

L'incontro delle Arti #19 a

Vincenzo Bellini attraverso l'epistolario

UNA VITA D'ARTISTA

TRA GENIO E CALCOLO

di Claudia Antonella Pastorino

Presentazione

In questo mio lavoro belliniano, dedicato a un illustre coregionale che ha saputo rivoluzionare il panorama musicale di primo Ottocento, non si è voluto proporre alcuna biografia (ne esistono già tante), ma solo tracciare un percorso, delle linee-guida del cammino non solo artistico di Vincenzo Bellini attraverso l'epistolario oggi completo, per farne comprendere la personalità e le straordinarie novità di un'evoluzione artistica purtroppo interrotta dalla fine prematura. Ho cercato di riannodarne i momenti più significativi per collegarli a un mondo musicale ancora tendente al passato e che esigeva di essere riformato, nonostante il dominio incontrastato di Rossini e le abitudini di un pubblico che, in Bellini, conoscerà per la prima volta le sorprese di un teatro rinnovato in tutto, nei gusti e nello stile: a cominciare dalla luminosa creatività delle sue opere capaci per la prima volta d'imporre, con naturalezza, un ascolto silenzioso. Non era l'epoca in cui si usava star zitti e concentrati in teatro e già, questo, fu una rivoluzione.



PARTE I

L'epistolario belliniano, comprendente 517 lettere, si avvale oggi di una nuova edizione critica (a cura di Gabriella Seminara, *Vincenzo Bellini. Carteggi*, Leo S. Olscki, Firenze 2017) che ne propone la prima ricostruzione integrale, partendo naturalmente dalle fonti vecchie e nuove che restano storicamente imprescindibili: Florimo, Scherillo, Cambi, Pastura, Neri, Walker, Lippmann, Rosselli. Com'è noto, i Carteggi iniziano con la Supplica del maggio 1819, firmata soltanto ma non redatta da Vincenzo, al duca di Sammartino Stefano Notarbartolo, Intendente della provincia di Catania, con la richiesta di un sussidio per mantenersi gli studi al Real Collegio di Musica di San Sebastiano a Napoli. Prosegue con il trasferimento in nave dalla Sicilia – nel giugno '19 aveva soggiornato a Messina dallo zio acquisito Filippo Guerrera (che aveva sposato una sorella del padre, Anna Bellini) prima di imbarcarsi per la città partenopea - scavalca un vuoto di sei anni passando dal '19 al '26 e da lì si sviluppa anno per anno in modo più

interessante, fino a concludersi laconicamente da Puteaux con le scarse righe del 3 settembre 1835, venti giorni prima della morte avvenuta il 23. In mezzo, come un ponte, argomenti di ogni tipo e l'arco di una vita durata poco meno di 34 anni: la parabola umana di un artista che seppe imporsi con idee innovative nel panorama musicale europeo post-rossiniano, riuscendo a stupire i contemporanei e – cosa rara per i suoi tempi e anche per i nostri – a vivere dei proventi delle proprie opere.

Con una produzione di nove opere all'attivo e solo le più famose in repertorio - *Il Pirata* (1827), *I Capuleti e i Montecchi* (1830), *La Sonnambula*, *Norma* (1831 entrambe) e *I Puritani* (1835) - Vincenzo Bellini (Catania, 3 novembre 1801 - Puteaux, Parigi, 23 settembre 1835) preparò a se stesso, più che ai coevi e ai successori, la storia di una stagione musicale breve ma intensamente luminosa. Non possedeva l'armamentario del musicista intellettuale, ma era un tipo dalle idee chiare, pratico sia nello scrivere note sia nei rapporti personali, in cui sapeva essere amico leale come pochi. Razionale, metodico

nel comporre, riflessivo a tal punto da essere tacciato di lentezza, lo era altrettanto negli approcci amorosi, incluse le relazioni più stabili o comunque avvolte da una iniziale serietà d'intenzioni, anche se al momento di concretizzare metteva le ali ai piedi più veloce del dio Hermes. Le qualità non gli mancavano, possedeva tutto – carisma, bellezza, altezza, capelli biondi, figura slanciata, portamento elegante – e, volendo prendere per buona la sempre saccheggiata descrizione che ne fa Heinrich Heine (Düsseldorf 1797-Parigi 1856), poeta e intellettuale tedesco tra i più grandi e controversi della prima metà dell'Ottocento, emergeva anche per quelle caratteristiche della personalità che lo rendevano gradito e gradevole a tutti. Il ritratto è quello del musicista affermato e introdotto negli ambienti che contano, invitato ogni giorno dall'alta società nei loro palazzi e salotti, anche nelle loro case di villeggiatura nei luoghi più incantevoli: è lo stesso ritratto ricavato dal racconto che Heine gli dedica in *Le notti fiorentine* (1837), un racconto ispirato al reale, in quanto il poeta conobbe il musicista



a Parigi nel 1833, nel salotto della principessa Cristina Trivulzio di Belgioioso in rue d'Anjou dove si riunivano, tra gli altri, Victor Hugo, Alfredo de Musset, Chopin, Liszt, Rossini, Tommaseo, Gioberti, Mamiani, Federico Ozanam, Giuseppe Sirtori, Mignet, Thierry, Thiers, Guizot, Michelet, Balzac, Georges Sand, Dumas padre, Michele Amari, Pellegrino Rossi. Il resoconto è in forma di dialogo con un certo Maximilian e si dilunga su una valanga di dettagli che vale la pena leggere per intero ma che qui ridurremo all'essenziale.

«Aveva una figura alta e slanciata che muoveva con grazia, direi quasi con civetteria; [...] volto regolare, allungato, rosa pallido; capelli biondo chiari, quasi d'oro, pettinati a riccioli sottili; fronte molto alta e nobile; naso diritto; occhi azzurro pallido, bocca armoniosa; mento rotondo. I suoi lineamenti avevano un che di vago, senza carattere, come latte, e questo viso di latte si venava talvolta di un'espressione agrodolce di dolore. [...] Anche il suo passo era così virginale, così elegiaco, etereo. Tutta la sua persona sembrava un sospiro en escarpins. Con le donne aveva molta

fortuna, ma dubito che abbia mai suscitato una forte passione. [...] Il viso di Bellini, come tutto il suo aspetto, aveva quella freschezza fisica, quell'incarnato, quel roseo che in me suscita un'impressione spiacevole [...]. Solo più tardi, quando conoscevo già da tempo Bellini, sentii per lui una certa simpatia. Questo avvenne allorché mi accorsi che il suo carattere era intimamente nobile e buono. Certamente la sua anima è rimasta pura e immacolata da ogni orribile contatto. Né gli mancava quella candida bonarietà, quell'ingenuità che negli uomini di genio non manca mai, sebbene non si rivelino a chiunque».

Un sospiro in scarpine da ballo, cioè un damerino ma anche molto altro. Una ulteriore conferma dell'aspetto fisico di Bellini ci viene da una testimonianza anonima riportata in *Elogio di Vincenzo Bellini* di Vincenzo Percolla (nota 140, p. 136), a proposito di una breve sosta ad Acireale che il Catanese fece prima di giungere in diligenza nella città natale che lo attendeva in festa. Era il primo e ultimo viaggio compiuto nel 1832 in Sicilia da quando l'aveva lasciata per

andare a studiare a Napoli e si era poi trasferito a Milano per affermarsi: mancava dal suolo natio da quando era diventato famoso e vi tornerà soltanto nel 1876, per la sua traslazione da Parigi a Catania. Accompagnato dall'amico Florimo, aveva sostato in una locanda di piazza San Sebastiano, contando di rimettersi in viaggio dopo mezzogiorno per essere a Catania prima di sera. Tra quanti lo accolsero e gli tennero compagnia fino alla partenza, vi fu chi scrisse questo: «Quell'angelo di modestia viaggiava con la massima semplicità, coperto il capo di un berrettino di velluto nero. Soave e bello di sembiante, d'occhi vivaci e cerulei, ricciuti e biondi i capelli, aveva maniere semplici, modeste, affettuose come l'anima sua».

Che fosse biondo è accertato dalla ciocca di capelli che si trova esposta al Museo Belliniano di Catania, al primo piano del Palazzo Gravina-Cruyllas, ovvero la casa natale del compositore fatta di cinque piccole stanze contenenti un po' di tutto: oggetti personali, lettere autografe e autografi



musicali, ritratti suoi e di famiglia, dipinti raffiguranti vari personaggi, strumenti musicali appartenuti a lui e ai familiari musicisti, abbozzi di sue opere, la documentazione originale autoptica e quella riguardante la traslazione dal cimitero

monumentale di Père Lachaise - monumento funebre realizzato dallo scultore torinese Carlo Marochetti - dove era rimasto per quarantuno anni, alla natia Catania. Ci sono riproduzioni che colpiscono, come quella che mostra i resti del compositore nella bara del Père Lachaise, resti ben conservati perché Bellini è nell'insieme riconoscibile, non dissimile nel volto dal calco funerario realizzato dallo scultore Jean-Pierre Dantan, che già nel '35 aveva creato un piccolo busto del musicista (anch'esso custodito al Museo come la maschera funeraria). L'espressione del viso è però quella di un sofferente e questo fa male. Anche quella bara originale è al Museo, una bara lunga, come lo stesso corpo disteso del musicista sembra confermare attraverso le foto: era dunque alto? Sì, come a me è parso e come riferito da Heine (e i tedeschi, come tutti i nordeuropei, di statura alta se ne intendono), ed era una insolita novità nell'Italia bassina di allora, in più è un dettaglio che va ad accrescere le doti fisiche (e il successo con le donne) del bel Catanese. Francesco Pastura, biografo belliniano d'eccellenza, lo

conferma: 1,82 da morto, ma sapendo purtroppo che la morte riduce e rinsecchisce, l'altezza da vivo doveva essere parecchio di più, da vero siculo-normanno. «La sua alta, elegante figura veniva segnata a dito», racconta ancora il Pastura a proposito del ritorno del musicista, ormai affermato, nella sua Catania (dove soggiornò dal 29 febbraio al 5 aprile del '32, anno bisestile), dopo il successo di *Norma*. Il 23 ottobre 1876 fu inumato nel *Duomo* di Catania con una grandiosa e affollata cerimonia descritta dall'amico di sempre, Francesco Florimo (in "Traslazione delle ceneri di Vincenzo Bellini. Memorie ed impressioni", 1877): ai solenni funerali parteciparono folle di concittadini, il fratello Carmelo e una rappresentanza di autorità civili, militari e religiose. La tomba, collocata nella navata destra, seconda campata, è realizzata dallo scultore genovese Giovanni Battista Tassara, mentre il monumento in piazza Stesicoro, eretto nel 1882 e ornato sui quattro lati intorno alla statua del musicista da figure allegoriche rappresentanti *La Sonnambula*, *Norma*, *I Puritani*, *Il Pirata*, reca la firma di Giulio Monteverde, insigne

artista piemontese. Ai catanesi Bellini dedicò la partitura de *I Capuleti e i Montecchi*, rappresentata con successo alla Fenice di Venezia l'11 marzo 1830, per ringraziarli della medaglia d'oro, disegnata e incisa dallo scultore Sebastiano Puglisi, che i concittadini avevano voluto donargli “per il distinto merito e la onorevole fama acquistati nei più rinomati teatri d'Italia”. Sulla controcopertina della prima edizione, fatta rilegare in marocchino rosso e bordi dorati, lui ricambiò così: “Ai Catanesi – che il lontano concittadino – nel musicale arringo sudante – di liberali manifestazioni confortavano – quest'opera – sulle venete scene fortunata – pegno di grato animo e di fraterno affetto – consacra – Vincenzo Bellini”.

Destinatario di eccellenza resta Francesco Florimo (1800-1888), di San Giorgio Morgeto (Reggio Calabria), sul quale si concentra quasi tutta la corrispondenza belliniana. Compagno di studi del periodo napoletano e il maggior confidente di Vincenzo sia su argomenti strettamente



personali sia su contenuti d'interesse musicale, già nel '26 era subentrato a Giuseppe Sigismondo quale nuovo archivistica della Biblioteca del Conservatorio napoletano mentre l'amico doveva ancora lanciarsi nel gotha dei musicisti che contano. Discusso o discutibile finché si vuole, fu un privilegiato: Bellini lo cerca in continuazione, lo vuole nella sua vita, gli scriverà sempre e si farà scrivere sempre, anzi si adombra e mette il broncio se l'altro non è sollecito nel rispondere; sarà il Florimo ad accoglierlo a Napoli e ad accompagnarlo in Sicilia nel viaggio che nel 1832 il musicista già famoso intraprese dopo le fatiche e il non immediato trionfo della *Norma*. Pubblicò nel 1882 un libro di memorie, *Bellini. Memorie e lettere* - comprendente una sezione dedicata alla corrispondenza intercorsa tra il '27 e il '35 tra lui, l'amico e altri destinatari - e importanti opere, rimaste nella storia, sulla tradizione musicale napoletana, ma sulle lettere pesa più di un dubbio. Pare che, all'esame della moderna indagine e critica storiografica, molte non risultino vere o non proprio veritiere come per la prima volta



sollevato da John Rosselli nel 2000, in occasione del convegno "Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica" tenuto a Siena presso l'Accademia Chigiana: è stato notato l'inserimento, di suo pugno, della riflessione sul presagio della morte imminente in un post scriptum inesistente nell'autografo del 7 giugno 1835, dopo che il compositore ebbe notizia della morte di Maddalena Fumaroli (suo importante amore giovanile) e, per quanto riguarda la trascrizione delle lettere, vi sarebbero stati pesanti interventi per restituire ai posteri un'immagine inattaccabile del mito belliniano. A tutto questo si aggiunge il fattore della rimozione volontaria. Solo cinque lettere si sono salvate tra quelle spedite da Vincenzo a Napoli nell'arco di tempo che va dal 14 marzo 1829 all'11 marzo 1834, ed altre se ne sono perse tra quelle inviate da Parigi, distrutte dallo

stesso Florimo il quale, nominato nel 1851 direttore della Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella, operò tale scelta in coincidenza con la promessa donazione a quell'istituto degli autografi in suo possesso e dei quali fece una preventiva scrematura. Inoltre, non stimato filologicamente dagli studiosi, pare abbia attuato manomissioni non di poco conto, come quelle sulla lettera del 26 dicembre 1831, a lui indirizzata, annunciante il presunto insuccesso della *Norma*, sia perché la disperazione dell'annuncio all'amico calabrese non apparteneva alla natura razionale e mai così pessimista del musicista, sia perché Florimo la ricavò da una copia e non dall'originale (che donò o vendette). «Ti scrivo sotto l'impressione del dolore: di un dolore che non posso esprimerti, ma che tu solo puoi comprendere. Vengo dalla Scala: prima rappresentazione della *Norma*. Lo crederesti... Fiasco!!! fiasco!!! solenne fiasco!!!». Ma è un'esagerazione, un atteggiamento non belliniano se teniamo presente tutto l'epistolario e se – come vedremo più avanti – lo stesso

autore, convinto a ragion veduta di aver composto un capolavoro, preciserà di essere rimasto sconcertato per il silenzio con cui era passato il primo atto alla prima rappresentazione, senza però gridare alla disfatta.

Tuttavia Bellini dovette molto considerarlo e gli fu sempre legato con un affetto rimasto immutato nel tempo, se la prima lettera risale al 2 gennaio 1828 e l'ultima al 2-4 settembre del 1835 dal ritiro di Puteaux a pochi giorni dalla fine; se gli manda ampi stralci di scene e di esempi musicali dalle opere su cui sta lavorando mettendolo al corrente di ogni particolare, dalle trattative con i teatri ai rapporti con i cantanti di riferimento dei suoi lavori (Lablache, David, Rubini, Donzelli, Duprez, Tamburini, la Lalande, la Grisi, la Pasta, la Malibran), al resoconto delle prove a tanti altri argomenti, privati e musicali, che chiariscono più di quanto normalmente si sappia su Bellini e su molti luoghi comuni che lo riguardano. Florimo è il destinatario fisso, il confidente senza dubbio privilegiato, nonostante un'evidente freddezza nelle ultime lettere, quando l'amico lo invita a più riprese ad

andare a trovarlo a Parigi a proprie spese e l'altro, forse in preda a un principio di depressione, evita di scrivere o ne respinge gli affettuosi solleciti. Al Florimo si deve peraltro la radicata tradizione iconografica e aneddótica giunta fino a noi - rafforzata da una filmografia di maniera fiorita sulla vita dei nostri musicisti tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento, in particolare i film di Carmine Gallone - di un Bellini bello, biondo, delicato, triste e con l'aurea mitico-eroica che circonda, come nel suo caso, il genio morto in età precoce, descrizione fisica tuttavia confermata dalla citata testimonianza di Heine.

Anche dove l'importanza del documento cede spesso alla quotidianità della cronaca biografica, l'epistolario si riconferma un testo prezioso per la conoscenza di un personaggio restituitoci nella sua veste reale, storicamente e umanamente. Vi troviamo e vi scopriamo il lessico tipico del teatro, i termini e le locuzioni adoperati nella pratica compositiva e nell'opera italiana del tempo, ma dobbiamo fare i conti – unitamente con una lingua italiana non ben

definita dell'Ottocento - anche con il Bellini sgrammaticato, che storpia parole, verbi, concordanze, un po' di tutto e che non sempre è facile seguire nel periodare sconnesso. La punteggiatura, in particolare, è buttata perlopiù a casaccio, soprattutto i due punti; è inserita a sproposito o non è proprio adoperata: solo gli anni a venire metteranno un po' d'ordine in questa scrittura, anche se il pensiero è sempre molto chiaro e ben espresso.

Il Bellini musicista e musicologo si dimostra buon conoscitore di voci e problemi interpretativi, attento alle varie dinamiche attinenti alla realizzazione e alla riuscita di un'opera (libretto, drammaturgia, partitura, situazioni scenico-musicali, resa vocale unita all'azione), insieme al Bellini preoccupato del fattore effetto – l'effetto reale sul pubblico a prescindere da qualsivoglia perfezione messa in campo – e consapevole dell'imponderabile che grava sulle sorti del teatro e di chi lo fa. Già qui siamo nel pieno del mestiere, della maturità artistica. Scriverà, a proposito di *Bianca e Fernando*, *La Sonnambula*, *I Puritani*, che [...]

l'effetto in scena sarà il giudice. [...] la scena deciderà tutto. [...] ma ripeto il teatro è inesplicabile, quindi nulla si può assicurare. [...] il teatro è cosa difficile, e quel che fa effetto su quelle tavole, quasi mai si può indovinare giusto; perché concorrono mille cose per far interessare un pezzo di musica. E, forse per la prima volta in un musicista così giovane, vi si avverte la piena conoscenza di se stesso e del proprio stile compositivo, l'amore per le proprie opere esaminate con lucida obiettività punto per punto, tanto da inaugurare di sua mano un lessico ad hoc riguardante le caratteristiche peculiari della propria arte: *genere spianato, canti larghi, la natura piena e corsiva delle cantilene che non ammettono altra natura d'istrumentazione che quella che vi è, brillante declamato, sublime tragico.* Tutte espressioni sue. Informa dell'impiego di cantabili, di *pertichini ricchi* - cioè l'inserimento di altri personaggi a sostegno del canto a solo, per produrre e rafforzare l'intensità emotivo-sonora di una situazione musicale – o della famosa *Stretta*, ossia quel crescendo lento che si propaga e si dilata con effetto ad

onda, tipico del suo tratto scrittorio, e che produce un senso di attesa e di malinconia struggenti: un procedimento nuovo, in seguito largamente impiegato nei grandi concertati del melodramma italiano dell'Ottocento, e diverso dal crescendo rossiniano o dalle forme settecentesche cui si era abituati. A tal proposito, in riferimento alla *Norma*, il maestro catanese fa notare – in una lettera del 31 dicembre '31 a Giovanni Battista Perucchini, giurista e compositore dilettante conosciuto a Venezia - come il finale sia «composto da un pezzo concertato e da una *Stretta*, e questi due ultimi pezzi sono d'un genere sì novo e di tale effetto, che ha fatto tacere, quanti nemici io potea avere». Soprattutto per quanto concerne *I Puritani*, l'ultima opera su libretto di Carlo Pepoli, insiste nello spiegare in più punti le strutture formali in essa sperimentate, insieme all'affermazione delle proprie teorie poetiche ed estetiche di cui era fermamente convinto. Su questo suo teatro tragico-classico e romantico a un tempo, avverso al *disgustante* e al cattivo, si esprime con chiarezza quando, sempre su

I Puritani, si augura che il soggetto «faccia profonda impressione unito alla mia malinconica musa» (al Santocanale, da Parigi l'11 aprile '34). Che il pubblico rimanesse ammaliato dalle nuove spirali di melodia in grado di coinvolgere e rapire, è attestato dal fatto che ascoltasse in silenzio, contravvenendo alla prassi del costume teatrale italiano del tempo in cui non si usava tacere e concentrarsi durante lo spettacolo: novità sbalorditiva ricordata dalla rivista "I Teatri" del 19 marzo 1829, dove a proposito de *La Straniera* si legge che «non si è mai osservato, dopo molte recite di un'opera, tanto concorso e tanto silenzio alla Scala». Bellini stesso rimarcherà più volte al Florimo questa novità introdotta dal suo tipo di musica fin dalla *Bianca e Fernando*. «[...] il silenzio che si osserva in tutta la rappresentazione fa che l'esecuzione venga più riconcentrata con l'attenzione generale» (Genova, 5 aprile '28); «[...] in particolare tutto il 2:do atto il silenzio con cui si ascoltò la musica dava soggezione agli stessi cantanti» (9 aprile); «[...] la romanza è applaudita da un sacro silenzio

che il pubblico impone» (21 aprile). E, al Perucchini (da Milano il 31 dicembre '31), evoca il silenzio a difesa e conferma della riuscita della *Norma* dopo la prima sera ch'era stata accolta freddamente, mentre nella seconda e terza recita il pubblico, dapprima perplesso di fronte alle novità introdotte dall'autore, l'aveva capita e applaudita chiamandolo sul palco:«[...] la prova di ciò ne è il gran concorso che ha il teatro, che è sempre pieno a zeppo, ed il silenzio, specialmente nel 2do atto che è l'istesso che si faceva a Venezia nell'ultima scena dei *Capuleti*». A proposito della seconda rappresentazione di *Norma*, scriverà da Venezia il 29 dicembre '32 alla nobildonna milanese Giuditta Cantù Turina (con la quale avrà un'importante relazione), che in teatro «Il silenzio si mantiene dal principio alla fine».

Oggi può sembrare assurdo, ma il costume del pubblico in teatro funzionava un tempo come un ritrovo per sbizzarrirsi; più che una forma d'arte e di cultura, la musica era considerata un divertimento e, purtroppo, la mentalità non è cambiata di molto anche ai tempi nostri. Si chiacchierava, si



cenava, si giocava e di tanto in tanto si allungava il collo per assistere a qualche pezzo atteso o alla performance del o della cantante di fama, ragion per cui lo stesso compositore rimarca in più occasioni la straordinaria novità – sorta del tutto spontaneamente – toccata alla sua musica rivoluzionando un costume (tuttavia perdurato per buona parte del Novecento). Lui stesso confida al Florimo (da Milano, 25 febbraio '28), a conferma di tale usanza, che

l'anziana Duchessa Litta, alias la genovese Camilla Lomellini moglie del Duca Pompeo Litta, gli aveva riferito un curioso episodio capitato durante una «gran festa da Ballo in teatro» cui era andata (l'orchestra aveva eseguito il coro dei Pirati in tempo di Monferrina entusiasmando il pubblico in platea) «mentre in palco cenava verso l'ore tre dopo mezzanotte». A teatro così si occupava il tempo, la musica da sola non bastava. Alla Litta, moglie del conte viennese Pompeo Litta Visconti Arese, aveva dedicato l'opera e la dama, com'era d'uso in questo genere di omaggi cavalleresco-teatrali, ricambiò con un dono assai prezioso. «La duchessa Litta mi ha fatto un regalo di un orologio d'oro a cilindro che cammina su quattro pietre dure, con due sfere – cioè per le ore e per i minuti secondi – con una catena d'oro inglese e due sigilli: il tutto è d'un gusto finissimo, e di valore» (da Milano al Florimo, 8 marzo '28). Capiremo più avanti l'importanza di questi scambi e dei nomi delle signore che ne saranno le elette destinatarie.

Tra i meriti più grandi, accanto a quelli artistici, va riconosciuto a Bellini l'impegno pionieristico nella lotta in prima linea contro le contraffazioni e le violazioni dei diritti d'autore, a quei tempi una chimera. S'infervora infatti contro la pirateria musicale, prendendo a modello la Francia per gli avanzati provvedimenti adottati in materia a salvaguardia degli originali delle opere. Esplicito l'«avviso musicale» a sua firma, in pratica una circolare, indirizzata a tutte le direzioni dei teatri, a impresari e negozianti di musica, il 1° dicembre 1831 da Milano, in cui, in merito a *La Sonnambula*, li prega di voler considerare «come spurio ogni spartito [...] che loro venisse offerto, fuorché le copie da me segnate o dal signor Giovanni Ricordi, presso il quale si trova l'unico originale. Con ciò essi verranno a salvar l'onore mio e il proprio interesse, e ad istruire cotesti falsificatori essere ormai tempo di rispettare anche fra noi le proprietà degli ingegni e di non comprometterne la riputazione ed il decoro». A Ricordi, il 18 febbraio del '32 da Napoli, torna sul discorso, a proposito di una *Sonnambula* che doveva essere messa in

scena a Catania in base a uno spartito contraffatto, del costo di appena trentasei ducati, rispetto all'originale molto più caro che ne sarebbe costato duecentotrenta: « [...] vedo che pensate sempre ai pirati della nostra *Sonnambula*: e credete voi che io dorma? [...] mi presero tutte le furie; talmente che subito scrissi una lettera a forma di un ricorso formale al ministro dell'Interno di Sicilia, che conosco assai assai, rappresentandoci il torto che mi si faceva nella mia Patria. [...] quindi non dubitate che dove io potrò trovarmi non si farà alcuno dei miei spartiti che non sia copiato dall'originale, e spero una volta d'attrapparne (*afferrarne*) uno di questi defraudatori perché la legge mi faccia giustizia». Purtroppo, ieri come oggi, era veramente difficile individuare e colpire le contraffazioni che ledevano i diritti d'autore, e lo stesso Bellini viene a saperlo solo se, tra i suoi contatti, c'è chi si premura d'informarlo. Stesso problema quando viene a sapere, dal Santocanale, di una *Norma* da darsi a Palermo e, il 17 febbraio '33, gli scriverà da Venezia una lettera di fuoco: «Voi mi dite che si sta lavorando sulla mia *Norma*! E da chi

hanno avuto lo spartito? Io ne sono il possessore e tutt'altro non l'ha potuto dare che strumentato da qualche imbroglione; quindi, se fosse così, dovrete farle da fino avvocato criminale; poiché io desidero far castigare questi ladri, che compromettono le mie opere, e la mia opinione con far girare musiche non mie. Voi dunque senza far sospettare conseguenze, dovrete indagare da chi l'hanno avuta, e come, e mandarmi delle prove, per io renderle ostensibili alla Polizia [...] io voglio lusingarmi, che nel mio paese non mi sarà negata tanta giustizia. [...] Che infame gente vi è al mondo! E non mi persuado come la presidenza abbia potuto permettere d'acquistare tale spartito spurio dopo quanto successe due anni sono per lo spartito della *Sonnambula*». Ancora al fido Santocanale, da Parigi il 29 aprile del '35: «Se Florimo vi ha già rimessa la copia de' *Puritani* vi prego di non darla al teatro sino al momento che veramente sarà necessario per incominciare le prove dell'opera: così saremo più sicuri che alcuni non la rubi». Fino all'ultimo, quando gli editori Lucca e Artaria si ritrovano con

la musica de' *Puritani* di cui il compositore Cesare Pugni – al quale lo stesso Bellini aveva fatto del bene quando l'altro era in difficoltà economiche – si era fatto delle copie per servirsene, insisterà indignato sul problema della *copia rubata* in una lettera del 16 giugno '35 a Giovanni Ricordi da Parigi: « [...] se qualcuno non spezzerà le spalle a cotesti pirati musicali niuna proprietà potrà essere garantita, e vi giuro che è una delle più forti ragioni che mi risolve a preferire i teatri francesi agl'italiani [...] e tolgo il contento a cotesti intriganti di guadagnare sopra i sudori degli altri».

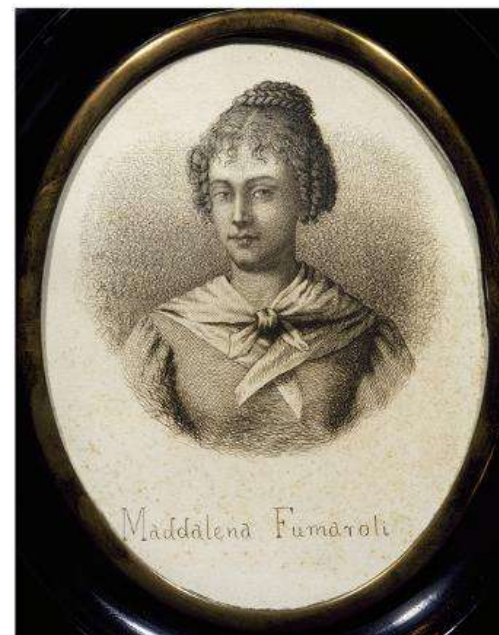
Se lo criticano sui procedimenti armonici adottati, si difende e spiega il suo operato in maniera esaustiva, come col Florimo quando commenta duramente un giudizio di Pietro Raimondi – romano, maestro di cappella del Duomo di Acireale dal 1816 al 1823, docente di contrappunto e direttore dei Reali Teatri di Napoli dal 1824 - sulla discussa correttezza della conduzione armonica in *Bianca e Fernando* e ne *Il Pirata*. Si dilunga recando l'esempio di alcuni passi del secondo atto della *Bianca*, chiarendo di prediligere soluzioni che, per

quanto azzardate, non vadano mai a disturbare *la nitidezza del canto*, e tornando al puntiglioso Raimondi ligio alle regole piuttosto che alla libertà dell'arte e della costruzione musicale, insiste sulla *imbecillità di cotesto saccente maestro delle quinte e delle ottave*. E più ha problemi con il destinatario, ad esempio per i versi da musicare, più ne dà notizie copiose e interessanti, proprio perché per farsi capire è costretto a entrare nel merito, dalla qualità della versificazione alla distribuzione scenico-musicale delle situazioni, ammiratore com'era di quel purismo letterario – di solida matrice classicista – che in Romani assicurava un risultato teatrale garantito, di bella unità stilistica, con *dei versi alla mia maniera, che sono quelli che dipingono le passioni al più vivo*.

In attesa di affermarsi, a Napoli aveva lasciata ad aspettarlo una fanciulla, Maddalena Fumaroli, e cosa non fece per lei! Figlia unica di Francesco Saverio, magistrato, presidente del tribunale di Napoli, e di donna Teodora, era una buona

e brava ragazza alla quale Bellini dava lezioni di canto a casa, finché una volta, accortosi di cosa stesse succedendo, il padre della ragazza decise di porre fine a quelle visite. Il focoso siciliano, un musicista in erba senza un futuro, non si rassegna e tornerà alla carica con due richieste ufficiali di matrimonio. A farsene carico presso la famiglia verrà reclutato un amico comune, il pittore Giuseppe Marsigli (Napoli 1795 - circa 1835), ma senza successo, né a colui che avrebbe voluto per suocero potevano interessare i consensi di pubblico e critica che riscuoteva l'innamorato giovanotto nei suoi primi lavori di conservatorio fino all'*Adelson e Salvini*, su libretto di Andrea Leone Tottola, prima opera data come saggio e con successo nel teatro del Collegio di San Sebastiano nel Carnevale del 1825. Vincenzo non si perse d'animo e meditò di contrattaccare con qualcosa di eclatante che lo consacrasse non solo al grande pubblico in un grande teatro, ma che lo rendesse finalmente accetto, grazie all'affermazione professionale non più in discussione, al Fumaroli padre affinché capitolasse.

«Questa *Bianca*, che ho studiato e scritto il meglio che ho potuto, spero mi apporgerà fortuna e mi aprirà la strada ad un bell'avvenire. Ah! quanto ne sarà contenta la diletta del mio cuore! Dopo il successo, se Dio lo benedirà, rinnoverò le istanze per ottenere la sua mano, e spero che non la vorranno negare a chi abbia trionfato in San Carlo: vedremo!!» (F. Florimo, *Bellini: Memorie e lettere*, Firenze, Barbèra, 1882, p. 103). La prima doveva essere data nel famoso teatro napoletano il 12 gennaio 1826, poiché giorno e mese erano quelli della nascita (anno 1810) di Ferdinando II di Borbone, figlio di Francesco I ed erede al trono delle Due Sicilie, ma anche di Ferdinando I (anno 1751) venuto a mancare l'anno precedente, per cui re Francesco, per riguardo *all'Augusto suo Genitore*, ordinò di far spostare l'evento che slittò mesi dopo, al 30 maggio. L'opera, su libretto di Domenico Gilardoni, uscì con la variante del nome *Gernando* per evitare accostamenti con il nome dell'erede Borbone giovinetto e fu un successo tale, con ben venticinque rappresentazioni, da indurre l'autore a farsi



avanti ancora una volta presso la solita famiglia che continuava a respingerlo mentre tutta Napoli lo acclamava. Se ne ricorderà due anni dopo quando, al Florimo, scriverà che «la *Bianca* mi fece desiderare in tutte le case di Napoli»

ma non in quella che gli interessava, perché il Marsigli, inviato speciale per la seconda volta in casa Fumaroli, riportò all'innamorato un altro netto rifiuto. Bellini questa volta dovette cedere e, quasi un anno dopo dalla prima rappresentazione della *Bianca*, lasciò Napoli il 5 aprile del '27 per Milano (dove giunse il 12), dopo l'ultimo incontro fatto di lacrime e promesse – come narra il Florimo, ch'era presente – con la sua Maddalena. L'anno prima, il 19 settembre, il Collegio di Musica di San Sebastiano si era trasferito nel vicino convento di San Pietro a Majella e ne aveva assunto il nome rimasto fino ai giorni nostri.

Vincenzo è pronto per la nuova vita a Milano, forte di lettere di presentazione fornitegli dal suo maestro Nicola Zingarelli e dal celebre Domenico Barbaja, detto il Napoleone degli impresari, dal quale dipendevano le sorti delle stagioni teatrali, le scritture dei cantanti e, soprattutto, il destino dei nuovi compositori desiderosi di affermarsi come Bellini. Un punto di riferimento che mai lo deluderà lo troverà subito

nella famiglia Pollini, che lo Zingarelli conosceva bene: si trattava di Francesco Giuseppe Pollini (1762-1846), nativo di Lubjana, compositore e già insegnante di pianoforte al conservatorio di Milano, allievo di Mozart a Vienna, marito di Marianna Gasparini, cantante e arpista dilettante. Due brave persone, una coppia agiata e ormai attempata, senza figli, che si affezionò subito al giovane siciliano facendolo sempre sentire come a casa propria tutte le volte che lo ospitavano. Altro riferimento era Saverio Mercadante (1795-1870), suo compagno di studi a Napoli ma più avanti di lui di sei anni di età; era già affermato avendo fatto rappresentare al San Carlo *L'apoteosi d'Ercole* il 19 agosto 1819, il 30 ottobre del '21 aveva presentato alla Scala *Elisa e Claudio o sia L'amore protetto dall'amicizia* e, nei giorni in cui Bellini era a Milano, si preparava ad andare in scena alla Scala, il 16 aprile '27, con l'opera *Il Montanaro*, su libretto del già celebre Felice Romani al quale presentò l'amico appena arrivato. Erano opere e operine famose per quel tempo e che, insieme a molte altre di autori diversi - con argomenti e personaggi quasi

sempre richiamanti la mitologia, Grecia e Roma antiche o altre epoche storiche - pullulavano per i teatri, ma ben presto furono destinate ad essere surclassate e scaraventate nell'oblio della storia e dei gusti del pubblico da opere pensate e sviluppate in modo completamente diverso: proprio come quelle che si apprestava a realizzare Bellini, pronto a sfornare per la Scala il suo primo lavoro milanese e anche il primo veramente importante della sua carriera di musicista, *Il Pirata*. Data il 27 ottobre di quell'anno '27 con un cast di prim'ordine (il soprano Enrichetta Méric-Lalande, il tenore Giovanni Battista Rubini e il baritono Antonio Tamburini), riscosse un enorme successo di cui lo stesso autore riferisce lungamente due giorni dopo allo zio Vincenzo Ferlito – il tramite di cui si serviva per mandare notizie ai genitori e ai familiari – con un incipit solenne (*Gioisca in uno ai miei genitori, e parenti*) e una chiusura altrettanto importante: «[...] già mi sembra di vedere lagrime di contento spuntare dalle ciglia dei miei genitori, e nonno, e di loro, come di tutti i parenti, che tanto mi amano; gioite,

sì gioite, la mia allegria è al colmo e non posso desiderar di meglio. Dal pubblico ha ricevuto tanti, e tanti applausi, che mi assalì per la grave commozione di contento un pianto convulsivo che appena potei frenare dopo cinque minuti [...] 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». È una lunga lettera e andrebbe riportata per intero, in quanto Bellini ripercorre l'opera descrivendo, come in un programma di sala o come fa un attento spettatore, la reazione del pubblico ad ogni situazione scenico-musicale che si sussegue, e c'introduce nel clima tragico della vicenda. «Darà questa notizia a tutti gli amici, ed in seguito i giornali persuaderanno i nemici», aggiungendo subito dopo che è meglio rimanere a Milano anziché tornare a Napoli. «Fratanto non mi conviene di ritornare per ora in Napoli, se non prima fermo la mia opinione in questi paesi d'Italia con altre prouve, e secondo le scritture che mi saranno offerte mi regolerò [...]». Non

aveva torto, Milano gli fu sostanzialmente amica – se si escludono il fiasco della prima sera di *Norma* organizzato ad arte da un manipolo di avversari e l'aver compromesso una nota dama lombarda già sposata, la Turina - e vide le prime de *Il Pirata*, *La Straniera*, *La Sonnambula* e *Norma*, ma il nostro Catanese, acuto e raziocinante molto più di quanto dicano le sue beatitudini melodiche e l'aspetto angelicale, non riteneva di farsi vedere a Napoli anche per via dei mutati sentimenti verso Maddalena, dalla quale si era definitivamente allontanato con la testa e con tutto (quando invece si sarebbe dovuto precipitare a reclamarla in via decisiva dopo il grande successo de *Il Pirata*, lasciapassare ormai certo alle nozze negate). A fare il passo non richiesto ci pensò non lui, ma ancora una volta l'amico Marsigli, il pittore, forse ormai certo che qualcosa si fosse mosso in casa Fumaroli in seguito all'affermazione non più marginale dell'innamorato lontano, e così – senza che Bellini ne avesse la benché minima intenzione – si fece avanti per la quarta volta a rappresentarlo davanti al padre di Maddalena

ottenendone la mano. Era ormai un nome e *Il Pirata* lo aveva consacrato alla fama nazionale che, da Milano, lo avrebbe presto innalzato a fama europea, ma nessuno poteva prevedere la reazione che n'ebbe quando si vide arrivare a più riprese le lettere di Maddalena annuncianti di persona la buona novella. Povera ragazza. Lui aveva altro per la testa, il successo era esploso e nulla più dava l'impressione di glorie occasionali, inoltre era entrato in un altro tipo di società, in un mondo più adulto e interessante rispetto alla vita studentesca di Napoli, per quanto importante per i ricordi giovanili, la formazione e le prime importanti soddisfazioni professionali. Napoli lo aveva formato per la sua grande tradizione musicale unita all'ingegno naturale e alla sapienza in quel campo infusagli in famiglia dal padre Rosario e dal nonno paterno Vincenzo Tobia, entrambi musicisti di buon livello, stimati come compositori e come insegnanti (anche i fratelli Carmelo e Mario furono musicisti ed erano entrambi ancora vivi quando Vincenzo venne traslato a Catania nel

1876). Desideroso soltanto d'indirizzare la carriera verso la gloria che meritava, preso da un'infinità di beghe e progetti che lo introducevano ufficialmente nel gran mondo dello spettacolo teatrale obbligandolo al tempo stesso ad occuparsene se voleva restare nel giro e farsi strada, si convinse che quella vecchia storia non gl'interessasse più, che appartenesse al passato e che lui potesse ambire a ben altro. Così fu. Addusse a più riprese problemi di finanze che non gli consentivano di metter su famiglia ma, come vedremo più avanti, Bellini non sarà nuovo a pretesti del genere e, ad ogni volontà di defilarsi, metterà sempre avanti interessi personali di carriera e di mezzi economici, pur non mancandogli né l'una né gli altri.

Ecco da Milano, al Florimo, cosa ne pensasse davvero. «[...] e speriamo, che tutto finisca in bene della Fumaroli - il 16 gennaio '28 - che per me non l'avrei potuto mai contentare, perché così vogliono i miei interessi di carriera, e di finanze». E, il 20 febbraio, ribadisce infastidito che «Per l'affare di

Donna Michelina, e della lettera che ho ricevuto letta prima dalla Fumaroli, risponderotti in altra, perché adesso non ho tempo». Il 25 febbraio la sostanza non cambia: «La Fumaroli non mi scrisse affatto di come ti disse D. Peppino [Marsigli], e godo che incominci a persuadersi», aggiungendo nel P. S. «Per la Fumaroli ti scriverò in altra». Invece no, la poveretta non si era persuasa, anzi nonostante il rifiuto era tornata alla carica con due lettere menzionate dall'ex innamorato il 12 maggio in un post scriptum: «Ho ricevuto due lettere della Fumaroli in data attrassata [arretrata] per avermi trovato in Genova a quell'epoca che qui sono giunte: io penso o di non rispondere, o mandare a te la lettera di risposta». Il 9 giugno: «T'acchiudo una risposta per la Fumaroli a sue tre lettere - Lei vuole a tutti i costi sposarmi, ed io non ho né la voglia di prender moglie, né denari per mantenerla; e tutto ciò glie l'ho ripetuto per mille volte, che alla sua ancora giovanile età potrà correggere certi divisamenti risoluti dell'inesperienza. Tu per mezzo di Donna Michelina, le farai arrivare il foglio, e speriamo che si persuaderà».

Ma chi era questa Donna Michelina ricorrente nell'affare Fumaroli? A quanto sappiamo, era una persona di fiducia di cui i due si servivano per scambiarsi lettere e pare anche organizzare qualche incontro segreto. E pensare che, insieme al Florimo, una sera d'agosto Vincenzo aveva inseguito di corsa a piedi la carrozza con a bordo la famigliola che si recava al Teatro Nuovo per assistere all'opera di Mercadante *Elisa e Claudio*, e don Saverio il giorno dopo era andato a lamentarsene con il Rettore ecclesiastico del Collegio, Gennaro Lambiase, ma senza ricavarne alcun danno per l'intemerato allievo se non la classica ramanzina. A distanza di tempo – quando l'amata, che fu quasi subito dimenticata complice la lontananza e la nuova vita altrove, era già defunta - ricorderà con nostalgia al Florimo quell'episodio d'impulsiva giovinezza in una lettera del 4 agosto '34, il periodo in cui stava componendo l'ultima opera, *I Puritani*: «Questa sera di 4 agosto mi ricorda una sera dell'istessa data, che abbiamo corso per Toledo appresso una certa carrozza e finalmente mi lasciasti al

Teatro Nuovo, ove si rappresentava *l'Elisa e Claudio*: l'indomani il Presidente Fumaroli venne dal Rettore e poi... ec., ec., ec., non è vero? Mi ricordo che ci trovavamo vicino la piazzetta della Marina dirimpetto al palazzo di Leopoldo [*Leopoldo di Borbone, principe di Salerno, era il fratello del Re Francesco I*] con un chiaro di luna divino. Non è vero? Oh idee care ed innocente età d'illusioni, come sei sparita!!! Pure non sono ora infelice». Maddalena era morta due mesi prima, il 16 giugno, ma lui non ne sapeva nulla; ne verrà informato dal Florimo, che non voleva turbarlo distogliendolo dai suoi doveri artistici, solo l'anno dopo. Eppure, quel giorno d'agosto, il ricordo di lei gli era tornato in mente con insolita malinconia. Il Florimo, che aveva mantenuto i contatti con lei e la famiglia, aveva pregato un loro amico comune, un certo Morelli (noto anche a Bellini), di mettere in versi l'evento luttuoso col titolo "Le due speranze" da lui stesso musicate sotto forma di romanza e inviata a Vincenzo. Questi, che viene a sapere solo in quel momento della morte di Maddalena, gli risponde da Parigi, il 7 giugno '35. Non

affronta subito l'argomento, inizia la lettera smentendo la notizia della propria morte in duello (per via della relazione, già interrotta, con la Turina) «e spero perciò morire nel mio letto come la persona la più pacifica», fa lunghe note di conti e soldi da dare e da ricevere, poi finalmente si decide. «La novella della morte della povera Maddalenina m'afflisse oltremodo; e vedi che combinazione: nel momento che io cessai d'amare la Giuditta, o per dir meglio volli fare forza al mio cuor di dimenticarla: non piangea non una lagrima si vide nei miei occhi: la condotta della Giuditta mi aveva chiuso il mio cuore a qualunque abbandono; ma a tal novella dolorosa, al legger le poesie che tu hai posto in musica, piansi amaramente, e vidi che ancora il mio cuore era suscettibile di pena: basta non ne parliamo. Fammi fare una poesia dall'Autore di quella delle *Due Speranze* analoga alle virtù ed alla tenerezza della Maddalenina che io la metterò in musica, così obbedirò con piacere chi per essa desidera un canto mio alla sua memoria dedicato: fa che sia di risposta alle due speranze; perché certo sarà tenera, e fa che io parli

alla sua anima bella!!». E continua, nella stessa lettera, a trattare d'altro. Anche il proposito di scrivere per la povera morta un brano per canto è buttato lì tanto per dire, perché la romanza per mezzosoprano *Il sogno d'infanzia* l'aveva già composta nel 1823, pubblicata a Napoli da Giraud & C.

Il noto film di Carmine Gallone *Casta Diva* (1935), racconta e celebra in modo svenevole, secondo il costume d'allora, questo amore giovanile che Bellini si lascerà quasi subito alle spalle, preso dalla nuova vita e dalle affermazioni sempre più massicce che andrà realizzando rapidamente: tutto diverrà la chiave d'accesso a un ambiente sociale di prim'ordine – con tutte le sue lusinghe – in cui entrerà a pieno titolo godendone amicizie, contatti, passioni, crescita artistica, senso degli affari. Nel film s'immagina che Bellini abbia scritto per la fanciulla “Casta Diva” che poi – sempre nella finzione - inserirà nella *Norma*, mentre in realtà per lei avrebbe composto – ma non è neppure così certo – l'aria per mezzosoprano “Dolente immagine di Fille mia”, tuttora in

repertorio, che risale al 1821 e fu pubblicata a Napoli da Giraud & C. nel '24, l'anno della passione per Maddalena e delle prime incerte composizioni studentesche (soprattutto di carattere sacro come la maggior produzione del padre e del nonno). Se dunque era già stata scritta, pensò di dedicargliela considerando il tono mesto e lamentoso del brano che richiama, con i sentimenti irrealizzati, il dolore dell'amore osteggiato.

Bellini volta subito pagina com'era abituato a fare. Ben presto supererà l'ingenuità studentesca comune a tutti gli autori ai loro inizi e s'immergerà nel vero dramma musicale le cui linee, la cui tecnica e il cui teatro gli erano già dentro come in una creatività organizzata. Non era facile inserirsi, soprattutto in un mondo musicale dominato da Rossini, che rimaneva il nume incontrastato in Italia e in Francia. Donizetti, che non rappresentava una minaccia ma una sana competizione, scriverà a raffica, in mezzo ai capolavori della seconda produzione, tante opere inutili e del tutto

dimenticate passando con disinvoltura dalla commedia al dramma. Il giovane Verdi, ancora avvolto dal silenzio, era in cerca di un suo teatro muovendo i primi passi verso la fortuna milanese. Bellini era già conosciuto ma, dopo *Il Pirata*, gli mancava ancora l'opera della svolta. Prima de *La Sonnambula* non aveva ancora affermato una sua coerenza stilistica con un'opera che rivelasse una forma unitaria, fedele alla propria natura compositiva; gli mancava quella dimensione personale che cercò di ritagliarsi quasi subito rispetto all'eredità rossiniana e ai limiti dei pezzi chiusi, resi internamente più distesi soprattutto dal punto di vista vocale. Il principio è lo stesso che enuncerà un secolo dopo, nel 1921, Marcel Proust nella sua prefazione al libro dell'amico Paul Morand, la raccolta di novelle *Tendres Stocks (Teneri Incontri)*, in cui propugna l'originalità di un artista in base a rapporti inediti che sfuggono ai canoni estetici tradizionali e che, di conseguenza, diventano più difficili da accettare, perché «per scrivere bene come Voltaire, bisogna cominciare con lo scrivere diversamente da lui». Bellini trova

la sua strada partendo da qui. Pur obbedendo inizialmente alle strutture formali del tempo – tra Settecento napoletano e influenze rossiniane – lui va oltre le convenzioni formulate dalle generazioni precedenti e crea, insieme a un teatro rinnovato, un concetto di melodia personale, unica, già sperimentata ai tempi del Real Collegio di Musica di San Sebastiano: è una melodia lunga, larga, insistente, una melodia che dilaga, si espande, coinvolge, avviluppa e commuove, imponendo il silenzio all'ascolto. Reagendo all'asciuttezza formale di uno stile più incline alla supremazia musicale sulle parole, fa coincidere la musica con l'interpretazione e l'aderenza al testo, alla linea vocale, su cui la melodia scava esaltandone l'espressione e l'intensità. Ingigantisce e dilata questa già affermata ampiezza melodica, la ripete e la innalza a una sensibilità nuova, portata al culmine senza enfasi fine a se stessa, poiché Bellini conosce l'arte della forma insieme alla potenza espressiva del canto, delle colorature, della bella espansione dei motivi orchestrali solo in apparenza semplici e ingenui come si

riteneva. Ci sono i virtuosismi, le variazioni, l'arte del belcanto, ma non più l'esaltazione del canto fiorito e infiorettato vicino ai più classici canoni settecenteschi, bensì una prospettiva diversa fatta di romanticismo e di personalità, di sentimenti e di colori nuovi intrisi di espressione. La critica del tempo aveva colto molti di questi aspetti rivoluzionari rispetto alla prassi e lo stesso Verdi, quasi sempre implacabile con i predecessori, i coevi e le novità troppo ardite, aveva ben inquadrato l'arte del Catanese nella famosa lettera del 2 maggio 1898 a Camille Bellaigue, critico e musicologo, che aveva mandato al grande 85enne il suo libro "Silhouettes de Musiciens", edito in quell'anno. «[...] Bellini è povero, è vero, nell'istromentazione e nell'armonia!... ma ricco di sentimento e di una melanconia propria, individuale! Anche nelle sue opere meno conosciute, nella *Straniera* (amata da Berlioz che non fu mai un autentico fan belliniano), nel *Pirata*, vi sono melodie lunghe, lunghe lunghe, come nessuno ha fatto prima di lui. E quanta verità e potenza di declamazione,

come per es. nel duetto tra *Pollione* e *Norma!* E quanta altezza di pensiero nella prima frase dell'*Introduzione* di *Norma*, seguita dopo poche battute da un'altra frase: [...] male istromentata, ma che nissuno ha mai fatto altra più bella e celestiale. [...]». Verdi non era solito dilungarsi in simili dettagli quando si trattava di musicisti come lui, anzi se proprio era costretto si limitava a degli accenni o a delle sommarie impressioni spesso negative. Non però con Bellini e si nota, leggendo cosa ne dice, che se ne sente spontaneamente trascinato e ci tiene a darne un giudizio approfondito. Il critico e musicologo tedesco Alfred Einstein (in *La musica nel periodo romantico*, traduzione A. Bartalini, Sansoni, Firenze 1978²) riporta di Verdi un altro commento che tutto sommato si ricollega al precedente: «Bellini aveva rare doti che nessun Conservatorio poteva dargli, e mancava di quelle che il Conservatorio avrebbe dovuto fargli acquistare». La novità belliniana è anche nella scelta dei soggetti: quasi moderni, oggi diremmo adatti a rimaneggiamenti televisivi per la loro fluidità di narrazione,

d'intreccio psicologico, quando invece prima e dopo di lui si ricorreva a figure epiche e mitologiche, eroi, eroine, crociati, insomma a personaggi e situazioni molto indietro nel tempo, quasi datati.

Il Maestro di Busseto, anche anziano, si era dunque ricordato di quel siciliano atipico nella composizione, nella morbida vocalità, e per darne un giudizio così preciso e circostanziato è evidente che lo seguisse da prima, che non lo perdesse d'occhio, anzi d'orecchio, così come fecero tutti i coevi – in bene e in male, in quanto anche l'invidia era tanta – quand'era in vita e pure dopo, perché Bellini produsse poco ma magnificamente bene nonostante le poche opere in repertorio. Sono e restano opere difficili, con vocalità specifiche maschili e femminili, qualità belcantistiche molto particolari sia nell'idillio sia nel tragico, ed è una bella impresa riuscire a proporle senza i fuoriclasse e il repertorio d'un tempo, senza la conoscenza approfondita dello speciale stile belliniano da lui stesso coniato nonché chiaramente

indicato nelle lettere. Il suo modo d'*istromentare* non era povero e non aveva difetti, era semplicemente limpido, essenziale come lui voleva che fosse, perché sentiva così e perché intendeva dare una svolta alle regole dei precursori col creare un proprio linguaggio assai pensato, meditato, più romantico che classico, di massima espressione, ma non etichettabile in alcun modo. È solo suo e tale è rimasto. Le sporadiche perplessità di pubblico e giornali erano alla fin fine dettate dalle abitudini legate ai modelli rossiniani e, quindi, al gusto dei conservatori della tradizione e della vecchia scuola che faticavano ad adattarsi alla nuova corrente aperta da un Maestro così giovane e così ardito da proporla con sempre testarda convinzione, senza retrocedere di un passo.

Consapevole che la sua musica stava aprendo la strada a un'epoca nuova, lo afferma chiaramente allo zio Ferlito, il 16 febbraio '29 da Milano, dopo il successo de *La Straniera*: «Tutto (*sic*) Milano è entusiasta [...] e se Iddio mi ajuta,

spero di formare epoca col mio nome, il quale mi pare che si basa bene nella carriera, ove, per sua bontà, il pubblico mi stima come un genio innovatore, e non plagiatario del genio dominatore di Rossini». E raccomanda di non mostrare la lettera a nessuno che non sia tra i «più stretti parenti» e stracciarla dopo averla letta o mostrata «poiché non conviene a me lodarmi». La certezza di essere unico nel genere di teatro sviluppato è ribadita sempre allo zio, da Venezia nel marzo del '30 in seguito al successo de *I Capuleti e i Montecchi*:«[...] adesso il mio stile è incontrato nei primi teatri del mondo che sono stati e sono S. Carlo, la Scala e la Fenice, ed è incontrato in modo da fanatizzare; perciò mi fò coraggio nello studiare e cercare di consolidare sempre più l'opinione che il pubblico di me prende, e che spera di vedermi formare un'epoca musicale».

Nel frattempo, Bellini stava vivendo a Genova, e da Genova, un momento tra i più importanti della sua vita e della sua neo-attività di compositore per i grandi teatri. Bisognava

inaugurare, per la data del 7 aprile 1828, il teatro intitolato a Carlo Felice di Savoia, Re di Sardegna, che sarebbe stato presente insieme alla consorte Maria Cristina di Napoli, e l'impresario Bartolomeo Merelli gli offrì la scrittura. Sarebbe andata in scena la seconda e definitiva versione della *Bianca e Fernando* – non più *Gernando* - su libretto di Felice Romani con protagonisti Adelaide Tosi, Giovanni David e Antonio Tamburini. Nella circostanza, l'opera venne rielaborata appositamente dall'autore con l'inserimento di nuovi pezzi da adattare alle voci e una mano più sicura nel rimaneggiare un dramma contenente importanti anticipazioni della sua personalissima vena romantica nelle opere che seguiranno: si pensi alla cabaletta di Bianca del primo atto, "Contenta appien quest'alma", che diverrà l' "Ah, bello a me ritorna" dalla *Norma*, subito dopo l'assorta atmosfera lunare di "Casta Diva". Furono giornate memorabili per il giovane catanese, sempre più convinto di stare facendo i passi giusti all'interno di un mondo luminoso e illuminato quale quello del teatro lirico, ma pieno d'insidie



e trabocchetti spesso imprevedibili. Come sempre fedele recensore di se stesso – sapeva essere obiettivo anche quando si lodava, poiché lo faceva a ragion veduta, con l'attenzione e la lucidità che lo distinguevano sia nell'arte sia nel privato – ne fornisce un dettagliato resoconto al Florimo il 9 aprile, con un sospiro di sollievo per il superamento di fatiche e intoppi (*Eccomi uscito di palpiti*) con orchestra e cantanti, in particolare la Tosi che non voleva saperne di eseguire i pezzi nuovi composti per lei così come li aveva scritti l'autore. Tra capricci e baruffe, Bellini si stanca e la riempie d'improperi (*siamo venuti alle brutte*), finché alla fine, nonostante le resistenze della primadonna e i suoi maldestri tentativi di far intervenire il collega David e un membro della direzione teatrale, il marchese Luigi Grimaldi, si fece come voleva il musicista decidendosi a cantare *come io le avea passato i pezzi*. Ne approfitta anzi per smentire con l'amico «la bestialità che la Tosi abbia delle mire su di me», precisando che sia lei sia lui non avevano intenzione «di prender compagnia, e poi sta' sicuro che, se io dovessi

ammogliarmi, non prenderei mai chi sta sul teatro». E, su questo punto, fu di parola.

Più che soddisfatto dell'accoglienza del pubblico e in particolare della robustezza su cui si stava formando la sua specificità compositiva, è fiero di raccontare degli applausi del Re dalla seconda sera in poi – durante la prima, l'etichetta di corte proibiva gli applausi da parte del Re e di conseguenza del pubblico – e del fatto che lo stesso sovrano avesse ordinato di far rappresentare la *Bianca* di seguito ponendo il ballo in coda, anziché come nella prassi teatrale farlo inserire tra un atto e l'altro dell'opera: cosa che permise al pubblico di concentrare tutta l'attenzione su di essa e di abbandonarsi liberamente all'entusiasmo quando il Re non c'era o come quando, di giovedì, dovette andar via dopo il primo atto «per cenare di grasso» prima che rischiasse di arrivare al venerdì facendo tardi in teatro. L'opera andava talmente «crescendo in furore» che gli spettatori invocarono a gran voce il Maestro, il quale però «non avea intenzione d'uscire stando rannicchiato in un palco; ma l'opera non

potea andare innanzi» finché un componente della direzione teatrale, il marchese Filippo Carrega, non gli fa cenno di scendere e presentarsi in palcoscenico. Bellini obbedisce, accolto da un'ovazione incredibile, ma soprattutto prende sempre maggiore coscienza del proprio talento, certo del fatto che le sue musiche «bisogna sentirle più volte per gustarle» e prega il Florimo d'informare del risultato ottenuto anche i nemici (*falli sapere ai nostri nemici per crepare*). Se *Il Pirata* «ha fatto la mia opinione solida» davanti al pubblico (al Florimo il 2 aprile da Genova), ora Vincenzo, dopo Milano, si vede Genova letteralmente ai suoi piedi, coccolato dal patriziato genovese e da vari personaggi influenti che ogni giorno lo invitano in questa o in quella casa per pranzi, cene, balli, ricevimenti cui non si nega, sottolineando tra i tanti nomi anche quello di Cristina Bonaparte, nipote di Napoleone in quanto figlia del fratello Luciano, la quale da ammiratrice entusiasta lo agguanta mentre sta attraversando un salone in casa di un certo Signor Ulrich e, la sera dopo presso il marchese De Negro, lo

presenterà al marito, altro suo fan, Lord Dudley Stuart. Bellini ne è particolarmente felice in quanto la coppia, dovendo portarsi presto a Londra, «mi faranno onore col loro parlare di me» (al Florimo, 21 aprile). Genova all'inizio non gli piaceva, la trovava «faticosa nel camminare ed imbrogliante per la molteplicità delle strade» e perché le preferiva Milano; inoltre non pensava di tornare a Napoli (*non ci verrò affatto nemmeno se mi coprono d'oro*, al Florimo il 9 aprile). Ora però molte cose erano cambiate, aveva conosciuto tanta bella gente che faceva a gara per averlo con sé ogni giorno, quindi desiderava rimanerci più del necessario anche per seguire da vicino l'opera che trionfava nelle varie recite con la presenza del Re e col vantaggio che, avendo l'impresa abbassato i prezzi, il pubblico accorreva in maggior numero amplificando i consensi:[...] intanto resto ancora qui per godere del trionfo della mia opera: tu scuserai questa debolezza, ma l'amor proprio è innato negli uomini, e senza di questa molla io non sarei capace di nulla» (*ibidem*, 21 aprile). Andrà via solo il 30 aprile. Cos'era successo?

Dimenticatosi ormai di Maddalena, aveva per la testa il crescente successo ma anche qualcos'altro. Si obietterà che non tutti gli innamorati fuggitivi debbano esserlo per questioni di (altre) donne. Non è sempre così, però quasi sempre è così.

L'insolito ritardo nel tornare a Milano portava il nome, oltre a quello di *Bianca e Fernando*, di Giuditta Turina.

(continua)

Immagini

Pag. 1 - Vincenzo Bellini

Pag. 3 - Ingresso della Casa Museo Bellini a Catania, in Piazza San Francesco d'Assisi 3

Pag. 5 - Bellini giovinetto

Pag. 7 - Tomba del musicista nella Cattedrale di Sant'Agata, a Catania

Pag. 8 - Francesco Florimo, l'amico di sempre

Pag. 13 - Dedicato de Il Pirata alla Duchessa Litta

Pag. 17 - Maddalena Fumaroli, il primo amore

Pag. 28 - L'impresario Bartolomeo Merelli

Claudia Antonella Pastorino, giornalista e musicologa, unisce da sempre la profonda formazione umanistica all'attività di ricerca nel campo della critica storico-letteraria e del teatro d'opera.

Ha pubblicato contributi saggistici per quotidiani e riviste (la storica *Scena Illustrata* fondata nel 1885 da Pilade Pollazzi, *Il Mattino*, *Il Giornale di Napoli*, *La Voce del Meridione*, *Musica*,) e vari testi. È inserita tra le voci del Dizionario di Musica Classica edito dalla BUR (Biblioteca Universale Rizzoli). Ha fondato e diretto la rivista *Rassegna Musicale Italiana*, dedicata interamente al teatro lirico. Collabora a riviste, uffici stampa, programmi di sala, case editrici.

Publicato nel mese di aprile 2020

ARACNE

info@aracne-rivista.it

www.aracne-rivista.it

<https://www.facebook.com/ARACNE-rivista-darte-110467859056337/>

ARACNE è una rivista iscritta nel Pubblico Registro della Stampa. Ha il codice ISSN 2239-0898 e rientra tra le riviste scientifiche (Area 10) rilevanti ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN).

© **Informazioni sul copyright:** tutti i diritti relativi ai testi e alle immagini pubblicati su ARACNE sono dei rispettivi Autori. Qualora il copyright non fosse indicato, si prega di segnalarlo all'editore (info@aracne-rivista.it). La riproduzione parziale o totale dei testi e delle immagini, anche non protetti da copyright, effettuata da terzi con qualsiasi mezzo e su qualsiasi supporto atto alla sua trasmissione, non è consentita senza il consenso scritto dell'Autore.