Puritani* scrive a Alessandro Lamperi: «Io ne spero molto, ma tu sai che 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: aspettiamo dunque e che Iddio mi protegga» (p. 431).

Bellini adora il tenore Giovanni Battista Rubini, che canta e recita in maniera quasi sovrumana. Basti un esempio: «la sortita di Rubini hai ben ragione che ti sembra di vedere un angelo, perché egli lo diceva d'un divino incomprensibile, ed il canto era d'un effetto sorprendente nella sua gran semplicità nell'espansione dell'anima; la cabaletta poi ed il coro che la precede era pure d'effetto ognuno nel loro genere, e specialmente quando dicea *se questo avessi a perdere* sino alla fine è d'un effetto grande sugli animi di chi la sente» (p. 88). Vorrebbe averlo sempre fra gli interpreti delle sue opere. Dopo il trionfo del *Pirata* teme di non poter realizzare una nuova opera di tanta qualità. Vedendo gli avversari che vengono fischiate dal pubblico, invece di imbalanzire, si deprime. Deve comporre un'opera per la Scala e ha paura, perché non dispone di Rubini:

Milano è troppo entusiasta per quel benedettissimo *Pirata* e *Rubini*, e vedo che tutte le altre musiche cadono. Dopo quasi otto mesi non hanno potuto dimenticare quell'opera. Serenate, accademie, plebaglia, gente di taverna tutti tutti non spirano che *Pirata*, e ciò mio caro Florimo mi turba molto, poiché come farò io senza Rubini, se pure farò una musica divina? Il suo canto dava quell'angelico suono alla mia musica, e perciò dubito molto della mia opera (p. 149).

Pertanto invita Florimo a parlare al tenore e anche all'impresario Barbaja, per cercare di convincerli l'uno a venire a Milano, l'altro a collaborare a salvaguardia dei propri interessi.

IV. 3. *I successi*

Per fortuna ci sono pervenute molte lettere in cui Bellini giudica le prime rappresentazioni delle proprie opere. Per esempio aveva l'abitudine di inviarle allo zio Vincenzo Ferlito, a cui poi toccava informare i genitori e i parenti. Sulla terza, il *Pirata*, riferì nella lett. 11 del 29 ottobre 1827:

incomincia la Sinfonia, la quale piacque assai assai; [...] La sortita di Rubini un furor tale che non si può esprimere, ed io mi sono alzato ben 10 volte per ringraziare il pubblico. [...] ho riscosso tanti e tanti applausi che m'assalì per la gran commozione di contento un pianto convulsivo che appena potei frenare dopo cinque minuti: segue dopo una scena e duetto di Rubini e La Lalande, che alla fine il pubblico gridando tutti come matti hanno fatto un tal fracasso che sembrava un inferno [...]. Attaccò un duetto tra Tamburrini [Antonio Tamburini], basso, e la Lalande, e piacque molto; poi seguì un terzetto fra tutti i primi, e fece furore: dopo un coro di guerrieri ed è stato pure piaciuto: infine la scena di Rubini, e quella della Lalande, ha fatto tale entusiasmo da non poterlo esprimere in parole, e l'istessa lingua italiana non ha termini come descrivere lo spirito tumultuante che investiva il pubblico, chiamandomi sul palco, e fui costretto per ben due volte uscire sulle scene, come pure tutti i cantanti. [...] Io sono all'estremo contento, perché non mi aspettava tanta felicità d'esito (pp.77-8).

È il primo resoconto che possediamo, probabilmente però Bellini aveva mandato allo zio anche quelli delle sue prime opere, così come farà per le opere successive. L'ho radicalmente tagliato, come farò dei successivi, lasciando solamente le manifestazioni di consenso del pubblico. La sua gioia mi pare sincera: il giovane compositore ha colto un inatteso grande successo. Sembra del tutto sereno. Se però si passa alla lettera successiva l'aria cambia. È vero che è passato un po' di tempo; credo però che il mutamento dipenda dall'interlocutore.

La lettera 12 (2 gennaio 1828) è infatti la prima a Florimo. Nella parte iniziale, con i saluti e ringraziamenti che Florimo deve porgere a suo nome, tutti ossequiosi e cortesi, sembra dominare ancora la serenità, ma poi Vincenzo se la prende con Giovanni Ricordi che non ha pagato la dogana: «perciò quello che dovrò spedirti lo farò io, e non mi fiderò più di persona; perché io credea che Ricordi non s'avesse fatto pagare il trasporto; ma tutti sono d'una maniera, tutti ladri ed ebrei» (p. 80). E qualche tempo dopo: «Sento l'accaduto di Crescentini, della Tosi e di Barbaja: tutti scellerati ed egoisti, e di ciò non me

ne sono punto incaricato, perché li conosco da molto; adesso non posso dirgli nulla, perché, se farò fiasco avranno ragione; ma ciò è incertissimo, dopo ne parleremo. Io mio caro Florimo ne ho l'impegno di non sparambiare [risparmiare] (9) fattiga alcuna per fare il possibile di piantare un corno a tutti» (p. 102). Vincenzo appare insicuro e turbato da piccole gelosie e incomprensioni e dal fatto che questo strettissimo rapporto di amicizia si svolge tutto per corrispondenza, poiché i due poterono incontrarsi – se ho visto bene – solo una volta.

Contro di lui non ci sono solo gli intrighi e i nemici, ma anche le disgrazie. Quando Romani è finalmente venuto a Milano per fargli il “libro” della *Straniera*, in una lettera a Florimo il 20 settembre 1828 esclama:

Par che per questa mia opera tutte le disgrazie si sono riunite in un tempo; ma non voglio smarrirmi per ciò: Romani da martedì sta in letto con fiera febbre e con infiammazioni alla vescica, ed ha sofferto 24 sanguisuche e quattro salassi, e per questo inconveniente credo che non anderò per la prima ai 26 di Dicembre, ed ecco di già, quasi quasi, avverato il tuo desiderio, che non avresti voluto che andassi in quel giorno. [...] È vero che la malattia di Romani va cedendo di giorno in giorno, ma pure andando di questo piede non sarà nel caso d'applicarsi che in dieci o più giorni, e se volemmo augurarci del male, non vorrei che si mettesse in stato di non potermi egli scrivere il libro, ed allora sì che sarei disperato, perché, per quanto Rossi potrebbe farmi un buon libro, purnondimeno mai mai potrebbe essere un verseggiatore come un Romani, e specialmente per me che sono molto attaccato alle buone parole (p. 162).

Non solo. Bellini, come si è visto, è preoccupato e in tutti i modi cerca di ottenere Rubini. Poi si rassegna e scrive al tenore Domenico Reina scritturato per Milano e questi gli fornisce tutti i dati necessari per poter scrivere la sua parte:

mi dice che la sua voce è maschia, sempre intonata, dell'estensione da Befa sotto le righe, al La sopra le righe tutta di petto, e nei falsi sino al mi acuto, ha dell'agilità, e canta spianato, e che il suo genere sarà secondo la mia musica, che gli è disposto a studiare come un cane, ed eseguire tutto ciò che io gli dico, con la mia maniera, che egli vede che è la vera [...] mi dà a vedere essere un giovine umile, e che avrà voglia di farsi onore: tutti mi dicono che la sua voce è bella, e che ha un'azione ed un'anima da non desiderar di più, e che il suo unico difetto è la bassezza della figura; ma a questa non vi è riparo (p. 165).

(9) Anche nella lett. 27, p. 108: «nulla si sparambia».

La *Straniera* nel debutto scaligero del 14 febbraio 1829 ha un successone anche senza Rubini. Non solo. Il 13 gennaio 1830 è di nuovo rappresentata a Milano e ottiene lo stesso successo dell'anno prima. Ma mentre «la Lalande e Tamburrini si sono distinti assai», «Rubini in quell'opera è freddo freddo, e tutti desiderano Reina: alcuni vogliono che la parte trasportata non fa l'effetto che faceva come è stata creata: ciò lo credo; ma non potea fare sì male sino a far desiderare un tenore mediocre a preferenza di Rubini, e piuttosto è che Rubini non animando una parte come quella, piena d'anima e di fuoco, fa languire tutto; ma basta che il complesso ha fatto piacere» (p. 205).

Come sempre racconta anche questo clamoroso successo allo zio Ferlito nella lettera del 16 febbraio 1829. Ancora non trova la parola giusta per descrivere «l'incontro», cioè l'ap-prezzamento del pubblico:

non si può chiamare *furore, andare alle stelle, fanatismo, entusiasmo*, ecc., no; gli assicuro che nessuno di questi termini basta per esprimere il piacere che destò tutta la musica, la quale ha fatto gridare tutto il pubblico da matto. Tutti sono restati storditi, perché credeano che io non potessi fare un altro *Pirata*, e l'aver trovato questa di gran lunga superiore, l'ha tutti sbalorditi di maniera che mi hanno fatto sortire due volte nel primo atto, e cinque nel secondo, cosa che mai si è vista, da che esiste il teatro della Scala. Tutto Milano è entusiasta, ed io non so dove mi trovo pel contento (p. 183).

Nella rappresentazione de *I Capuleti e i Montecchi* «il fanatismo è arrivato se non al di là, simile a quello che ha fatto il *Pirata* e la *Straniera* in Milano» (p. 213):

questo furore è stato sino a me stesso inaspettato. La compagnia da quel grado che era, e come in quest'opera figura, è come dal mediocre al sublime, tanto che né io né altri desiderano migliori attori-cantanti, agendo e cantando questi come impossibilmente si potrà fare dai più celebri. La Grisi [Giuditta, soprano] con la sua bella ed estesa voce, che io ne ho colpito le corde più simpatiche, entusiasmo, ed ancora come attrice. La Carradori nella parte di *Giulietta* è sublime, per la sua figura ingenua, e pel suo canto ed azione spontanea. Il tenore Bonfigli ha superato se stesso e l'aspettativa pubblica, perché si era reso sì antipatico a tutti che non lo guardavano più in muso (pp. 213-14).

Grande fu il successo della *Norma*; lo descrive come sempre allo zio:

A dispetto d'un partito formidabile, a me contrario, perché suscitato da una persona potente e da una ricchissima, la mia *Norma* ha sbalordito, e più jer

sera, che fu la seconda rappresentazione, che la prima. Il giornale ufficiale di Milano può aver dato la nova di un fiasco deciso, perché nella prima sera il partito contrario, mentre il giusto applaudiva, zittiva, e perché la persona potente è padrona e può ordinare che il giornale scriva come ad esso piace. La persona potente fa questo perché è un nemico acerrimo della Pasta, e la ricca perché è l'amante di Pacini, e quindi mia nemica: frattanto jersera l'opera fu ancor più gustata, ed il teatro fu pieno a zeppo, segno vero dell'esito di un'opera, e fu l'opera sola che chiamò tanto mondo al teatro, perché i due balli fecero un fiasco orrendo.

Alla ricerca di un vocabolo che descriva l'entusiasmo del pubblico ora dice che la sortita di Pollione e della Pasta «fece un'eruzione»; il secondo atto fu

d'un effetto, sì straordinario, che tutto il partito fu atterrato in modo, da non potere in niun modo più rialzarsi, ed io fui obbligato di mostrarmi sul palco per ben quattro volte, e solo e coi cantanti. Iersera che i cantanti dissero il terzetto più bene, fui chiamato fuori anche nel primo. Ed il secondo atto fece più effetto della prima sera, talmente che il mio trionfo fu deciso in modo che fino si spera che l'opera che chiuderà il carnevale sarà la perseguitata *Norma* (pp. 250-51).

Altri resoconti a Giuseppe Ruggiero (lett. 174), a Giovanni Battista Perucchini (lett. 175), e per la successiva esecuzione bergamasca del 22 agosto a Giacomo Barbò (lett. 198) e a Romani. Bellini allora fece una nuova esperienza: ascoltare un'opera da lui non preparata. Trascrivo parte della lettera a Romani:

La nostra *Norma* fece deciso furore. Se tu la sentissi qui com'è eseguita, la crederesti quasi cambiata; a me pare un'altra; mi fa un effetto mirabile. Ha sbalordito tutti i Bergamaschi, e quanti forestieri erano in teatro: Bresciani, Veronesi ed anche Milanesi; è un vero trionfo! Tutto è più vivo, i cantanti si sono impadroniti della parte, e vi mettono molta anima. La Giuditta è di buon umore, e in voce e canta e declama in modo da strappare le lagrime... Fa piangere anche me!... E piansi infatti per tante emozioni che provai dentro nell'anima [...]. La Taccani [Elisa, soprano] è una brava Adalgisa, figura bene, e dice come va detta la sua parte, e nel *Sola furtiva al tempio* riscosse uno scoppio di applausi unanimi. Reina, che non è Donzelli, vi mette tanto fuoco da duplicare la sua voce e la sua persona. Pronunzia chiaro e si muove con energia; è un Pollione innamorato davvero e feroce: tu lo troveresti esagerato per un proconsole romano. Dice tragicamente *Meco all'altar di Venere*, ma fa piangere ed è molto applaudito nella stretta *Me protegge me difende*. Il terzetto non può essere eseguito meglio: lo agiscono bene e con forza; fece rabbrivire tutti, e lo trovano un bel finale, anche senza il concerto di perichini [battute a sostegno di un cantante], Druidi, Druidesse e altri cori da far chiasso (pp. 273-4).

Alla prova generale dei *Puritani* (20 gennaio 1835) partecipa tanta gente quanta in una prima rappresentazione:

La musica è stata trovata bellissima al non *plus ultra!!!*. Ti dico che mai al mondo provai più gran piacere – Tutta l'alta società, tutti i primi artisti e quanto si trova di più distinto a Parigi, era al teatro entusiasmato; e chi m'abbracciava di qua, e chi m'abbracciava di là, non escluso il mio carissimo *Rosini*, che veramente ora m'ama come un figlio (p. 452).

Il 26 gennaio la prima provoca un tale furore «che ancora ne sono io stesso sbalordito. Non credea scuotere, e nella prima sera, questi francesi, che poco comprendono la lingua, per metà al più possono gustare il mio genere: ma quella sera non mi parve trovarmi in Parigi, ma in Milano o in Sicilia. Il gaio, il robusto dei pezzi, tutto è stato marcato di applausi, e che applausi!!! [...] io spero tal favore si mantenga, perché non potrà più crescere, essendo al *non plus ultra*» (p. 454). Questo e altro scrive allo zio; più distesamente descrive il successo a Florimo:

Io non trovo parole per descriverti lo stato del mio cuore [...]. L'introduzione effetto, la Cavatina di Tamburrini graziosa, ed applaudita: il duetto fra Lablache ed Elvira grandissimo furore, la sortita di Rubini effetto molto, il duettino gran piacere, il quartetto a polacca fanatismo; tanto che si è voluta *la replica*, che fece ancora più fanatismo, il terzetto applaudito nel solo *a solo* di Rubini, il finale *furorone* – 2° atto [...] il coro piacque, la romanza di Lablache pure: furorone la scena della Grisi, e tutto il 1° tempo specialmente, ove è folle e passa di pensiero in pensiero, anche la Grisi [Giulia] l'ha cantato e l'agito come un angelo: tutto il teatro fu costretto a piangere, perché particolarmente l'entrata del 6/8 quando ella si crede andare a nozze ed al ballo, lacera l'anima. Non ti posso dir nulla poi dell'effetto dei due bassi. Tutti i francesi erano diventati matti, si fece un tal rumore, tali gridi, che essi stessi erano meravigliati d'essersi talmente trasportati; ma dicono che la stretta di tal pezzo attacca i nervi di tutti, e veramente, perché tutto la platea all'effetto di tale stretta s'alzava in piedi, gridando, reprimendosi, tornare a gridare in una parola mio caro Florimo è stato una cosa inaudita, e che Parigi da sabato sera che ne parla attonito [...]. Il finale furorone, ed il pubblico a gran gridi chiamò Bellini ed i cantanti, tanto che per la seconda volta siamo stati costretti a mostrarci (pp. 455-6).

Il successo conduce il pubblico così coinvolto a un comportamento quasi selvaggio. Bellini ripete più volte che nella lingua italiana non ci sono parole capaci di esprimerlo. Il pubblico esplode in un comportamento irrazionale, che vien detto *furore*, termine a cui si accoppia *fanatismo* con altri termini sino a *non plus ultra*.

Se questi vocaboli non sono originali, nuovo è quello che Bellini chiede ai cantanti: di coinvolgere sentimentalmente il pubblico, facendolo sognare o tremare, perché altrimenti i risultati sono mediocri o niente affatto positivi, anche se il canto è stato impeccabile. Di qui la necessità di attendere il giudizio del pubblico: «ma l'esito sarà il vero giudice, ed io, perché i cantanti sono contenti non ne dispero tanto» (p. 110). «Il pubblico è un giudice che alla fine è il più giusto di quanto vi è di giusto al mondo, e non ha mai bisogno di rinvenire sulla sua sentenza, se dopo tre o quattro rappresentazioni ha deciso sulla sorte di una composizione» (p. 491).

Non si pensi che il pubblico con atteggiamenti irrazionali disturbi la rappresentazione; sono i normali applausi che diventano “orribili” e chiassosi perché la gente è in delirio. Quando i cantanti operano gli spettatori commossi tacciono: ascoltano in silenzio e partecipano alle gioie e ai dolori, ai trionfi e alle sconfitte dei personaggi. Sul silenzio, che allora era veramente una novità, insiste più volte:

e il silenzio che si osserva in tutta la rappresentazione fa che l'esecuzione venga più riconcentrata con l'attenzione generale, ed i tempi li staccheranno i cantanti, e così andrà bene (p. 113);
 il silenzio con cui si ascoltò la musica dava soggezione agli stessi cantanti, e mi prese un palpito terribile pel timore di qualche sbaglio che poteano prendere i cantanti e l'orchestra, che la prima sera non ne hanno fatto poco (p. 115);
 la romanza è applaudita da un sacro silenzio che il pubblico impone (p. 122), ecc.

V. I compensi e i diritti d'autore

«Questa scrittura, caro mio Florimo, è un dado, che prendo e giuoco molto; ma se arrivo ad incontrare la seconda opera in Milano più saremo contenti della gloria e della fortuna» (p. 136). Così scrive il 14 giugno 1828. E in effetti per lui ogni opera è una scommessa, sempre – malgrado la sicurezza ostentata – con l'impressione di poter perdere tutto. Ad Andrea Monteleoni il 17 settembre 1829 spiega di non voler scrivere più di un'opera o due l'anno «perché io non voglio assassinararmi» (p. 197); però pretende compensi molto alti, pari alla somma del guadagno di quelli che in un anno ne compongono quattro o cinque. Non vuole scendere alle bassezze a cui, secondo lui,

scendono gli altri, compreso Donizetti, che scrivono troppe opere e non badano alla loro qualità. Il comporre gli costa una grande fatica psicofisica e ogni volta teme che le sue capacità creative siano finite. Quando sta per iniziare la composizione della *Straniera* scrive a Florimo: «prega pel tuo agitato Bellini, che come incomincia il tempo di mettersi a scrivere così sparisce la sua quiete, la sua tranquillità, e sino la sua salute» (p. 153); e poco prima (14 giugno 1828) gli aveva scritto: «col mio stile devo vomitar sangue» (p. 137). Tanta fatica e tanti risultati strepitosi meritano un compenso adeguato. Su questo era inflessibile. Dopo il successo dei *Puritani*, non ricevendo scritture con i compensi desiderati, rimane a lungo senza comporre (di fatto fino alla morte); si impegna nella difesa delle proprie opere dai falsificatori, immagina sempre più complessi sistemi di protezione e cerca di coinvolgere editori e impresari, ancor più che le autorità giudiziarie dei diversi stati italiani, nella lotta contro la pirateria musicale. Già prima del successo parigino era stato a lungo senza comporre. Agli amici che lo rimproveravano per la sua poltroneria, e in particolare a Florimo, aveva risposto con simpatiche parole:

miei cari avete ragione, ed io confesso che ne provo dei grandi rimorsi per tutto il tempo perduto; ma se riflettete un momento che un giovane nella mia posizione, per la prima volta a Londra ed a Parigi, non potea che distrarsi immensamente, mi compatirete. A gran stento ora posso dibelnuovo abituar-mi alla lettura di musica e scrivere qualche nota, dopo un anno di vero sonno ferreo. – Non potrai figurarti le occasioni di divagamento che s'incontrano in questi paesi, senza essere possibile di rinunziare; quindi non parliamo più del male fatto, mentre cerco di corrigerlo con applicarmi seriamente (p. 336).

È uno dei rari momenti in cui mi pare un essere umano e non il compositore elegante e cortese costruito per fare una brillante carriera oppure l'astioso combattente contro affronti, nemici, congiure.

L'ispirazione poteva sparire da un momento all'altro. Anche per questo, acquisita la fama e anche una buona condizione economica, cerca di mantenerla, anche con una campagna per la difesa dei diritti d'autore, che avrebbe avvantaggiato tutti i compositori. Non è dunque solo per avarizia che si impegna di persona nella lotta contro le contraffazioni. Il 21 giugno 1831 scrive a Giovanni Ricordi:

Vi ritorno il duetto *Son geloso* ecc. della mia opera la *Sonnambula* stampata da Girard che mi avete dato ond'io l'esaminassi, e vi dichiaro che esso non è che una cattiva contrafazione, che non conserva di mio se non che qualche parte del canto, essendo il rimanente ben diverso da quello che s'esegue, e che l'accompagnamento non ha neppure l'idea, di ciò che sta nel mio spartito: credo quindi che esso sia stato così composto su le *particelle cantanti* che qualche uno vi avrà rubato mentre si facevano le prove, e che Girard ha fatto istruire da altra mano per prevenirvi nello smercio, ciò m'accora molto perché gli amatori ed i professori di musica decideranno della mia composizione da quello là vedranno stampato [...]; abbiate quindi la compiacenza di trasmettere al vostro corrispondente in Napoli l'accluso articolo onde lo faccia inserire nel *Giornale delle Due Sicilie* perché il pubblico sia informato d'un tale inconveniente, onde non ne sia tradita la bona fede (p. 237).

L'*Avviso musicale* in difesa della «proprietà degli ingegni», datato 1° dicembre 1831 e firmato Vincenzo Bellini, è stampato al n. 167, p. 247. Analoga iniziativa prende con una lettera circolare, di cui qui è riprodotta quella all'impresario Alessandro Lanari (n. 170, p. 249).

Varie furono le ragioni che lo convinsero a fissare la propria dimora a Parigi; fra queste certamente furono importanti la convinzione che i teatri parigini conferissero la vera gloria e sopra tutto il fatto che in Francia la legislazione proteggeva i diritti d'autore: «Non vi sono leggi più savie di quelle della Francia riguardo alla proprietà degl'ingegni! – asseriva il 4 settembre 1834 – Se uno vale mille, riceve mille; cento mila, cento mila» (p. 388).

VI. *Conclusion*e

Tante altre cose ci sarebbero ancora da dire su queste lettere. Ho accennato solamente ad alcuni aspetti che mi sembrano caratterizzare il loro autore, di cui ho cercato di capire la complessa personalità (ma molto di più avrei dovuto citare). Non voglio sostenere che Bellini sia un grande scrittore; credo però di poter dire che la lettura di questo libro è appassionante anche dal punto di vista letterario. È una storia vera che il personaggio principale ha cercato di far diventare romanzesca.

MARIO POZZI