
SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA

RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA

N. 58 - 2023



Società Italiana di Musicologia

RIVISTA ITALIANA
DI MUSICOLOGIA

LVIII - 2023

SIIdM

RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA
Periodico della Società Italiana di Musicologia
Fondata nel 1966

Direttore

Marco Mangani (Università degli Studi di Firenze)

Comitato scientifico

Livio Aragona (Conservatorio di Musica di Milano), *segretario coordinatore*
Alessandro Bratus (Università degli Studi di Pavia)
Enrico Careri (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Paolo Dal Molin (Università degli Studi di Cagliari)
Renato Meucci (Conservatorio di Musica di Novara)
Luisa Nardini (University of Texas, Austin)

Consulenti / Advisors

Virgilio Bernardoni (Università degli Studi di Bergamo)
Daniel Brandenburg (Universität Bayreuth)
Thomas D. Brothers (Duke University, Durham)
Mauro Calcagno (University of Pennsylvania, Philadelphia)
Michele Calella (Universität Wien)
Stefano Castelvechi (University of Cambridge)
Damien Colas (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris)
Pascal Decroupet (Université Nice Sophia Antipolis)
Norbert Dubowy (Goethe-Universität, Frankfurt am Main)
Anselm Gerhard (Universität Bern)
†Philip Gossett (University of Chicago)
Arnold Jacobshagen (Hochschule für Musik und Tanz Köln)
Germán Labrador (Universidad Autónoma de Madrid)
Ulrich Mosch (Université de Genève)
† Fiamma Nicolodi (Università degli Studi di Firenze)
Friedemann Sallis (University of Calgary)
Herbert Seifert (Universität Wien)
Neal Zaslaw (Cornell University, Ithaca)
Luca Zoppelli (Université de Fribourg)

Redazione

Camilla Passigli

In copertina: Auguste-Xavier Leprince, *Le marchand de chansons*, 1825.
Marsiglia, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

SIDM – SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA
c/o Accademia Nazionale di Santa Cecilia
Largo Luciano Berio 3 - 00196 Roma
<http://www.sidm.it>

ISSN 0035-6867

ISBN 978-88-946-5324-3

MARIA ROSA DE LUCA, *Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini*, Firenze, Olschki, 2020 (Historiae Musicae Cultores, 138), VII-212 pp. con 47 figg. n.t., con es. mus. e 8 tavv. a colori.

L'impresa con la quale si cimenta l'ultima monografia di Maria Rosa De Luca, lo sa ogni studioso di Vincenzo Bellini, non era affatto semplice. Sui primi diciassett'anni e mezzo della vita del musicista (novembre 1801-giugno 1819), trascorsi nella natia Catania prima di trasferirsi con civica borsa di studio a Napoli per seguire studi regolari al Real Collegio di Musica di San Sebastiano, è pressoché inesistente la documentazione diretta e affidabile. Non assistono gli epistolari, comprensibilmente muti; sommaria, perlopiù aneddótica e in sospetto di agiografia è la prima memorialistica, apparsa a ridosso dell'inattesa e precoce sua scomparsa (1835); di conseguenza vaghi e congetturali, sul periodo, risultano anche i migliori studi storico-biografici e musicologici precedenti (Pastura, Adamo, Rosselli).

Preso atto della situazione, e di certo dopo aver esperito ulteriori ricognizioni sul campo (terreno peraltro dissodatissimo da generazioni di ricercatori locali), la studiosa ha intrapreso una via interpretativa inesplorata. Da un lato ha messo a frutto la sua profonda e minuziosa conoscenza della realtà musicale catanese, tra poli produttivi e protagonisti, maturata in più saggi e nel suo organico studio del 2012 su *Musica e cultura urbana nel Settecento a Catania* (Firenze, Olschki: Historiae Musicae Cultores, 123). Dall'altro, ha riconsiderato quelle stesse testimonianze note sul giovane Bellini (suoi studi napoletani compresi) ponendosi nuovi e acuminati interrogativi. Dall'altro ancora, ma non certo da ultimo, ha fatto scaturire riflessioni dall'esame ravvicinato di dieci partiture sicuramente belliniane, varie per genere e risalenti all'immediata vigilia della partenza per la capitale del Regno (1817-18), non senza però averne prima inquadrati i tratti sullo sfondo di quei diversi contesti musicali urbani, seguiti negli sviluppi intervenuti lungo i primi due decenni del secolo XIX.

La ripartizione del volume discende per via logica da una tale impostazione. I cinque capitoli che in sostanza lo costituiscono – al di là della corposa *Introduzione* (pp. 1-26) e dell'utile appendice (*Cronologia dei libretti di cantate, melodrammi, drammi sacri dati a Catania 1800-1821*, pp. 195-202) – offrono dapprima un'attenta disamina incrociata di tutte le tracce esistenti circa *La formazione del musicista*, ma poi si articolano in base ai luoghi e ambiti di plausibile destinazione (gli «spazi del talento», appunto) che dovettero toccare a quella serie di giovanili composizioni di Bellini. La trattazione viene perciò ad essere scandita per sezioni intitolate *In chiesa* (a inquadrare le letture di tre *Tantum ergo*, due *Messe brevi*, un *Gratias* e un *Quoniam*), *Nei palazzetti nobiliari* (per una Sinfonia in re e un'aria da cantata), *En plein air* (per un'aria da oratorio, genere eseguito perlopiù all'aperto per tradizione cittadina, in coincidenza con le celebrazioni di S. Agata) e *In teatro* (su una versione di un'aria tratta dal libretto dell'*Amor coniugale* di Mayr).

Pur nella ricerca mirata ad indagare un protagonista assoluto della storia musicale italiana, il privilegio accordato da De Luca – pressoché obbligato, visto lo stato della documentazione – alla ricostruzione dei contesti di produzione e ricezione, rispetto a più sfuggenti elementi 'd'autore' presenti in quei manoscritti, evoca di per sé questioni attinenti allo statuto e alle pratiche di una branca disciplinare assai fertile nei decenni ultimi: quelle della cosiddetta *urban musicology*. L'autrice ne è ovviamente cosciente, e anzi rivendica una tale «scelta di campo» metodologica, che in effetti appare la più idonea a «ricomporre l'orizzonte estetico di un compositore men che diciottenne alle prese con gli esiti della sua formazione musicale e ai primi cimenti del suo talento» (p. 2). Nondimeno, conosciamo sin dal fondativo saggio teorico di Tim Carter (*The sound of silence: models for an urban musicology*, «Urban History» 29/1, 2002, Special Issue: *Music and Urban History*, pp. 8-18) quali possano essere talune insidie di un tale approccio conoscitivo: la dipendenza dalla casualità del formarsi delle fonti archivistiche ancora esistenti; il potenziale svanire del 'prodotto' musicale rispetto alla ricostruzione puntuale dei suoi ambiti di produzione; la difficoltà a poter cogliere i tratti distintivi delle scelte musicali individuali là dove le indagini su contesti e funzioni delle composizioni prevalgono. D'altro canto, basta giusto evocare le note riflessioni di Carl Dahlhaus sulla connaturata (e impervia a dominarsi) dissociazione tra 'fare storia' e 'analizzare musica' per cogliere difficoltà e ambizione del compito a cui questo libro si è votato.

Di fronte a simili ostacoli va rimarcato come De Luca abbia assunto l'atteggiamento più consono e volitivo: ha messo in opera tutti gli strumenti euristici di ipotizzabile utilità – storiografici, filologici, analitico-musicali, deduttivi da indizi, comparativi d'ambiente e per genere, ecc. – così da ricavare ogni informazione possibile dai materiali documentali a disposizione, senza timore di esplicitare le numerose ma comunque fertili congetture alle quali lo stato delle cose giocoforza la costringeva.

Ne sono venuti risultati su più piani, a partire da talune messe a punto su questioni non legate alle dieci composizioni poste al centro della monografia, bensì attinenti a fatti già noti della biografia belliniana. Ad esempio, già nella introdu-

zione viene sviscerata a fondo la questione della plausibile origine e affidabilità di un manoscritto anonimo conservato a Catania: attraverso il confronto incrociato di dettaglio su come le sparse notizie un po' favolistiche concernenti le gesta musicali di Vincenzo bimbo e adolescente siano state riportate da tutte le prime biografie apparse a stampa, tra 1835 al 1901, l'autrice giunge ad assodare il suo carattere di centone derivato, in particolare per come esso si appaia a una fonte più tarda e completa (Abate) scostandosi invece dalla prima biografia in volume del 1859 (Cicconetti). Acuta e vieppiù rilevante è poi la serrata ricostruzione che De Luca dedica (pp. 45-55) alla doppia circostanza che il corso di studi di Bellini a Napoli fu in effetti relativamente rapido (sei anni invece dei canonici dieci) e che l'amico Florimo, nel suo *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* (Napoli, Lorenzo Rocco, 1869), fu piuttosto reticente ed evasivo su questo dato di fatto, quasi a voler svilire – a maggior gloria della istituzione formativa partenopea? – le competenze teorico-pratiche che il catanese dovette già portar con sé dalla Sicilia in virtù del *training* adolescenziale avuto anzitutto in famiglia, col nonno Vincenzo Tobia e, in minor misura, il padre Rosario. Ed è ricostruzione tanto più utile poiché giunge a profilare, attraverso vari indizi di tipo anche testuale, una scansione e una datazione dei progressi didattici belliniani, via via sotto la guida di Furno, Tritto, Conti e Zingarelli, ben più precisa e verosimile di quanto non fosse riuscito ai precedenti biografi.

Nelle varie e distribuite sezioni del volume che si incentrano sul tratteggio di costumi, occasioni, ambienti e protagonisti della Catania musicale del tempo spicca il dominio della materia da parte dell'autrice, che anche alla scuola di uno storico catanese di rilievo come Giuseppe Giarrizzo ebbe modo di formarsi. Nell'abbondanza delle informazioni che vengono fornite, col sostegno costante di rimandi a primarie fonti archivistiche o alla vasta bibliografia considerata, l'occhio dello studioso più distanziato ha modo di cogliere talune peculiarità caratterizzanti quella specifica realtà urbana, alla luce delle quali è in effetti giovevole ripensare al primo praticantato di Bellini. Colpiscono la quasi nulla infrastrutturazione istituzionale e l'occasionalità con cui i mestieri della musica venivano di prassi esercitati dai professionisti del ramo, primi tra tutti i due maestri compositori principali – Giuseppe Geremia e lo stesso avo Vincenzo Tobia Bellini –, indotti a stipulare un contratto di reciproca garanzia e privativa di durata più che trentennale rispetto ad eventuali concorrenti nella suddivisione delle commesse locali. Se ciò si rifletteva anche sulla formazione dei musicisti più giovani (tra mura domestiche non solo nei palazzi dei nobili dilettanti, ma pure per un talento schietto come Vincenzo ragazzo), non meno rilevante par essere che in quel primo ventennio dell'Ottocento Catania non conoscesse – al di là di eventi d'eccezione – né una vita teatral-operistica stabile (fino al 1821 non si ebbe in città una sala dedicata), né a quanto pare una consuetudine regolare del far musica nelle magioni dell'aristocrazia (pur con l'eccezione dei principi Biscari, presso i quali ricevette frequenti commissioni «Bellini *seniore*» (Vincenzo Tobia) e in cui rampolli come Roberto e Francesco Paternò Castello usarono prodursi come esecutori e compositori). Si spiega probabilmente anche così che la palestra preponderante,

per il Bellini ragazzo, fosse quella tradizionale delle musiche sacre, vuoi liturgiche vuoi devozionali; generi attorno ai quali, peraltro, si concentravano le maggiori occasioni di lavoro per quegli stessi due maestri della generazione precedente – Geremia attivo soprattutto in Duomo, il nonno assiduamente presso il grande monastero dei Benedettini – che costituivano per lui i modelli principali da cui apprendere i rudimenti del mestiere. Cosicché, tutto sommato, risulta pure un relativo isolamento della città etnea rispetto alle più recenti acquisizioni stilistiche della musica italiana del tempo; e in questo senso appare ben significativa una frase della supplica con cui Vincenzillo richiese il sostegno pubblico per gli studi napoletani (De Luca fa bene a interpretarla più a fondo di altri), là dove testimoniava una sorta di impotenza a sviluppare in modo adeguatamente aggiornato i propri talenti *in loco*: «volendo però soddisfare quel gusto che si ammira da stupidi [*scil.* con stupore] nelle carte [musicali] che qui pervengono, ma che non si sa né può imitarsi, mancandoci i principii» (p. 37).

Le condizionalità della ricostruzione contestuale e perlopiù indiziaria portano poi l'autrice a contornare di termini di paragone, in forma soprattutto di testi altrui ma anche di tabelle riassuntive di eventi e attività, le sue disamine delle dieci giovanili partiture belliniane. Piuttosto significativa pare ad esempio a chi scrive, in relazione anche a quanto si diceva appena sopra, la tabella in appendice che elenca cronologicamente gli eventi musicali in città che in quel ventennio lasciarono dietro sé la pubblica testimonianza di un libretto a stampa. Parliamo di trentatré momenti in tutto – in media nemmeno due all'anno – tra i quali fanno decisamente la parte del leone le rappresentazioni devozionali legate all'acceso culto locale per la patrona Sant'Agata: ventitré spettacoli di stampo oratoriale (due di essi ripresi una volta), tra i quali solo cinque non legati alle celebrazioni festive patronali e alle relative processioni, e quindi eseguiti in sedi diverse dal *coram populo* della Piazza degli Studi attigua al Duomo. Si conta poi una e una sola rappresentazione operistica (*Agnese di Fitzhenry* di Buonavoglia-Paër, 1814), prima dell'apertura del teatro pubblico col rossiniano *Aureliano in Palmira* (appunto nel 1821), mentre otto in tutto risultano essere state le cantate date nel chiuso dei palazzi, in occasioni encomiastiche di gran rilievo aristocratico, civile o regio. Quanto agli artefici dei testi letterari e musicali (escluse le due opere, ambedue nate altrove), rispetto ai trentuno libretti in versi e alle trentun partiture, rispettivamente solo uno (del Metastasio) e una (di Paisiello) furono opera di autori non stanziali in città; e se per i poeti si trattò di più membri dell'Accademia dei Pastori Etnei (Giovanni Sardo il più prolifico), cinque furono i musicisti ad avvicinarsi: Geremia e il suo successore in Duomo (*post mortem* 1814) Giacinto Castorina, il dilettante Roberto Paternò Castello e nonno e padre Bellini del giovane Vincenzo. Netta, inutile negarlo, l'impressione di un ambiente artisticamente chiuso e pochissimo permeabile. Né incrina una tale sensazione l'interessante pubblicazione integrale che De Luca ha scelto di dedicare al testo letterario di una cantata con cori di stampo allegorico-mitologico data nel 1806 a Palazzo Reburdone – *Amor guarito dalla sua cecità*, dell'accademico professore Mario Lombardo – e che, posta in musica dal nonno Vincenzo Tobia, poté certo essere modello esemplare di composizione celebrativa per Bellini fanciullo.

Venendo infine alle musiche che l'autrice ha comunque voluto porre al centro della sua trattazione – nei quattro ampi paragrafi secondi degli altrettanti capitoli, posti in continuità ideale intitolandoli *La palestra del compositore I-IV* – poco si può in effetti eccepire all'acribia e al dispiegamento di mezzi con cui si è proceduto ad illustrarne le caratteristiche al lettore. Allestiti con estrema e lodevole cura redazionale (che caratterizza peraltro ogni parte e aspetto del volume), abbondano in queste sezioni gli esempi musicali (sia trascritti sia ripresi in facsimile dagli autografi belliniani), le tabelle sintetiche (su forme musicali, filigrane o repertori), le trascrizioni dei testi poetici, gli stessi schemi di fascicolazione e cartulazione di taluni manoscritti (quand'essi possano fornire indizi su aspetti o fasi della composizione). Questo insieme di apparati supporta un'argomentazione discorsiva che mira a trarre ogni possibile informazione da queste circa 250 carte pentagrammate, non senza interrogarsi sulle modalità con cui Francesco Florimo dovette recuperarle tra Napoli e Catania, prima del 1868, per poi donarle alla 'sua' Biblioteca del Real Collegio di musica partenopeo.

Utili termini di paragone contestualizzanti divengono, sul piano dell'analisi formale, anche alcune composizioni musicali altrui che – pur sempre in via di supposizione – poterono costituire una sorta di 'ambito di esperienza' per il giovane Vincenzo. Al di là di considerazioni sugli impianti strutturali dei suoi tre *Tantum ergo* (differenti o omologhi, rispettivamente, se posti a confronto con analoghe composizioni di Geremia e del padre Rosario: pp. 64-66), da un lato risulta interessante quanto De Luca osserva circa le esplicite suggestioni tematiche che l'adolescente apprendista trasse da pagine strumentali dell'unica partitura di Paër circolata a Catania – appunto dall'*Agnese di Fitzhenry*, le ascoltasse o leggesse solo poco importa – nello scrivere la Sinfonia in re e un'aria di Cerere sue (ambedue di plausibile destinazione ad accademie in palazzi: pp. 134-139). Dall'altro, appare degno di nota quanto i raffronti con le partiture dei due principali maestri della generazione precedente fanno emergere sul piano dell'orchestrazione, ovverossia una netta inclinazione del musicista più giovane a diversificarne gli organici, in particolare con un assiduo e prediletto impiego del timbro piuttosto innovativo del clarinetto. Va poi da sé che le puntuali descrizioni e schematizzazioni relative alle articolazioni tematico-formali o alle strategie tonali dei vari movimenti, di nuovo poste a confronto tra giovane e vecchi, appaiano descrittivamente utili.

Quello stesso scrupolo di Bellini apprendista per le calibrature di orchestrazione viene evidenziato anche là dove l'autrice mette in campo gli strumenti interpretativi di stampo filologico: nella *Messa in re* e nel *Gratias agimus*, ad esempio, vari ripensamenti correttivi d'autore riguardano diciture «Clarini/Oboè» ovvero «Corni/Trombe» (pp. 103-107). Ma gli stessi strumenti di critica testuale consentono anche talvolta di cogliere la concreta trasmissione di sapere tra nonno e nipote, come in un paio di punti del *Tantum ergo in fa*, dove Vincenzo Tobia suggerì sia emendamenti alle linee strumentali, sia uno strategico stacco pausato prima inesistente (pp. 82-90); oppure di mettere seriamente in discussione – per via di tipo carta e notazione – l'appartenenza dell'aria *E nello stringerti a questo core* agli anni catanesi e non, piuttosto, al periodo in Napoli. Mentre altre applicazioni

ancora, stavolta sul piano più strettamente codicologico, consentono a De Luca di formulare plausibili ipotesi su come e quanto i due manoscritti autografi del *Gratias agimus* e del *Quoniam* oggi conservati a sé stanti potessero in realtà essere stati parte della lacunosa, proprio in quei punti, *Messa in re* (pp. 93-101).

Se dunque le letture che vengono date a questa serie di composizioni catanesi di Bellini principiante sono ineccepibilmente circostanziate, il lettore alla fin fine resta tuttavia poco consapevole di quanta effettiva incidenza esse possano avere avuto sull'ambito di esperienza di chi a Catania – professionisti o dilettanti, maestri anziani o non molto più avanzati di Vincenzillo (ad esempio un Pietro Antonio Coppola, attivo in città dal 1810), pubblico cittadino vasto o selezionato – si interessava di musica e vedeva agire quel promettente discendente d'una nota famiglia musicale. Sorgono interrogativi, ad esempio, su quanto di quei manoscritti finì per essere davvero eseguito o invece rimase nei cassetti di casa Bellini (solo per due dei *Tantum ergo* si tramanda che li si ascoltò nella chiesa di S. Michele e nel monastero della Trinità). Oppure sul rilievo che avranno comunque potuto avere quelle cinque partiture di genere sacro, rispetto alla fluvialità connaturata ad una tale produzione d'uso chiesastico funzionale. O ancora, sul rischio di attribuire musicologicamente gran spessore 'd'autore', per così dire retrospettivo, a pagine che in ogni caso si iscrissero anzitutto entro un orizzonte di apprendimento didattico e di primissimo praticantato. Sono però tutti interrogativi destinati a rimanere in sospeso, nel serrato silenzio che le fonti documentarie – a prescindere dalle narrazioni vaghe ed ecolaliche dei primi memorialisti – continuano sfortunatamente ad opporre.

Ed è soprattutto questo stesso, frustrante fattore a far sì che lungo l'intero volume, per quanti lodevoli sforzi di connessione e contestualizzazione si siano fatti, permanga divaricata quella sorta di crasi, già in principio poco riducibile, tra 'fatti della storia' e 'dati della musica'. In assenza di prove o testimonianze circostanziali su luoghi, momenti e occasioni in cui (forse) quei pezzi furono eseguiti, vale a dire nel prevalere obbligato di fini supposizioni e congetture, tanto i pezzi belliniani che si presentano come esemplari isolati (le arie, la sinfonia) quanto quelli che si conservano in serie (i tre brani devozionali e le due messe) restano come sospesi nell'oggettività delle analisi morfologiche loro dedicate, e fatalmente stentano a saldarsi entro e con una narrazione storiografica organica delle vicende della musica in Catania ai primi dell'Ottocento. Il che nulla toglie alla qualità dell'imponente lavoro di ricostruzione storica, lettura musicale e accuratezza filologico-documentale con cui questo libro è stato allestito, fino a colmare lacune conoscitive che ora non sono più tali.

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI