

VINCENZO BELLINI

LA VITA

(**Compositore italiano – Catania, 3 XI 1801 –
Puteaux, Parigi, 23 IX 1835**).

Primo dei sette figli di Rosario Bellini e Agata Ferlito, il piccolo Vincenzo dimostrò per tempo uno spirito ricettivo, e pertanto già assai prima dell'età scolastica prese lezioni di pianoforte dal padre, e imparò i primi rudimenti scolastici da un prete.

Un anonimo, apparentemente competente (ms, nel Museo belliniano di Catania), riferisce che Bellini all'età di cinque anni "suonava il pianoforte degno di ammirazione", e che dimostrava un orecchio e una memoria musicale eccellenti.

All'età di sei anni scrisse la sua prima composizione. In musica fu suo maestro, dall'età di sette anni soprattutto il nonno.

F. Pastura (cui si rifà la precedente biografia) elenca questa produzione, tuttora conservata in manoscritto, di cui tuttavia solo in minima parte si può stabilire la datazione. Il ragazzino, grazioso e simpatico, era noto in tutta Catania: ben presto si fece sentire non soltanto nelle chiese, come compositore e occasionalmente come organista, ma anche nei salotti aristocratici. Per questi circoli scrisse le sue prime ariette, e probabilmente anche qualche brano strumentale.

Nel giugno del 1819, esaurito l'insegnamento musicale del nonno, si recò a Napoli: il comune di Catania gli fornì i mezzi per studiare in quel conservatorio.

Sua prima insegnante a Napoli fu G. Furno, e C. Conti lo assisteva come "maestrino".

G. Tritto gli diede lezioni di contrappunto (verosimilmente a partire dal 1821); nel 1822 (secondo F. Florimo) Bellini entrò alla scuola del direttore del conservatorio, N. Zingarelli. Agli studi di contrappunto si aggiunsero allora esercitazioni nella composizione di solfeggi.

Zingarelli fece studiare a Bellini i maestri della scuola napoletana, e anche le opere strumentali di Haydn e Mozart.

A scopo di esercizio furono scritte dall'allievo durante gli anni di

conservatorio (soprattutto dopo il 1822) tutta una serie di composizioni sacre e strumentali; verso il 1824 Bellini compose per alcuni amici una cantata di nozze; e, inoltre, alcune ariette (proprio nella stessa epoca compare presso Girard e C. a Napoli la romanza "Dolente immagine di Fille mia", prima opera stampata di Bellini).

Era usanza del conservatorio napoletano presentare al pubblico un lavoro drammatico dello studente di composizione giunto al termine degli studi: Bellini presentò all'inizio dell'anno 1825 nel teatro del conservatorio di San Sebastiano la sua opera semiseria *Adelson e Salvini*, che fu eseguita da allievi (solo maschi) del conservatorio.

Il successo gli procurò l'impegno di scrivere un'opera per una serata di gala del teatro San Carlo.

Nel maggio del 1826 *Bianca e Fernando*, ribattezzata, per rispetto alla casa regnante, *Bianca e Gernando*, ottenne buon successo.

Il progetto di far eseguire al teatro del Fondo una versione rielaborata di *Adelson e Salvini* andò a monte (alcuni manoscritti del conservatorio di Napoli mostrarono la rielaborazione per i cantanti del teatro del Fondo; la versione stampata da Ricordi corrisponde a uno studio ancora più avanzato dalla revisione); andò a monte in quel periodo anche la speranza di un matrimonio con Maddalena Fumaroli, sua passione giovanile.

PALCOSCENICO DEL TEATRO BELLINI DI CATANIA



Bellini fu tanto più felice di ottenere dall'impresario Barbaja una scrittura per un'opera da eseguire alla Scala di Milano.

Dal maggio all'ottobre del 1827 fu composto *Il Pirata*, l'opera con cui a Bellini si schiuse di colpo ogni strada (vale la pena di notare che un successo di pubblico come quello ottenuto da Bellini con la sua terza opera toccò a Donizetti soltanto dopo oltre trenta lavori teatrali e precisamente con *Anna Bolena* nel 1830) e che segnò l'inizio della collaborazione estremamente fruttuosa del musicista con il librettista F. Romani.

Questi scrisse poi i testi per la *La Straniera*, *Zaira*, *I Capuleti e i Montecchi*, *La Sonnambula*, *Norma* e *Beatrice di Tenda*.

Tra tutti gli operisti dell'epoca non si trova un simile esempio di attaccamento a un solo librettista, attaccamento fondato, oltre che sulle qualità letterarie (sonorità ed eleganza dei versi di Romani) anche sulla viva amicizia che legava i due artisti fino alla scissione avvenuta durante la stesura di *Beatrice di Tenda*.

Pure nel 1827 ebbe inizio la stretta collaborazione di Bellini con il cantante G. B. Rubini (comparso già in *Bianca e Fernando*, nel 1826), che durò anche più a lungo, fino ai *Puritani* (1835): relazione fruttuosa per il cantante non meno che per il compositore.

Altrettanto strettamente collaborò poi Bellini con G. Pasta (nella *Sonnambula*, in *Norma* e in *Beatrice di Tenda*).

Al principio del 1828 si diede *Il Pirata* a Vienna; già a quell'epoca Bellini cominciava a suscitare interesse all'estero. Dal 1827 al 1833 il musicista risiedette principalmente a Milano; entrò ben presto nei circoli della migliore società, gradito in particolare, presso la marchesa Cristina Trivulzio, principessa di Belgioioso, il conte Barbò, la duchessa Litta, la contessa Appiani, ecc.; viveva esclusivamente delle scritture teatrali, e, a differenza dei suoi colleghi Rossini, Donizetti, Pacini e Mercadante, non assunse mai nessun ufficio, per esempio d'insegnante di conservatorio o di direttore musicale di un teatro d'opera.

Per contro, seppe smerciare le proprie opere in Italia assai più care della media corrente ed inoltre visse per mesi ospite nelle ville di campagna delle famiglie Cantù e Turina.

Con Giuditta Cantù, moglie infelice del latifondista e fabbricante di seta Ferdinando Turina, Bellini ebbe un'appassionata relazione amorosa iniziata nell'aprile del 1828 a Genova, dove il compositore aveva inaugurato con successo il teatro Carlo Felice con la seconda versione

dell'opera *Bianca e Fernando*, e durata fino al 1833.

Dopo *Il Pirata*, *La Straniera*, eseguita nel febbraio del 1829 sempre alla Scala di Milano, rappresenta il secondo caposaldo della carriera artistica di Bellini. "Oh, che furore! oh, che fanatismo! ha fatto l'opera del comune amico Bellini!": così scrisse a Florimo il cantante A. Tamburini, che aveva cantato la parte di Valdeburgo.

Ma *La Straniera* fornì anche l'occasione a prolungate discussioni tra i critici musicali dell'epoca: alcuni vedevano insidie nello stile invero inusitato di quest'opera.

ADELAIDE KEMBLE

UN'EROINA DI NORMA



Nel maggio del 1829 Bellini inaugurò un secondo teatro, il nuovo Teatro Ducale di Parma; ma la sua *Zaira* fu un insuccesso.

Tanto più felice fu, appena un anno dopo, l'esito dei *Capuleti e Montecchi* al teatro La Fenice di Venezia. Bellini era ormai consapevole della validità dei propri mezzi espressivi, come testimonia una sua lettera del 28 III 1830 indirizzata a Ferlito: "..... Adesso il mio stile è incontrato nei primi teatri del mondo....., ed è incontrato in modo da fanatizzare".

Al principio del 1830 si manifestò per la prima volta in forma violenta la malattia che lo portò alla tomba cinque anni dopo, "una tremenda febbre infiammatoria gastrica biliosa", come dice Bellini stesso.

Nell'estate soggiornò sul lago di Como per riposo e convalescenza, ospite delle famiglie Cantù e Turina.

In agosto curò la concertazione della *Straniera* a Bergamo. Alla fine dell'autunno si rimise a comporre assiduamente, lavorando a un *Ernani* basato sul celebre dramma di V. Hugo, che Romani aveva iniziato a ridurre in libretto.

Il progetto fu però sospeso per timore delle difficoltà della censura. Al posto di *Ernani* nacque *La Sonnambula*, eseguita a Milano nel marzo del 1831 al teatro Carcano.

"La vena fu spontanea e l'esito fortunatissimo..... Due duetti, l'aria di Rubini, l'ultima della Pasta, i pezzi concertati, tutto insomma destò fanatismo" secondo la "Gazzetta privilegiata di Milano".

Minore fortuna toccò inizialmente a *Norma*, che inaugurò la stagione di carnevale 1831-1832 alla Scala: "Fiasco, fiasco, solenne fiasco" così riferisce Bellini della prima.

Nelle esecuzioni seguenti il pubblico comprese tuttavia il valore di questo capolavoro belliniano.

Il musicista poté partire soddisfatto il 5 I 1832 per un lungo viaggio a Napoli e in Sicilia: nell'isola natale fu un vero corteo trionfale.

Il viaggio di ritorno lo portò a Napoli, a Roma e a Firenze: a Milano Bellini ritornò non prima della fine di maggio. I successivi grossi lavori furono la concertazione di *Norma* a Bergamo e a Venezia, nell'agosto e nel dicembre del 1832.

L'opera nuova composta per Venezia, *Beatrice di Tenda*, fu un insuccesso: benché Bellini la considerasse "non indegna delle sue sorelle". Pressappoco nel febbraio del 1833 concluse un contratto con la concertazione di tre opere sue a Londra: in aprile, passando per Parigi, si trasferì nella capitale britannica.

Il Pirata, Norma e I Capuleti e i Montecchi (con Giuditta Pasta in tre parti di protagonista ottennero ottimo successo al King's Theatre, né fu meno fortunata *La Sonnambula* (Con Maria Malibran protagonista) al Drury Lane Theatre.

Bellini afferma: "Qui posso dire che mi diverto ed assai fra le continue feste da ballo, teatro, pranzi, concerti ecc.. Conosco tutta Londra e quindi tutti mi invitano".

In agosto si recò a Parigi, dove trattò senza successo con la direzione dell'Opéra; assai più fruttuosi furono i contratti con il Théâtre des Italiens, dove, nell'autunno andarono felicemente in scena *Il Pirata e I Capuleti e i Montecchi*.

BUSTO DI V. BELLINI



Ma le trattative per la nuova opera andavano per le lunghe (pare che l'autore abbia ottenuto la scrittura definitiva solo nel gennaio del 1834), e Bellini ebbe agio di dedicarsi alla vita di società.

Entrò in stretta relazione con Rossini e anche con Chopin, M. E. Carafa, F. Paer e altri musicisti; all'occasione incontrava Heine nel salone della principessa di Belgioioso, emigrata a Parigi.

Di tutte le impressioni musicali, profondissima fu quella destata in lui

dalle sinfonie di Beethoven, eseguite dall'orchestra del conservatorio. Infine, nell'aprile del 1834, Bellini si mise a comporre il testo dei *Puritani*, dell'esule italiano Carlo Pepoli, "dopo un anno di vero sonno ferreo".

Contemporaneamente alla scrittura per il Théâtre des italiens ricevette da Napoli l'invito a comporre un'opera nuova, che declinò per ragioni di tempo pur restando in contatto con la direzione del teatro San Carlo.

Il frutto di numerose proposte e controproposte fu una seconda versione dei *Puritani* concepita per le voci della Malibran, di L. Duprez e di Porto, ma che non fu tuttavia messa in scena perché la partitura arrivò a Napoli dopo la scadenza del termine previsto.

La versione parigina dei *Puritani*, la sola nota attraverso la stampa, segnò nel gennaio del 1835, pochi mesi dopo il gran successo della *Sonnambula* nello stesso teatro, un vero trionfo. La casa regnante lo nominò cavaliere della Legion d'onore.

Bellini aveva così raggiunto il posto cui da sempre aspirava, "cioè il primo posto dopo Rossini".

Decise di restare a Parigi. Nella primavera del 1835, condannato di nuovo ad una "oziosa vita" concepì i progetti più svariati concernenti un sospirato matrimonio, la carriera in genere, e singole opere in particolare. Le trattative con l'Opéra andavano in lungo; nessuno dei piani di Bellini fu realizzato: alla fine d'agosto egli s'ammalò, e il 23 settembre morì in solitudine in una casa di campagna a Puteaux, alla periferia di Parigi, tenuto in isolamento a quanto pare per sospetto di colera.

L'autopsia rivelò la vera causa della morte: "È evidente che Bellini è deceduto in seguito ad un'inflammatione acuta dell'intestino crasso, complicata da accesso al fegato".

Il 2 ottobre ebbe luogo la messa funebre agli Invalides: "Paer, Cherubini, Carafa, Rossini tenevano ciascuno un'estremità del drappo funebre", dice una descrizione della cerimonia.

Le spoglie di Bellini giacquero fino al 1876 nel cimitero di Père Lachaise, e in seguito nel duomo della città natale, Catania.

L'immagine del carattere di Bellini diffusa tra gli intenditori di musica è unilaterale non meno di quella della sua musica; in entrambi i casi si insiste troppo sugli aspetti teneri e melanconici. La melanconia gli era senza dubbio congeniale; ma non ne dominava l'animo intero: era infatti bilanciata da una precoce coscienza del proprio valore, anzi da una fierezza dichiarata.

F. Florimo descrivere il carattere di Bellini come "candido, dolce, riconoscente, modesto", ma anche "passionato, infiammabile, ardito"; G. Ricordi parla addirittura di un "carattere vulcanico che presto si lascia infiammare".

Non mancano poi alcune ombre nel suo carattere. Fu amicissimo per tutta la vita, è vero, del suo compagno di studi Florimo; ma nei confronti dei colleghi compositori Bellini si mostrò non di rado diffidente, invidioso ed addirittura malevole.

La concorrenza, inevitabile nell'attività operistica dell'epoca, ha certo avuto la sua parte in tal senso: ma Bellini è andato spesso ed inutilmente troppo in là, per esempio nei suoi rapporti con Donizetti: si confronti la svalutazione addirittura astiosa di *Marin Faliero* (lettera di Bellini del 1° IV 1835) con il giudizio privo d'invidia che Donizetti dà di *Norma* (lettera del 31 XII 1831): nei rapporti con i colleghi Donizetti dimostra invero il carattere più nobile.

LA CASA DEL COMPOSITORE



Anche nella relazione di Bellini con le donne vi sono aspetti negativi. Egli stesso si è dichiarato "volubile come il vento" in amore.

Non solo prendeva poco sul serio le frequenti avventure amorose, che chiamava "scappatelle", ma anche se lo animava una profonda passione, come quella per Giuditta Turina, egli non agiva senza calcolo (si veda la lettera del 27 IX 1828).

I progetti matrimoniali del 1834-1835 erano egoistici non meno che vaghi. Si consideri però che allora egli aveva trentaquattro anni: la maturità artistica delle sue opere degli anni Trenta era senz'altro superiore alla sua maturità umana.

Il suo *charme* finì per imprimere solo i lati amabili del suo animo nella memoria di chi lo conobbe: bisognò attendere la pubblicazione delle lettere per rendersi conto delle incongruenze del carattere di Bellini.

Mentre Rossini e Verdi sono entrati nella storia della musica non soltanto come operisti ma anche come autori di importanti composizioni sacre, le musiche extrateatrali di Bellini non sono nulla più di una produzione secondaria alla quale si potrebbe rinunciare senza perdere gran che.

Parlare di Bellini vuol dire parlare del suo teatro, e, a parte l'opera semiseria *Adelson e Salvini*, vuol dire parlare di opere serie.

Gli inizi stanno nella scia di Rossini, dell'insegnamento di Zingarelli e certamente anche nella musica popolare siciliana e napoletana.

Florimo confidò al critico letterario M. Scherillo che Bellini, nei suoi anni di conservatorio, faceva musica volentieri su uno "zibaldone di poesie siciliane". Il folclore siciliano sarà senz'altro penetrato nella sua musica, così, per es. la predilezione per i piccoli intervalli melodici, per i metri in 6/8, 9/8 e 12/8, per una certa uniformità ritmica.

È tuttavia impossibile dimostrare un influsso diretto, dato che più d'un aspetto della musica popolare siciliana aveva già lasciato tracce importanti nella musica delle epoche precedenti. Ancora più difficilmente si può stabilire l'influsso della musica popolare napoletana, allo stato attuale delle conoscenze sul folclore musicale campano: ma non c'è dubbio che vi siano perlomeno talune significative affinità.

Tra i principi dell'insegnamento di Zingarelli era innanzitutto che la melodia fosse il centro della musica, e che, in secondo luogo, si dovesse comporla "il più semplicemente possibile" (Florimo).

Ma Zingarelli non poté tuttavia impedire che Rossini, con la vitalità delle sue melodie e dei suoi ritmi e anche con la sovrabbondanza degli abbellimenti, vera negazione della "semplicità", attirasse Bellini nella sua

scia: l'esecuzione napoletana di *Semiramide* (1824) fu uno degli avvenimenti musicali decisivi della formazione di Bellini.

Adelson e Salvini mostra il giovane compositore al punto d'incontro di tutte queste tendenze, Rossini risuona in non poche pagine della partitura: nei crescendo dell'introduzione e del primo finale, in numerosi motivi orchestrali, nel canto del personaggio buffo Bonifacio, ma anche in varie cantilene delle parti serie.

Per esempio, l'assolo d'entrata di Adelson "Obliarti! abbandonarti!" si rifà a un noto tipo melodico di Rossini.

Ma in questa prima opera, accanto alle parti d'ispirazione rossiniana, sono pure molte le testimonianze di un'espressione affatto autonoma: esse culminano nella romanza di Nelly "Dopo l'oscuro nembo", dove compare l'espressione, ignota a Rossini, della profonda melanconia. Dal contrasto di modo maggiore e minore Bellini ricava enormi tensioni, e rivela fin da questo momento una sensibilità squisitamente romantica per le qualità modali della tonalità.

Tra le preziose novità dell'opera è lo slancio enfatico della melodia in la bemolle maggiore, "notata" in valori lunghi, nella seconda parte del duetto Salvini-Bonifacio: lo sfogo così esuberante di una melodia lirica era del tutto ignoto a Rossini, e lo si cercherebbe invano anche tra i maestri della "scuola napoletana" studiati da Bellini.

In realtà, la discendenza dell'espressione lirica di Bellini dalla tradizione operistica napoletana, postulata nella critica belliniana, non esiste. È storicamente più attendibile l'affermazione che la liricità belliniana rappresenti una sentimentalizzazione ed esaltazione del lirismo rossiniano del tipo della cavatina di Lindoro "Languir per una bella" (*L'italiana in Algeri*), benché anch'essa trascuri l'essenziale componente della spontaneità di un'espressione nuova e profondamente romantica.

La lirica enfatica di Bellini è una novità assoluta nella storia della musica. Occorre pure soffermarsi sulla sobrietà di numerose melodie, per esempio dell'assolo di Fanny "Immagine gradita", nell'introduzione: una tale sobrietà dell'espressione non meno che della struttura dovette certo blandire più d'un orecchio, dopo le melodie rossiniane tanto più ardue.

Bellini realizza così le esigenze di "semplicità" del suo maestro Zingarelli, seguendo certo anche una propria vocazione, benché non sappia poi sempre sfuggire all'insidia della banalità e d'una certa monotonia (della cavatina di Struley, o la chiusa dell'assolo dell'entrata di Adelson): sarà da vedere qui in particolare l'influsso della musica

popolare napoletana.

Pressoché tutte le melodie di *Adelson e Salvini* sono regolate da una periodicità rigorosa (gruppi di 2 + 2, 4 + 4, 8 + 8 battute) che del resto predomina anche nelle opere successive.

La forma globale di questa prima opera è altresì antiquata: i dialoghi (nella revisione stampata trasformati in recitativi secchi) separano i "numeri" musicali.

Ma già nella seconda, *Bianca e Fernando*, sulla traccia di un libretto più moderno per forma e per argomento, Bellini si appropria delle strutture formali moderne, come le praticava Rossini in particolare.

BOZZETTO DEL TEATRO **LA FENICE DI VENEZIA**



Da quel momento non scrive più nessun'aria che inizi all'improvviso e in un contesto musicale "secco", bensì l'introduce sempre con un recitativo accompagnato cantabile; e lo stesso vale per i concertati.

Arie e concertati sono abbondantemente articolati, le arie per lo più in due tempi, i duetti spesso in tre (l'ultimo dei quali è la "cabaletta").

I grandi finali (soprattutto quelli dell'atto I) e le interruzioni sono ancora più differenziati.

Pilastri di un grande finale sono secondo il modello rossiniano (e dell'opera buffa), un concertato lirico (largo, nella terminologia tecnica dell'epoca) e l'allegro drammatico conclusivo con la stretta finale.

A tutte queste forme partecipa ampiamente il coro sia per esigenze drammatiche sia, pure, per ragioni esclusivamente musicali (maggiore sonorità, contrasto di solo e tutti).

In nessuna parte dell'opera il dramma viene mai trascurato, tutt'al più momentaneamente sospeso: l'articolazione multipla delle forme chiuse, in realtà assai spesso tutt'altro che propriamente "chiuse" consente di far procedere l'azione drammatica attraverso ogni singolo pezzo; essa corrisponde dunque allo spirito romantico e romanzesco dei libretti, delle loro situazioni avventurose, delle loro vicende alterne e fulminee.

In *Bianca e Fernando* (in entrambe le versioni) queste forme sono ancora adattate ad una sostanza musicale piuttosto discontinua.

Un tono generico e qualunque, che potrebbe essere di Bellini non meno che del giovane Donizetti o di Mercadante o di Pacini, o addirittura di L. Mosca o di S. Pavesi, domina parecchie scene; non vi è traccia in esse di vera espressione nel testo (si veda per esempio la cabaletta dell'aria di sortita di Fernando nella prima versione).

E anche in questa seconda opera Bellini non riuscì a schivare il pericolo dell'eccessiva monotonia e semplicità (la cavatina di Carlo nell'atto II!). Soltanto l'affetto elegiaco e melanconico trova in Bellini prima del 1827 una personalità di compositore già compiuta.

Tutto questo cambia nel *Pirata*. Già il coro iniziale "Ciel! qual parcella orribile" ha tutta la potente drammaticità richiesta della situazione.

E nella cabaletta dell'aria d'entrata di Ernesto, Bellini si accosta per la prima volta all'effetto marziale. Nel canto finale di Imogene, "Oh, Sole! ti vela di tenebre oscure", la disperazione è diventata musica (se si voglia prescindere dalla coda, troppo elegante: code lunghe e troppo brillanti sono e restano una insidia per Bellini).

Un'unità di testo e musica affatto nuova si manifesta in vari punti della

partitura, nella suddetta cabaletta di Imogene o anche nell'allegro di Gualtiero "Nel furor delle tempeste".

La musica rende il testo nella sua successione organica (molto spesso Bellini mette in musica le due strofe del testo dell'aria in una forma che sarà in seguito la preferita: sezione musicale A = prima strofe del testo; B = 2 primi versi della seconda strofe; A' = 2 ultimi versi della seconda strofe); rispetta l'accentuazione del testo; e, quel che più conta, nei brani migliori sa restituire adeguatamente l'espressione del testo, lo sa interpretare.

Nel *Pirata* tutto ciò è attuato in poche parti soltanto, che rivelano però Bellini sulla strada decisiva verso un vero "dramma musicale", un dramma musicale di stampo italiano come lo sarà *Norma*.

Fu proprio durante il lavoro al *Pirata* che Bellini prese coscienza dei propri obiettivi artistici. Secondo Cicconetti, suo primo biografo, Bellini avrebbe dichiarato al tenore Rubini (il Gualtiero del *Pirata*) che la propria meta era "d'introdurre un nuovo genere ed una musica, che strettissimamente esprima la parola, e del canto, e del dramma formi solo una cosa".

Nella *Straniera* egli proseguì la propria strada con una determinazione che dovette disorientare parecchio non pochi critici dell'epoca.

Con notevole radicalità Bellini tendeva a distanziarsi dallo stile rossiniano: in quest'opera vi sono varie melodie quasi totalmente disadorne, così per esempio quelle del duetto di Isoletta e Valdeburgo nell'introduzione, o della cabaletta del duetto di Alaide e Arturo nell'atto I. Al presente si preferiscono certo quelle melodie della *Straniera* dove Bellini ha conciliato meno rigidamente testo e musica: la grandiosa aria finale di Alaide, o la sua romanza dell'atto I. La *Straniera* è una delle partiture più interessanti di Bellini anche per altri aspetti: storicamente nuova presenta, avvenimento fondamentale nell'evoluzione artistica della produzione belliniana, ampiezza di periodi cantabili e di tipo arioso inseriti nel recitativo, ossia in altre parole il trapianto, assai significativo, dello stile d'aria in parti dell'opera che era stato rinnegato nell'epoca precedente.

In questa partitura il compositore rivela un'affinità di gusto dell'opera romantica tedesca come mai prima d'allora, e come mai dopo d'allora, e come nessun altro compositore italiano del suo tempo: nelle ultime scene del primo atto, il rapporto tra la natura circostante e il cosmo interiore dell'uomo assume un'intensità fino a quel momento ignota all'opera

italiana.

Bellini inventa qui toni musicali misteriosi, un chiaroscuro di fattura affatto insolita.

Purtroppo egli non si riferisce mai più a queste scene. *Zaira*, vista nell'insieme, rappresenta un passo indietro nell'itinerario belliniano: una quantità di melodie sono di fattura dozzinale.

Tanto più splendenti riescono i pochi passi felici della partitura, e soprattutto il grande unisono Zaira-Nerestano nel primo finale, quella melodia affascinante e slanciata, trentuno battute di un canto esuberante di vita, che Bellini trapianterà poi nei *Capuleti e Montecchi* (unisono Giulietta-Romeo nel primo finale).

L'insuccesso di *Zaira* a Parma dipese da ragioni extramusicali: ma fu la sua costituzionale debolezza a condannarla ad una scomparsa definitiva.

Bellini utilizzò poi la partitura come arsenale melodico per le opere successive: soprattutto *I Capuleti e Montecchi* sfruttarono le melodie dell'opera sfortunata.

Quest'opera si può ragionevolmente considerare il primo capolavoro di Bellini, scomparendo qui la propensione verso le melodie eccessivamente sillabiche e disadorne, ancora sensibile in *Zaira*: ma gli abbellimenti di nuovo piuttosto numerosi, s'intrecciano sempre intorno ad un nucleo melodico ben delineato, a differenza dell'ornamentazione rossiniana, e non sono mai scopo a se stessi.

R. Celletti ha definito quest'opera "la più belcantistica" della produzione belliniana, e ha senz'altro ragione se si bada alla distribuzione delle voci che richiama i grandi tempi del bel canto ("eroe" = mezzosoprano; primadonna amorosa = soprano; antagonista = tenore; padre nobile e "tiranno" = basso); ma per quel che riguarda gli abbellimenti, *La Sonnambula* e *Norma* sono ancora più belcantistiche.

In queste opere gli abbellimenti diventano qua e là addirittura tematici, cessano di essere pura decorazione e sono parte integrante della melodia: così in "Casta diva" (*Norma*) o in temi quali "Come per me sereno" (aria di sortita di Amina) e "Son geloso del zeffiro" (secondo duetto Amina-Elvino) nella *Sonnambula*.

I Capuleti e i Montecchi non sono propriamente un'opera belcantistica anche perché Bellini propone pure qui un'espressione intima e talvolta drammaticamente forzata più che non la mera qualità sonora.

Nelle forme dei *Capuleti e Montecchi*, Bellini dimostra una mano più facile e scorrevole, e tuttavia sempre impegnata.

Egli tende a creare un equilibrio maggiore tra forme "chiuse" e "aperte" (aria-recitativo). Da un lato, ancor più che nella *Straniera*, egli rende cantabile il recitativo (esempio capitale il secondo finale!), dall'altra parte l'aria al dialogo, e non solo le transizioni dialogiche tra due "pezzi chiusi", bensì proprio i "pezzi chiusi" stessi.

Così, Giulietta dialoga con Lorenzo nel primo tempo della sua aria "Morte io non temo" (atto II), così Elvino dialogherà con Amina nel laghetto "Tutto è sciolto" della *Sonnambula*, che è senza dubbio, insieme con *Norma*, la massima opera di Bellini.

Un'atmosfera unitaria traspare dall'intera opera: Bellini vi mette in mostra solo gli aspetti teneri e talvolta elegiaci della sua musica.

Limitato alla *Sonnambula*, il luogo comune del Bellini "tenero ed elegiaco" sarebbe altrettanto giustificato quanto è erroneo se lo si estenda a tutta la sua produzione.

FELICE ROMANI



Gli "affetti" amorosi (soave esaltazione, malinconia, gioia esultante) trovano in quest'opera un'interpretazione musicale nuova: talune melodie (per esempio "Prendi, l'anel ti dono" (primo duetto Amina-Elvino), "Tutto è sciolto" (aria di Elvino nell'atto II, "Ah! non credea mirarti" (aria di Amina nell'atto II), che entusiasmarono il mondo musicale dell'epoca, riflettono alcune connessioni sostanzialmente precluse alla musica di Rossini, con un'intensità che conserva tuttora un'alta forza di suggestione.

Sicuramente Wagner pensava in particolare alla *Sonnambula* oltre che a *Norma* quando disse di Bellini (a Florimo, 1880): "La sua musica è tutta cuore, legata stretta intimamente alle parole".

Tanto più sorprendente l'aderenza del testo delle melodie della *Sonnambula* se si tiene presente che, secondo la testimonianza del compositore stesso parecchie di esse provengono da *Ernani*, cui Bellini aveva atteso poco tempo prima: non c'è melodia nella *Sonnambula* che riesca spaesata sia pur essa sia stata concepita per tutt'altro testo (non si può dire la stessa cosa di tutte le melodie dei *Capuleti e Montecchi*, che Bellini ricavò da *Zaira*).

Numerose melodie sono popolari nel senso migliore della parola, in particolare i cori dell'introduzione del primo finale, e nessun'altra opera belliniana è altrettanto ricca di tratti popoleschi.

La sensibilità sonora romantica di Bellini, che fin da *Adelson e Salvini* si manifesta soprattutto nella sensuale alternanza di maggiore e minore, e nell'intensità lirica ottenuta nell'impiego di intervalli di semitono (una melodia lirica delle più tipiche per Bellini, combinata con minimi intervalli melodici, è "Prendi l'anel ti dono" nella *Sonnambula*), questa sensibilità sonora si accresce nella *Sonnambula* di un mezzo d'espressione ancora molto più efficace: il grande crescendo lirico.

La combinazione di progressioni melodiche, intensificazioni dinamiche e alterazioni armoniche in un tempo lento provoca una vera e propria ebbrezza sonora, per esempio nel racconto "A fosco cielo" sulle parole "i cani stessi".

Questo tipo di intensissima esaltazione sonora, assolutamente diversa dai crescendo rossiniani per via del suo atteggiamento lirico (andante!), era oltretutto un'inedita novità.

In *Norma* Bellini trapiantò il crescendo lirico addirittura nell'aria: nell'andante "Casta diva", le sincopi e gli unisoni sottolineano un crescendo d'intensità sonora affatto inaudito a quell'epoca per un assolo

operistico.

Nel secondo finale (sezione in mi maggiore, "Padre, tu piangi?") la tendenza belliniana a un'estatica espansione sonora raggiunge la sua massima realizzazione.

Queste progressioni cromatiche si dimostrarono storicamente importanti, e il loro influsso si può cogliere perfino nei grandi crescendo del *Tristano e Isotta* di Wagner.

In *Norma* trovano espressione musicale molteplici "affetti": chi conosce quest'opera non parlerà certo del Bellini "elegiaco e tenero"; in essa vi è la solennità della preghiera, la rassegnazione dell'assolo "Teneri, teneri figli", l'esplosione di collera "Oh, non tremate, o perfido", il furore bellicoso del coro "Guerra, guerra" che non per caso è stato chiamato "la Marsigliese italiana".

Il compositore di *Norma* lascia spazio anche agli "affetti" veementi, e solo talvolta vale l'osservazione di Wagner, che il canto di Bellini "trasfigura in modo singolare le passioni", così per esempio nella melodia "in mia man alfin tu sei" che, invece di vibrare di soddisfazione, risuona piuttosto fatalistica e dunque "trasfigurata".

Bellini raggiunge qui il colmo della maestria (è ozioso speculare su quel che egli sarebbe divenuto dopo *I Puritani*), compone melodie di altissima qualità e in successione serrata: la sequenza di scene colme di una musica grandiosa e sempre aderente alla situazione finisce per far dimenticare la tradizionalità formale di una tale sequenza.

Infatti, benché essenzialmente *Norma* si attenga alle stesse forme praticate da Rossini fin dal 1815, essa riesce anche drammaturgicamente più moderna per via dell'estrema serietà dell'espressione e della maggiore unitarietà del livello musicale: è però solo la forza penetrante della musica a far sembrare più continuo e sostenuto il filo drammatico.

A Bellini non fu più concesso di comporre un'opera equivalente a *Norma*.

Beatrice di Tenda e i *Puritani* sono più disuguali nella loro struttura, scene pregevoli stanno accanto a brani di minor valore.

Pregevoli, in *Beatrice di Tenda* sono soprattutto il terzettino Beatrice-Agnese-Orombello (atto II) e l'assolo di Beatrice "Deh! se mi amasti un giorno" (atto I).

La partitura dei *Puritani* contiene sorprendenti novità, certo dovute in parte al *genius loci* parigino.

"Ho strumentato come mai ho fatto" scrisse Bellini a Florimo il 4 X

1834; e in realtà la strumentazione si distingue dalle opere precedenti per maggior colore e appropriatezza.

Più colorita è anche l'armonia (per esempio la preghiera "La luna, il sol" nell'introduzione, o la romanza dell'atto III).

La melodia stessa raggiunge una più ricca gamma di sfumature nelle modulazioni insieme eleganti e pregne di sentimento. Anche talune particolarità formali sono nuove: la ripetizione di alcuni motivi mette in relazione reciproca singole scene ed addirittura il principio e la fine dell'opera.

Recitativo ed aria, concertato e coro si concatenano con scioltezza notevole. Questi procedimenti formali mostrano Bellini su una strada che Verdi proseguirà. Melodicamente purtroppo l'opera è eterogenea. A melodie che anticipano Verdi, si accostano melodie che fanno ricordare il Bellini degli inizi (le melodie di Giorgio "Sorgea la notte folta" e "Cinta di fiori").

LE SORELLE GRISI



Una brillante leggerezza nuova per Bellini e talvolta piuttosto vacua (così nei cori "Quando la tromba squilla" e "A festa" nell'introduzione, o nella polacca di Elvira) sta accanto all'interiorità e all'enfasi espressiva delle opere precedenti, di cui testimoniano qui soprattutto due concertati, introdotti entrambi da una assolo di Arturo: "A te, o cara" nel primo e "Credeasi, misera!" nel nel terzo atto finale, due delle più belle composizioni belliniane in assoluto.

Dal *Pirata* in avanti, Bellini fu uno dei maggiori esponenti dell'evoluzione stilistica in Italia: alcune delle conquiste essenziali del linguaggio melodico italiano alla fine degli anni venti e degli anni trenta si rifanno a lui.

Donizetti, Pacini, Mercante e Verdi assorbono non poche particolarità stilistiche belliniane. Innanzitutto occorre notare l'aderenza della sua musica al testo, un'aderenza che impressionò i contemporanei al punto che essi definirono spesso "filosofica" la musica di Bellini.

La sorprendente diminuzione del numero e dell'estensione degli abbellimenti nei brani musicali più importanti sta in relazione appunto alla nuova serietà dimostrata dal compositore nei confronti del testo, reazione alla frequente notorietà rossiniana.

Nelle melodie del Bellini maturo il testo è declamato con esattezza, accento della parola e accentuazione musicale corrispondono quasi sempre; ma, quel che più importa, la musica interpreta intensamente il senso e l'atmosfera di ogni scena.

Bellini non ha invece mai attuato una caratterizzazione continua e conseguente dei personaggi: al massimo dà immagini istantanee acute dei singoli caratteri ma neppure sempre.

Occorre però notare che Verdi non avrebbe certo potuto raggiungere tanto presto la caratterizzazione conseguente del personaggio (per esempio in *Rigoletto*) senza il presupposto della caratterizzazione musicale della "scena" belliniana.

A Bellini, accurato interprete del testo, erano necessari un buon libretto e versi di qualità che lo toccassero intimamente.

Un "buon" libretto doveva contenere numerose "situazioni" dense di tensione, e i suoi versi dovevano "dipingere le passioni al più vivo" (a Florimo, il 4 VIII 1834). "Il dramma per musica deve far piangere, inorridire, morire cantando" scriveva all'inizio del 1834 al conte Pepoli.

L'esigenza di situazioni emozionanti lo accosta al Verdi giovanile. Ma molto più di Verdi e di ogni altro compositore italiano dell'epoca egli era

esigente nella qualità poetica dei versi: si sentiva "molto attaccato alle buone parole" (a Florimo, settembre 1828), e perciò restò intimo collaboratore del librettista Romani, il miglior verseggiatore del tempo.

Fondamentalmente errata è l'opinione diffusa (e purtroppo ricca di conseguenze per l'esecuzione pratica) che Bellini sappia esprimere solo affetti teneri ed elegiaci: chi lo afferma ignora il coro guerriero dei Galli in *Norma*, la melodia "Suoni la tromba" nei *Puritani* o anche le arie finali del *Pirata* e della *Straniera*, oppure, come Pizzetti, vorrà svalutare le "arie drammatiche" di Donizetti e del giovane Verdi.

Un'altra grande novità belliniana sono le "melodie lunghe lunghe lunghe" (Verdi).

Benché costituite di regola da periodi rigorosamente simmetrici, i gruppi di battute si inseriscono in grandi archi melodici la cui ampiezza impressiona oggidi non meno di quanto impressionò Verdi.

L'ampiezza assolutamente nuova della melodia, se si vuole prescindere da Mozart, ha fruttificato poi nell'opera di Verdi, e anche in quella di Wagner.

Un'altra novità su cui la critica belliniana si è soffermata eccessivamente è la cosiddetta "melodia dialogata", cioè la spartizione occasionale (e non troppo frequente) di una sola grande linea melodica tra vari cantanti: ma non è più che un effetto secondario della vera innovazione belliniana delle "melodie lunghe lunghe lunghe".

Nuova è pure l'intonazione popolare di numerose melodie, in particolare nella *Sonnambula*. Si tratta di un "tono" nuovo, sconosciuto a Rossini, ma frequente anche in Donizetti.

La popolarità di Rossini è più distaccata, è mediata attraverso il linguaggio dell'opera buffa e le sue origini popolari assai remote, risalgono al primo Settecento.

Bellini e Donizetti invece si accostano alla musica popolare del loro tempo. Con essi inizia l'epoca più "democratica" dell'opera seria italiana, che durerà fino alla fine dell'Ottocento.

Ma la massima novità della musica di Bellini è il suo romanticismo, fondata essenzialmente in una sensualità sonora del tutto nuova. Fin dalle prime opere si manifesta un rapporto romantico con la sonorità nell'intensità lirica dell'alternanza di maggiore e minore, e nella dolcezza, degustata fino all'estremo, delle progressioni per brevi intervalli melodici; più tardi si aggiungono modulazioni più colorite.

Dal 1830 in poi la sensualità sonora viene esaltata talvolta fino

all'ebbrezza della sonorità di cui il secondo finale di *Norma* (sezione in mi maggiore) è l'esempio più folgorante.

In questo senso Bellini ha avuto un'importante influenza storica, soprattutto su Wagner. La sensualità sonora non è un elemento meramente lirico: essa provoca piuttosto, in corrispondenza con la stretta aderenza alla situazione del testo, la ricchezza di forti tensioni che rende la musica di Bellini "drammatica" nel senso migliore.

MARIA MALIBRAN



Tutte queste innovazioni vengono attuate in una forma scenica più essenzialmente costituita verso il 1815. Ma tuttavia Bellini ha contribuito autonomamente alle forme dalla "scena musicale".

Ha accostato aria e dialogo, assolo e concertato più di qualsiasi altro compositore italiano attorno al 1830.

Egli opera l'accostamento di forme "chiuse" e "aperte" soprattutto mediante l'inserzione di numerosissime sezioni cantabili nel recitativo: nuova è la frequenza di queste inserzioni e nuovo è il loro stile, assai più progredito degli "ariosi" tradizionali.

Anche nel campo ristretto del singolo tempo d'aria, Bellini rinnova la forma. La concentratissima formula A B A', con la sua specifica suddivisione del testo è una particolarità esclusivamente belliniana, manifestazione della sua volontà di esprimere sempre l'essenziale.

L'orchestra belliniana, analogamente a quella di Donizetti, accompagna molto discretamente la melodia dichiaratamente cantabile, per lo più con semplici accordi.

Nei cori o nelle parti dialogiche, però, non di rado assume un ruolo assai importante, conferendo unità e continuità nella scena musicale in genere con la ripetizione di un solo motivo.

Il colore strumentale si intensifica a tratti già nelle opere dal 1831 in poi, ma soprattutto nei *Puritani*. Eseguire adeguatamente Bellini vuol dire trovare nello stile canoro il punto d'equilibrio tra il bel canto e una drammaticità tesa, come dovette realizzarlo per esempio il tenore belliniano per eccellenza G. B. Rubini.

Singoli caratteri belcantistici compaiono nella scrittura belliniana, anzi, secondo la felice definizione di R. Celletti, Bellini è "il compositore italiano che più felicemente seppe conciliare certe tradizioni belcantistiche con i nuovi modi espressivi".

Non è possibile cantare Bellini come se fosse semplicemente un maestro del belcanto: il cantante che riducesse a pura piacevolezza canora i caratteri drammatici della parte di *Norma*, non prefigurano lo stile di canto di tante eroine verdiane, falsificherebbe Bellini non meno del critico musicale che lo chiama unilateralmente "tenero" e "lirico".

La grandezza di Bellini è ormai incontestabilmente riconosciuta. Dopo un periodo di venerazione esorbitante verso la metà del XIX secolo e un periodo di ingiusta negligenza all'inizio del XX secolo, gli si rende giustizia considerandolo uno dei massimi compositori dell'Ottocento.

Non è concesso immaginare quel che sarebbe divenuta l'arte di Bellini se

la morte non l'avesse colto all'età di trentaquattro anni. Rossini, in colloquio con Florimo, riteneva che Bellini avesse "Acquistato..... ciò che non possedeva..... nel volgere di due o tre anni"; aggiunse: "Quello però che possedeva, gli altri maestri non l'avrebbero acquistato giammai, se Iddio non l'avesse loro concesso. Bellini si nasce, non si diviene".

OMAGGIO FLOREALE PER LA MORTE
PREMATURA DI UN BRILLANTISSIMO
ARTISTA



COMPOSIZIONE DELLE OPERE TEATRALI **IN ORDINE CRONOLOGICO**

Adelson e Salvini.....	opera semiseria in tre atti
Bianca e Gernando.....	opera seria in due atti
Bianca e Fernando.....	opera seria in due atti (rielaborazione della precedente)
Il Pirata.....	opera seria in due atti
La Straniera.....	opera seria in due atti
Zaira.....	opera seria in due atti
I Capuleti e i Montecchi.....	opera seria in due atti
La Sonnambula.....	opera seria in due atti
Norma.....	opera seria in due atti
Beatrice di Tenda.....	opera seria in due atti
I Puritani.....	opera seria in tre atti