

LORENZO MATTEI

BELLINI, ROMANI, *ERNANI*
UN'OCCASIONE MANCATA

ABSTRACT

L'articolo ricostruisce le vicende del progetto incompiuto di riscrittura operistica dell'*Hernani* di Victor Hugo ad opera di Felice Romani per le musiche di Bellini. Dall'analisi degli abbozzi e dei frammenti autografi emergono alcuni significativi elementi del processo compositivo belliniano come l'importanza assegnata al parametro timbrico già a partire dalle prime fasi ideative della melodia o come la cura riservata ai recitativi. Di particolare interesse è la presenza di 'abbozzi-scheletro' suscettibili di riscritture ma che, qualora l'idea si fosse dimostrata efficace, si prestavano a divenire 'partiture-scheletro' pronte per essere completate. Le discordanze tra il manoscritto superstite di Romani e il testo sotto le note dell'autografo belliniano palesano la complessità e la concitazione delle fasi lavorative definitivamente interrotte per problemi legati alla censura asburgica.

PAROLE CHIAVE Melodramma romantico, Vincenzo Bellini, Felice Romani, *Ernani*, processo compositivo

SUMMARY

The article focuses on unfinished opera rewriting project of Victor Hugo's *Hernani* by Felice Romani for Bellini's music. From the analysis of the Bellini's sketches and fragments, some significant elements of his compositional process stand out, such as the importance assigned to the timbre in the creative phases of the melody or the care reserved for recitatives. Very interesting is the presence of 'skeleton-sketches' that could be rewritten but which could become 'skeleton-scores' ready to be completed by composer. The discrepancies between Romani's surviving manuscript and the text under the notes of the Bellinian autograph demonstrate the complexity of the work phases which were definitively interrupted due to problems related to the Habsburg censorship.

KEYWORDS Romantic Opera, Vincenzo Bellini, Felice Romani, *Ernani*, compositional process



LA maggior parte dei libretti d'opera italiani dell'Ottocento è frutto d'un processo di riscrittura operato sui coevi drammi di parola. Di norma l'intervallo di tempo che separava la prima rappresentazione di una *pièce* dalla sua eventuale rielaborazione operistica era piuttosto ampio, ma in alcune occasioni poteva ridursi a pochi mesi: è il caso del progetto di Felice Romani e Vincenzo Bellini che nel luglio 1830 pensarono di ricavare un melodramma dall'*Hernani* di Victor Hugo andato in scena alla Comédie-Française solo il precedente 25 febbraio. Un tempismo altrettanto straordinario si registrerà con *Lucrezia Borgia* di Romani e Gaetano Donizetti (Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1833) derivata dalla *Lucrèce Borgia*, sempre di Hugo, (Parigi, Théâtre Porte-Saint-Martin, 2 febbraio 1833).

Le fonti documentarie del 'progetto Ernani'

Pochi e laconici sono i documenti che fanno luce sull'*Ernani* di Bellini e sui motivi del suo precoce abbandono. Si tratta di alcuni passi dell'epistolario belliniano nei quali vengono testimoniati prima l'ideazione, poi il ritardo della consegna del testo poetico da parte di Romani e, infine, la rinuncia alla stesura dell'opera, causata molto probabilmente dalle frizioni che il soggetto avrebbe avuto con la censura asburgica.¹

- Lettera del 15 luglio 1830 spedita da Como a Guillaume Cottrau: «L'*Hernani* mi piace assai, e piace parimenti alla Pasta ed a Romani, ed a quanti l'hanno letto: nei primi di sett:^e mi metto al lavoro».²
- Lettera del 17 novembre 1830 spedita da Milano ad Augusto Lamperi: «La campagna ed il poeta mi hanno tenuto fuori di me: la campagna perché bisognava mandare a Milano espressamente per ciò che si voleva, ed il poeta perché pensando al piano del soggetto ancora non ha potuto cominciare il libro e siamo, come vedi, ai 17: di novembre ed io non ho ancora scritto una nota».³
- Lettera del 3 gennaio 1831 spedita da Milano a Giovan Battista Perucchini: «Saprete che non scrivo più l'*Ernani* poiché il soggetto doveva soffrire qualche modificazione per via della Polizia, e quindi Romani per non compromettersi l'ha abbandonato».⁴

1. A ribadire che il compromettente lavoro sul testo di Hugo fu interrotto quasi esclusivamente per problemi di censura giunge non solo la situazione storico-politica contingente (con la Rivoluzione di luglio in Francia, prodromica per i moti emiliani dei primi mesi del 1831) ma anche il passato massonico e 'carbonaro' di Bellini (cfr. ROCCATAGLIATI, *Introduzione*, p. XVIII). Sui meccanismi degli organi censori dell'impero asburgico si veda BACHLEITNER, *La censura austriaca*. Per un quadro più generale izzo, *Censorship*.
2. Per l'epistolario belliniano si fa riferimento alla recente edizione critica dei carteggi curata da Graziella Seminara, cfr. BELLINI, *Carteggi*, p. 222.
3. *Ibid.*, p. 228.
4. *Ibid.*, p. 230.

- Lettera del 14 giugno 1834 spedita da Puteaux a Giovanni Ricordi: «Ah forse non scrissi la *Sonnambula* incominciandola gli 11: di gennaio, e andata in scena il 6: marzo? Ma fu un accidente, e poi avea qualche idea che avea composto per l'*Hernani* che ci fu proibito». ⁵

Il vuoto dell'epistolario relativo ai giorni compresi tra la metà di novembre 1830 e i primi di gennaio dell'anno successivo⁶ non permette di avere altri ragguagli sull'organizzazione del lavoro di Romani e Bellini, ipotizzabile sulla base delle fonti primarie superstiti.⁷

Alle notizie fornite dalle lettere del compositore va aggiunta una gustosa 'scenetta' contenuta nel *Felice Romani* di Emilia Branca⁸ – volume ritenuto da molti, in passato, una preziosa raccolta di testimonianze del pensiero del librettista fedelmente riferite dalla moglie – dove si attribuisce il repentino abbandono al solo Bellini, ricredutosi sulla validità drammaturgica del testo victorhughiano («Ernani mi è antipatico»)⁹ e intimorito dalla possibilità di «odiosi confronti» con l'*Anna Bolena* di Donizetti sulle scene del Teatro Carcano di Milano. La scarsa attendibilità delle pagine della Branca è stata dimostrata, decenni or sono, dai maggiori studiosi belliniani e risulterebbe

5. *Ibid.*, p. 362.
6. «La seconda metà del 1830 è uno dei periodi della vita di Bellini sui quali le fonti sono più scarse» cfr. ROSSELLI, *Bellini*, p. 117; «pochissime sono le lettere di quel periodo» cfr. DELLA SETA, *Bellini*, p. 211. Lo stesso Florimo fu piuttosto elusivo nel relazionare sul melodramma incompiuto: «L'*Ernani*, immaginoso dramma di Victor Hugo, era un soggetto che ispirava molta simpatia a Bellini e al suo poeta Romani. Entrambi avevan divisato di trattarlo destinandolo poi a quel teatro che offriva miglior complesso di artisti esecutori. Rammento bene che Bellini mi pose a parte di tutto ciò, e mi trascrisse la poesia d'un duetto tra Ernani ed Elvira, e le parole particolarmente dell'andante erano bellissime; ond'ei mi palesava il contento d'averle ben musicate [secondo Emilia Branca il duetto fu indirizzato a Zingarelli] Dopo questa lettera Bellini mai più mi parlò dell'*Ernani*; prova sicura che ne aveva deposto il pensiero; ed a quanto parmi neanche Romani terminò il libretto» cfr. FLORIMO, *Bellini, memorie e lettere*, p. 91.
7. Gli abbozzi del libretto autografo di Romani si conservano presso l'Archivio di Stato di Milano (filza «autografi Fondo Galletti, Romani» cartella interna n.19) e i frammenti della partitura di Bellini nel Museo Civico Belliniano di Catania (MM.B.42). È stata attribuita a Bellini la «Cavatina dell'opera Ernani» conservata a Vicenza (Civica Biblioteca Bertoliana FF.2.6.14.1) da riferirsi invece all'omonima opera di Verdi. Sulla sinfonia conservata presso la Pierpont Morgan Library di NewYork, a lungo ritenuta la possibile *ouverture* dell'*Ernani* di Bellini, si legga la smentita di LIPPMANN, *Belliniana*, pp. 297-298. Un'edizione anastatica degli abbozzi di *Ernani* è stata pubblicata da Franco Piva (cfr. PIVA, *I frammenti dell'Ernani di Vincenzo Bellini*) che nel 2003 ne ha inciso le musiche per la casa discografica Bongiovanni (GB 2337-2 libretto interno con note critiche di Domenico De Meo). L'edizione critica dei frammenti è in preparazione a cura dello scrivente. Per un'analisi condotta sui frammenti dell'*Ernani* di Bellini si rinvia a: ENGELHARDT, *Versioni operistiche dell'"Hernani"*; ENGELHARDT, *Verdi und Andere*; ENGELHARDT, *Vincenzo Gabussi tra Parigi e Italia*. Si vedano, inoltre, LO PRESTI, *Muta e deserta restò la scena*; DE MEO, *Ernani e il mistero di una rinuncia*; OLIVERI, *Un altro "Ernani"*.
8. Cfr. BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati maestri*, p. 156 sgg.
9. Sul presunto contrasto fra i testi 'romantici' e le posizioni poetiche di Bellini è tornato a discutere TOMLINSON, *Italian Romanticism and Italian Opera*, p. 53.

ozioso tornare qui a intavolare una confutazione del passo menzionato.¹⁰ Se resta innegabile che nel sistema produttivo operistico di primo Ottocento i problemi legati alla concorrenza¹¹ – al pari di quelli connessi alla censura – costituivano una delle principali motivazioni per abbandonare un lavoro in fase di composizione, è anche vero che la condivisione di temi, di impostazione drammaturgica e di ambientazione tra melodrammi inscenati nella stessa stagione e nello stesso teatro rappresentava un fatto non inconsueto nella vita teatrale di quegli anni, vivacizzata dagli agoni fra autori rivali.¹² Optare per *La sonnambula* (Milano, Teatro Carcano, 6 marzo 1831) significava differenziarsi non tanto da Donizetti quanto da sé stesso e dal percorso fino a quel punto intrapreso insieme a Romani.

L'incompiuto melodramma belliniano, nonostante l'estrema scarsità di documenti ad esso riferibili, si pose al centro d'una diatriba che vide fronteggiarsi per alcuni anni Michele Scherillo e Antonino Amore.¹³ Il primo – traendo spunto dal citato 'bozzetto' in forma dialogica della Branca (in particolare dalla frase fatta pronunciare a Bellini: «E poi mi varrei di ciò che già feci per l'*Ernani*») e dalla lettera a Ricordi («e poi avea qualche idea che avea composto per l'*Hernani*») – sostenne sulle colonne della rivista «Preludio» di Ancona (gennaio 1882) che il compositore catanese si fosse dovuto piegare alla logica del riciclo, adattando gran parte del testo di *Sonnambula* alla musica già scritta per il progettato *Ernani*:

Mezza della musica dell'*Ernani* era fatta e Bellini non poteva per la ristrettezza di tempo sostituirla un'altra, toccò al poeta di adattare a quella

10. Cfr. almeno ADAMO – LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, p. 149. Va comunque ricordato che la Branca nell'infiorare e nel romanzare le testimonianze del marito (quasi mai da lei inventate *ex novo*) s'adeuguò a un atteggiamento stilistico tipico della letteratura memorialistica di fine Ottocento che il più delle volte contrassegnava anche i testi di taglio storiografico (cfr. BULFERETTI, *La storiografia italiana*, p. 97).
11. «Il progressivo costituirsi di un repertorio, formato da un ristretto numero di opere di comprovato successo che circolavano intensamente nel circuito teatrale, imponeva confronti di valore a distanza ravvicinata e una concorrenza assai più serrata di quanto non avvenisse in precedenza» cfr. DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, p. 175. Si legga anche STEFFAN – ZOPPELLI, *Nei palchi e sulle sedie*.
12. Nell'ipotizzare le cause del cambio di rotta da *Ernani* a *Sonnambula* John Rosselli attribuiva un ruolo determinante a Giuditta Pasta, desiderosa di non «comparire in un melodramma così cupo subito dopo averne interpretato un altro dello stesso genere» (cfr. ROSSELLI, *Vincenzo Bellini*, p. 117). La Pasta, al pari di altri cantanti a lei coevi, non aveva difficoltà a vestire i panni di personaggi quasi identici all'interno di una stessa stagione e tanto più non ne avrebbe avute nel carnevale del 1830 quando le sarebbe spettato il ruolo di Anna Bolena e quello *en travesti* di Ernani. Della Seta propone invece che l'idea di Ernani «provenisse in primo luogo dagli impresari [...] il duce Pompeo Lietta Visconti Arese [e i] due negozianti-banchieri, Giuseppe Marietti e Pietro Soresi, tutti d'idee liberali [...] e perciò tenuti d'occhio dalla polizia». (cfr. DELLA SETA, *Bellini*, pp. 207-208). Il sottinteso politico sarebbe confermato dalle mire di questa società, formata da imprenditori estranei al professionismo del teatro, volte a che il Teatro Carcano, da loro appaltato, surclassasse il teatro governativo della Scala.
13. Cfr. in particolare «Gazzetta Musicale di Milano», anno XXXVII (nn. 41, 48, 51) e XXXVIII (nn. 35 e 36). Le fasi di quest'annosa polemica si leggono in AMORE, *Belliniana*, nel capitolo *L'Ernani camuffato da Sonnambula*, alle pp. 3-127.

musica le nuove parole. E l'*Ernani* fu camuffato da *Sonnambula!* [...] chi non crederebbe che quei versi soavi *Ah vorrei trovar parole* non potessero avere espressione migliore di quel motivo saltellante? Eppure quel motivo non è che un bolero che faceva parte dell'*Ernani!*¹⁴

Qualche mese dopo (ottobre 1882) sulla stessa rivista anconetana, *Amore*, in assenza di altre fonti documentarie, smentì l'asserto di Scherillo ribadendo quanto la poetica melodrammatica belliniana fosse improntata all'interdipendenza tra forma e contenuto e aspirasse all'originalità assoluta del prodotto artistico. Lo scontro tra i due studiosi – poi ironicamente riassunto dallo stesso *Amore* in forma di immaginario processo¹⁵ – si svolse su un terreno puramente ideologico, almeno fino al gennaio del 1886, quando *Amore* rinvenne i frammenti musicali di *Ernani* tra gli autografi belliniani posseduti dagli eredi del compositore. Il ritrovamento venne subito reso pubblico sulle pagine della «Gazzetta Musicale di Milano»:

Fortunatamente né la musica né la poesia [di *Ernani*] andarono interamente perdute e oggi dopo mezzo secolo e più di oblio tornano alla luce dissipando gli errori e le favole che la fantasia aveva cominciato a tesservi intorno. *Habent sua fata libelli!* I pezzi dell'*Ernani* furono trovati in mezzo ai numerosi e preziosi autografi che il Rossini, dietro legale mandato, aveva inventariati e spediti alla famiglia dell'estinto [...] Carmelo [Bellini] non permise ad alcuno di visionare gli autografi fino alla morte avvenuta nel 1884; suo erede era l'avvocato Francesco Chiarenza Astor. Or questi volendo dare un ordine all'immensa congerie degli autografi belliniani rinvenne parecchi fogli di musica in cui sta scritto *Ernani*; però quando mi rivolsi a lui, cui mi unisce antica e sentita amicizia, e gli parlai della polemica sull'*Ernani* mi rispose, e lascio immaginare a chi ha cuore l'ineffabile sorpresa, ch'egli già ne aveva trovati parecchi fogli e non disperava di trovarne altri. Lo pregai allora ed ottenni di essergli compagno in siffatta ricerca [...] Le ricerche non furono infruttuose i fogli finora trovati sono cinquanta i più scritti per intero, altri a metà [...] oltre alla scena trascritta [il duetto Elvira-Ernani] sono: Terzetto I atto Ernani-Elvira-D. Carlo; Scena del II atto tra D.Sancio e D.Carlo; Duetto tra D.Carlo ed Elvira; parecchi pezzi staccati fra cui un andante bellissimo.¹⁶

Nel marzo seguente in un articolo apparso in «Napoli Letteraria» *Amore* ipotizzò una dispersione di altri fogli appartenenti all'*Ernani*:¹⁷

[Carmelo Bellini] ai forestieri che ben di sovente andavano a visitarlo, con generoso animo donava ora una lettera, ora una pagina di musica che, senza darsi la pena di leggere, prendeva da un gran fascio di fogli staccati, e sulla

14. Cfr. SCHERILLO, *Vincenzo Bellini*, p. 69.

15. Cfr. *Arbitrato della Gazzetta Musicale di Milano nella questione dell'Ernani di Vincenzo Bellini discussa tra i signori Scherillo ed Amore*, in AMORE, *Belliniana*, pp. 37-67.

16. Cfr. AMORE, *Vincenzo Bellini*, pp. 165-171 e AMORE, *Belliniana*, pp. 71-82.

17. La dispersione delle musiche di *Ernani* a quanto pare continuò anche dopo la morte di Carmelo: è infatti oggi perduto il recitativo, visionato da *Amore* (che ne trascrive solo il testo), anteposto al duetto tra Don Carlo ed Elvira.

quale scriveva le sacramentali parole ‘Autografo di Vincenzo Bellini, dono del fratello Carmelo’. Io non dubito che parecchi fogli dell’*Ernani* sieno stati per siffatta ragione dispersi; perocché non si saprebbe altrimenti spiegare il motivo per cui parecchie scene, terminato il foglio, rimangano senza continuazione.

L’esame delle pagine autografe convalidò le posizioni dello studioso catanese¹⁸ e l’annosa disputa – dopo gli ulteriori spunti polemici contenuti nel «Fanfulla della Domenica» e nel «Bellini» di Catania (aprile 1886)¹⁹ – si spense, lasciando una curiosa traccia iconografica: sul peritesto disegnato dal pittore napoletano Gonsalvo Carelli (1818-1900) per il commemorativo *Album-Bellini* di Florimo-Scherillo,²⁰ fra i cartigli sorretti da putti alati e recanti i titoli delle opere belliniane, spicca *Ernani* e al di sotto di esso una seconda iscrizione dove il braccio di un puttino permette la lettura delle sole prime sei lettere di *Sonnambula* (quasi a ribadire, in linea con Scherillo, che una buona metà di quel melodramma derivava dall’opera incompiuta, Figura 1).

18. «I documenti venuti alla luce provano in modo inconfutabile l’abbaglio in cui cadde il critico napolitano [Scherillo]. E in vero le parole ‘e poi mi varrei di ciò che feci per l’*Ernani*’, non possono, né devono avere altro valore, se non quello di una scusa; perocché i pezzi di musica trovati provano appunto il contrario. In prova di ciò aggiungo che la maggior parte di quella musica rimane tuttavia inedita ed una piccolissima parte si trova trasfusa nella *Norma* melodramma tragico pel vigore delle passioni non inferiore all’*Ernani*. L’egregio Maestro Domenico Bonica, a cui fu dato studiare quella musica, osservò in proposito che l’Andante il quale trovasi nel duetto fra Ernani e Donna Elvira, scritto in tempo otto nove [scil. 9/8] e con due bemolli in chiave, risulta all’infuori di qualche variante che poca differenza reca alla melodia principale, perfettamente uguale all’Andante del terzetto finale del I atto della *Norma*, scritto parimente in tempo otto nove e nell’istessa tonalità. L’accompagnamento come risulta dalla partitura autografa, è anche perfettamente identico a quello, che nella stessa frase, è usato nella *Norma*. Le prime cinque battute, tanto nel primo quanto nel secondo caso sono uguali, la sola differenza che presentano, trovasi nell’esecuzione. Nella sesta, settima e ottava battuta avvi qualche variante; nel finale della decima battuta si trova una differenza, perché nell’*Ernani* la battuta termina con una croma, attaccando la battuta seguente, mentre nella *Norma* finisce con una semiminima puntata e con due pause una di semiminima l’altra di croma. La melodia poi varia nella undicesima e dodicesima battuta; la tredicesima è identica in entrambi i pezzi; la quattordicesima varia; la quindicesima è identica. La cadenza ed il finale delle frasi, tranne qualche piccola modificazione, sono uguali tanto nell’*Ernani* quanto nella *Norma* [...] Potrei addurre ancora altre prove fra cui l’Andante del duetto tra Elvira e D. Carlo *Meco regna io t’offro un dono* [sic] le cui prime quattro misure, con la diminuzione delle figure, e l’uguali note, corrispondono perfettamente alle prime quattro misure nell’aria del II atto della *Norma* cantata da Oroveso *Ah del Tebro al giogo indegno* mentre poi tutto il resto è originale. La musica di questi due Andanti fu da me pubblicata nella «Gazzetta musicale di Milano» anno XLI n. 24 (13 giugno 1886) alla quale rimando il lettore, desideroso di maggiori notizie. La prova addotta basta qui per mostrare quanta fede meriti l’asserzione scherilliana» cfr. AMORE, *Vincenzo Bellini*, pp. 171-177.
19. Cfr. AMORE, *Belliniana*, pp. 113-127.
20. Cfr. FLORIMO – SCHERILLO, cur., *Album Bellini*, p. 21. L’*Album-Bellini* uscì nell’aprile 1886, in concomitanza con gli strascichi della diatriba tra Scherillo e Amore. Sulla natura linguistica di questo testo celebrativo si veda ALFIERI, *L’Album-Bellini* (1886).



Figura 1. Gonsalvo Carelli, peritesto iconico dell'*Album Bellini*, Napoli 1886, p. 2

Per uno studio critico-filologico degli abbozzi di Ernani

Il manoscritto autografo dei frammenti di *Ernani* è composto da 16 carte doppie e 5 carte singole di cm 41 × 28,5 in formato oblungo, rigate con 20 pentagrammi per pagina; tra le carte singole si distingue un mezzo foglio di cm 20 × 14, anch'esso con 20 pentagrammi, vergato da altra mano con musica di ardua attribuzione. Sono vuote le cc. 20v, 34v, 37v. Le cc. 8 e 33 recano la filigrana «AM». La c. 18 è di colore più scuro e più logora rispetto alle altre. Ciascuna pagina ha il timbro ovale ad inchiostro nero del «Museo Belliniano Catania»; le carte 11-12 mostrano anche un secondo timbro di identico contenuto, di colore violetto. Il manoscritto presenta diverse numerazioni apposte in tempi diversi. La più evidente (e invadente) è la paginazione a inchiostro nero, in alto a destra per il *recto* e in alto a sinistra per il *verso* di ogni carta. È inoltre presente una cartulazione complessiva aggiunta a matita sul margine destro in basso. Una seconda cartulazione, sempre a matita, si interrompe a carta 16

e manca alle carte 5-7. Sono inoltre presenti due numerazioni a matita rossa, piuttosto caotiche e solo in apparenza finalizzate alla perimetrazione dei pezzi chiusi abbozzati nell'autografo. Un'ulteriore numerazione ad inchiostro segna da 1 a 8 le carte 3r-10v fascicolate, senza rispettare la consequenzialità musicale, tramite un'etichetta del Museo Belliniano con segnatura ancora leggibile «160-1-1» (la stessa ancora presente in altre pagine di schizzi con segnatura «160-1-2» e «160-1-3»);²¹

I frammenti di Ernani facevano parte degli autografi che alla morte di Bellini furono affidati alle cure di Rossini il quale, dopo averne tentato un rioridino, spedì l'intero materiale alla famiglia del compositore. Alla carta 12 del manoscritto, sotto il timbro del Museo Belliniano, è ipotizzabile la presenza di una sigla 'R' di mano rossiniana. La proprietà del *corpus* degli autografi spettò a Carmelo Bellini, fratello maggiore di Vincenzo; morto costui nel 1884 gli autografi passarono in eredità all'avvocato Francesco Chiarenza Acton.

Il frammento n.1a-b-c contiene la 'scena e duetto' tra Elvira ed Ernani, sostanzialmente completa (mancano alcune battute precedenti la sezione 'a due' e la conclusione di quest'ultima è abbozzata nella sola linea dei bassi).²² Nel frammento n. 2 sono scritte le prime cinquantasette misure del terzetto fra Elvira, Ernani e Don Carlo (nelle dieci successive è annotata la sola linea di canto e qualche inciso orchestrale) e nel n. 3a-b due versioni del recitativo fra Don Carlo e Don Sancio.

Il frammento n.4 a-b-c riporta tre intonazioni del 'cantabile' del duetto tra Elvira e Don Carlo (è perduta la 'scena' che lo precedeva, visionata da Antonino Amore nel 1886). Nella prima versione, dopo aver fissato organico e personaggi (vi figura anche Ernani, il cui ingresso muterà il 'numero' in terzetto), Bellini scrive tre misure orchestrali introduttive, abbozza nella battuta seguente lo schema ritmico d'accompagnamento ai violini primi, infine scrive la sola melodia del tenore (17 misure). La seconda versione varia sia l'introduzione strumentale, ora affidata al violino solista,²³ sia il ritmo dell'accompagnamento, mutato in terzine, ma continua a indicare soltanto le linee di canto, estese per quaranta misure tra 'soli' e sezione dialogica, limitandosi ad appuntare l'inciso violinistico che precede il 'solo' del soprano e un accordo di chiusura, sempre ai violini primi. La terza versione muta ulteriormente le formule introduttive orchestrali (qui collocate prima nel rigo del violino, poi del flauto) e presenta soltanto le linee vocali, con in più qualche nota o accordo isolato al basso e ai violini primi.

21. Per una descrizione codicologica più accurata della fonte, riferita anche alle numerose annotazioni a matita e penna, rimando all'edizione critica in preparazione per l'editore Ricordi.
22. È possibile che i versi di questo duetto (assenti nell'autografo romaniano) siano stati i primi che Bellini ebbe sottomano e che con entusiasmo trascrisse indirizzandoli a Florimmo o a Zingarelli (o ad entrambi).
23. La linea melodica annotata nel rigo dei Violini I presenta un tipo di scrittura che la renderebbe inadatta a venir suonata dall'intera sezione e che lascia ipotizzare un'esecuzione solistica.

Nel frammento n.5 si evince l'avvio dell'Introduzione, priva del consueto coro d'apertura.²⁴ Bellini, una volta stabilito l'organico orchestrale e i personaggi impiegati (Ines e Don Carlo), si limita ad abbozzare la linea del basso – la stessa che si ritrova negli abbozzi di *Sonnambula* (in *Si bemolle maggiore*) e nei *Puritani* (in *Re maggiore*) – e poche note del disegno orchestrale (se ne parlerà più avanti). Con molta probabilità Bellini confezionò una parte della scena introduttiva con Ines e Don Carlo ben più estesa di quella rimastaci.

Quasi tutti i frammenti di *Ernani*, almeno tra quelli superstiti, vennero riutilizzati in *Norma* con sostanziali modifiche e in contesti affettivi differenti, talora diametralmente opposti, come l'invito amoroso di Don Carlo e la ferocia patriottica di Oroveso. Questo l'elenco dei reimpieghi:

Tavola 1. *Raffronto fra l'originale frammento di Ernani e il suo reimpiego successivo*

FRAMMENTO	REIMPIEGO
1b Duetto Elvira-Ernani Cantabile: «Muto e deserto speco» [Andante?] <i>Si maggiore</i>	<i>Norma</i> (I.9) Finale primo Attacco del terzetto: «Oh di qual sei tu vittima» <i>Andante</i> , <i>Si maggiore</i>
1c Duetto Elvira-Ernani Cabaletta: «Si fino all'ore estreme» <i>Più mosso</i> , <i>Si maggiore</i>	<i>Norma</i> (II.3) Duetto Norma-Adalgisa Cabaletta: «Si fino all'ore estreme» <i>Allegro</i> , <i>Fa maggiore</i> (reimpiego dei soli versi)
2 Terzetto Elvira-Ernani-D.Carlo D.Carlo: « <i>Io contemplar bramai</i> » <i>Allegro maestoso</i> , <i>Si maggiore</i>	<i>Norma</i> I,1 Introduzione Coro: « <i>Dell'aura tua profetica</i> » <i>Andante mosso</i> , <i>Sol maggiore</i>
4a Terzetto Elvira-D.Carlo-Ernani D.Carlo: « <i>Meco regna io t'offro un trono</i> » <i>Andante?</i> , <i>Do maggiore</i>	<i>Norma</i> (II.4) Coro e sortita Oroveso « <i>Ah! Del Tebro il giogo indegno</i> » <i>Andante sostenuto</i> , <i>Fa maggiore</i>
4c Terzetto Elvira-D.Carlo-Ernani Elvira: « <i>Ah, crudel, tu re possente</i> » <i>Lento</i> , <i>Sol minore</i>	Romanza da camera <i>L'abbandono</i> Melodia principale <i>Lento</i> , <i>Sol minore</i>
5 Introduzione Linea del basso <i>Allegro risoluto</i> , <i>Do maggiore</i>	<i>Puritani</i> Introduzione Linea del basso <i>Allegro assai</i> , <i>Re maggiore</i>

Sul retro della carta dove Bellini aveva abbozzato il recitativo tra Don Carlo e Don Sancio si trova una pagina destinata al canto corale – vi è un'unica linea melodica, priva di testo, per la sezione dei soprani – che è identica alla parte dei soprani del coro di *Sonnambula*: *In Elvezia non v'ha rosa*. L'assenza di un testo sotto le note non consente tuttavia di ipotizzare se lo schizzo sia riferibile a un brano corale concepito per l'*Ernani*. Analogo discorso può essere ripetuto per una carta, appartenente a frammenti eccentrici, dove viene appuntata una melodia per soprano (ma la chiave non è specificata) che si ritroverà quasi identica nel secondo atto di *Sonnambula* all'interno dell'aria di

24. Anche *Adele ed Emerico* prendeva l'abbrivio da una sezione dialogica (cfr. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, p. 217); sulle origini del coro d'Introduzione cfr. MATTEI, «*Sai tu come comincia il dramma?*»; MATTEI, *Prime forme di una 'proemiale cerimonia'*.

Esempio 1. Felice Romani-Vincenzo Bellini, *Ernani*, frammento eccentrico, c. 34r

Elvino in corrispondenza delle parole «[dell'eccesso de' miei] mali: il più triste de' mortali sono, o cruda, e il son per te: ah! Il più [...]» (Esempio 1). Il fatto che la sillaba «ma-» di «mali» si trovi nella stessa posizione che occuperà nel suddetto passaggio di *Sonnambula* non esclude l'ipotesi che Bellini abbia pensato questa linea melodica per un altro testo, magari appartenente all'*Ernani*.

È cosa nota che nell'Ottocento un'opera venisse strutturata dai suoi due principali artefici, librettista e compositore, come una collana che alternava alle scene in recitativo le 'situazioni drammatico-musicali', o 'posizioni', quadri sonori che costituivano gli agglomerati 'forti' della narrazione musicale. La disposizione delle situazioni formava la 'selva', una sorta di programma dell'ossatura generale di un'opera. In quest'operazione progettuale rientrava pure il carattere da dare ai personaggi e la cosiddetta 'tinta'. Quest'ultimo lemma, caro a Verdi e alla sua concezione organica e unitaria del melodramma, riassume una sorta di colore dominante che doveva attraversare l'intero melodramma. Per Verdi, ma anche per Bellini e Donizetti, esisteva un'idea drammaturgica originaria, il nucleo autentico dell'opera, che si esplicitava attraverso i conflitti interpersonali e, dunque, nei pezzi d'assieme. Questo 'nocciolo' restava sostanzialmente intatto nelle eventuali revisioni dell'opera. Lo strato successivo, lo sfogo lirico dei personaggi, per quanto necessario al dramma, poteva subire in un secondo tempo vari accomodamenti. L'ultimo strato, quello più esterno, era dato dalle cabalette che si ponevano in funzione delle necessità allestitivo locali. Per prima cosa l'operista pensava ai pezzi d'assieme (il nucleo drammaturgico essenziale), poi alle arie (l'espressione lirica dei personaggi) e infine alle cabalette dalla natura modulare e congeniali allo sfoggio di bravura degli interpreti. Ogni opera seguiva quindi un doppio statuto, ben espresso dalle parole di Donizetti: «servire la situazione» (ovvero musica in funzione del dramma) e «lasciar campo agli artisti di brillare» (musica in funzione della *performance*).²⁵

Tornando ai frammenti dell'*Ernani* si nota che la quasi totalità dei versi di Romani²⁶ non venne musicata e che a passare sulla carta pentagrammata furono soltanto alcune riscritture. Emblematico il caso del recitativo precedente il duetto tra Elvira ed Ernani:

25. Cfr. ZOPPELLI, *Processo compositivo*, p. 330.

26. In una prima versione abbozzata da Romani (tre scene e l'inizio della quarta del progettato prim'atto) il personaggio di Don Carlos veniva chiamato Alfonso e si verificava un'anticipazione dello scontro con Donna Elvira (tratto dalla scena II,2 dell'*Hernani*). Il cambiamento del nome non va tuttavia letto come espediente per aggirare la censura dal momento che sempre di re si tratta.

Tavola 2. *Raffronto tra il testo autografo di Romani e la versione in partitura del duetto Ernani-Elvira*

TESTO AUTOGRAFO DI ROMANI	TESTO IN PARTITURA
ERNANI: Sei di Don Gomez moglie.	ERNANI: Sei di Don Gomez moglie?
ELVIRA: Il re lo vuole.	ELVIRA: Il re lo vuole.
ERNANI: Il re!... Tutto ei mi toglie! Il padre suo crudele Dannò alla scure il mio. S'alza tra i figli fil sangue sparso il sangue di l'ombra paterna l'inulto spettro, e la vendetta e l'ira in volger d'anni nel mio cor più viva meco di riva in riva negli antri dei banditi e ne covili delle fere [tremanti al mio cospetto] le fa sopir. [notte e giorno io la reco] trarrò; [e] il mio nemico [ferocemente io chiedo] all'universo io chiesi [e del suo nome] e boschi e venti [Terra e cielo] terra e ciel del nome suo stancai. Io ti ho dappresso alfin... trema	ERNANI: Il re!... Tutto ei mi toglie! Il padre suo crudele Dannò alla scure il mio. S'alza tra i figli l'inulto spettro e l'odio ardente e l'ira per volger d'anni nel mio cor più viva meco di riva in riva disperato io la trassi e il mio nemico all'universo io chiesi e boschi e venti e terra e ciel del nome suo stancai. Raggiungerollo alfin.
ELVIRA: Ah! tu tremar mi fai.	ELVIRA: Tremar mi fai.
ERNANI: Or di coraggio è tempo non di tremar. Tu fra un bandito e un Duca elegger dei... chi vuoi seguir?...	ERNANI: Or di coraggio è tempo non di tremar. Tu fra un bandito e un Duca elegger dei. Chi vuoi seguir?
ELVIRA: Te solo	ELVIRA: Te solo
ERNANI: Pensa che il patrio suolo lasciar dei tu, gli agi, i tesori, e meco vagar fuggente e della vita in forse per ime valli, per sentier lontani... No, no...mi lascia.	ERNANI: Pensa che il patrio suolo lasciar dei tu, gli agi, i tesori, e meco vagar fuggente e della vita in forse per ime valli e per sentier lontani... No... no...mi lascia.
ELVIRA: Io son tua sposa, Ernani.	ELVIRA: Io son tua sposa, Ernani.

I ripensamenti e le numerose cancellature che tormentano il nuovo testo possono essere stati il frutto d'un lavoro solitario da parte di Romani, ma il fatto che in partitura confluiscono sezioni ulteriormente modificate e non appuntate dal librettista lascia presupporre una cooperazione gomito a gomito con il compositore, intento a suggerire vocaboli più funzionali all'intonazione. Del testo poetico, visionato o meno da Bellini, di certo ci è giunta solo una porzione. Nell'autografo di Romani mancano infatti sezioni presenti, seppur in frammento, in quello belliniano: la scena introduttiva con Ines e Don Carlo; il duetto Elvira-Ernani; la scena e il duetto tra Elvira e Don Carlo. Per contro, i versi di Romani attestano il prosiegua del terzetto tra Elvira, Ernani e Don Carlo, probabilmente scritto da Bellini ma andato poi disperso. Non è

dato sapere se Romani avesse steso la ‘selva’ del suo *Ernani* e se i documenti di cui si è in possesso vadano riferiti ad un secondo momento creativo dedicato a concretizzare il «nucleo», il «concetto profondo» del melodramma esplicito «nei confronti interpersonali dei numeri d’insieme». ²⁷ L’affermazione contenuta nella seconda delle lettere di Bellini sopra citate («[il poeta] *pensando al piano del soggetto* ancora non ha potuto cominciare il libro») induce a pensare che la lunga fase – tutta mentale e assai poco documentabile – di elaborazione del soggetto fosse stata conclusa.

Fra la seconda metà di novembre e i primi di dicembre 1830, presumibilmente Romani iniziò l’opera di versificazione selezionando almeno cinque delle ventisei scene del dramma di Hugo per ricodificarle in forme musicali:

Tavola 3. *Elaborazione librettistica di alcune scende dal dramma di Hugo*

ROMANI LIBRETTO 1	ROMANI LIBRETTO 2	BELLINI PARTITURA
I,1 ‘scena’ Alfonso-Ines [Hugo I,1]	[perduto]	Introduzione Ines-D.Carlo (frammento strumentale) ‘Scena’ Ines-D.Carlo (frammento)
I,2 duetto Alfonso-Elvira [Hugo II,2]	‘Scena’ Elvira-Ernani [Hugo I,2] Duetto [perduto]	‘Scena’ Elvira-Ernani Duetto
I,3 terzetto Alfonso-Elvira-Ernani [Hugo I,2]	Terzetto Elvira-Ernani-D. Carlo [Hugo I,2]	Terzetto Elvira-Ernani-D. Carlo
Prosiegua del terzetto (soli 3 versi) [Hugo I,3]	Prosiegua del terzetto (I,4) Elvira-Ines-Ernani-D.Carlo.	[perduto]
	‘Scena’ D.Carlo-D.Sancio [Hugo II,1] [perduto]	‘Scena’ D.Carlo-D.Sancio ‘Scena’ (perduta) e duetto Elvira-D.Carlo [Hugo II,2]

Se nulla si può aggiungere in merito al lavoro di elaborazione del testo svolto dal librettista, le musiche sopravvissute permettono di lumeggiare qualche aspetto significativo della prassi compositiva belliniana. ²⁸ Non paia inutile riassumere qui le tipologie di materiale preparatorio a disposizione di

27. Cfr. ZOPPELLI, *Processo compositivo*, p. 332.

28. Sul processo compositivo degli operisti ottocenteschi cfr: DANUSER, *Studien zu den Skizzen*; DELLA SETA, *Giuseppe Verdi: La Traviata*; FAIRTILE, *Verdi’s first ‘Willow song’*; GOSSETT, *Der Kompositorische Prozess*; GOSSETT, *Compositional methods*; GOSSETT, *New Sources for Stiffelio*; HEPOKOSKI, *Compositional emendations*; HOLMES, *The earliest revision of La forza del destino*; JENSEN, *An introduction to Verdi’s working methods*; KUZMICH HANSELL, *Compositional Techniques in Stiffelio*; LAWTON, *A New Sketch for Verdi’s I due Foscari*; PETROBELLI, *La musica nel teatro*; ROSENBERG, *Il Trovatore. Frammenti di uno schizzo*; WALTER, *Kompositorischer Arbeitsprozess*. Sui meccanismi di riscrittura operati da Bellini cfr. SEMINARA, «*Costretti dall’angustia del tempo*».

un operista di primo Ottocento. Gli *schizzi sinottici* (*synopsis sketch*) abbracciano un'ampia unità formale e si finalizzano a una visione d'insieme dell'opera: il compositore traccia temi, centri tonali, prescrizioni agogiche, annotazioni verbali. Sono piuttosto rari poiché per il poco tempo a disposizione dell'operista le loro funzioni erano già compendiate nella 'selva'. Vi sono poi gli *schizzi preliminari* – brevi spunti melodici, di poche misure, in tonalità e chiave 'neutre', spesso privi di parole – e *abbozzi completi* di singole sezioni (ad esempio di un recitativo o di una cabaletta) pronti per essere vergati sulla partitura-scheletro. Spesso una melodia può passare dallo schizzo preliminare direttamente alla partitura-scheletro; ciò che la distingue dagli schizzi preliminari è la presenza del testo poetico. Se ne può avere un esempio significativo nell'*Alfonso il magnanimo* (1856) melodramma su versi di Francesco Rubino messo in musica da Giuseppe Curci, operista di Barletta compagno di studi di Bellini, gratificato di una buona rinomanza europea.²⁹ A riprova di come la fase creativa primigenia si concentrasse sui conflitti interpersonali si noti come uno dei due unici abbozzi superstiti di quest'opera sia riferito proprio al duetto tra i protagonisti (Tebaldo e Maria), autentico cuore espressivo dell'opera. Anche *Alfonso il magnanimo* per questioni di censura non andò in scena, nonostante fosse già in fase di prove sulle assi del Teatro Piccinni di Bari. Ci è infatti rimasta una partitura per metà interamente completa e per metà rimasta allo stato di *skeleton score*. Si veda (Figura 2) come Curci talora si limiti a copiare dall'abbozzo la sola linea di canto e alcuni interventi orchestrali.

Vi sono infine gli *abbozzi continuativi o estensivi* (*continuity draft*), un materiale progettuale che precede immediatamente la stesura della partitura-scheletro, steso su due o tre pentagrammi riguardante una parte considerevole dell'opera. Questo tipo di abbozzi permette al compositore di conoscere le dimensioni dei singoli numeri prima di approntare i fascicoli della partitura-scheletro.

Dall'esame dei frammenti di Ernani si evince che Bellini impiegava quello che Luca Zoppelli ha definito «abbozzo-scheletro»: ³⁰ un abbozzo melodico (come tale suscettibile di riscritture) che si prestava a divenire 'partitura-scheletro' pronta ad essere completata qualora l'idea si fosse dimostrata efficace; ciò spiega perché Bellini, anche in caso di minime varianti preferisca riscrivere da capo l'intero passo su nuove carte. Il terzetto presenta nella veste di 'abbozzo-scheletro' solo otto battute e lascia presupporre che in origine fosse stato scritto per intero secondo quella modalità intermedia fra abbozzo e 'partitura-scheletro'. Bellini parte da un raffinato *labor limae* condotto sulla melodia – anche priva di testo, come si evince dai frammenti reimpiegati in *Sonnambula* o dalle ultime quattro misure del duetto di Elvira e Don Carlo – confermando la sua concezione della «musica teatrale in termini di espressio-

29. Su Curci cfr. MATTEI, *L'importanza dei 'minori'*. L'autografo di *Alfonso il magnanimo* si conserva nella Biblioteca comunale «Sabino Loffredo» di Barletta, Fondo Gallo F.G. 277 (1-35)

30. Cfr. ZOPPELLI, *Processo compositivo*, p. 325.

Figura 2. Francesco Rubino-Giuseppe Curci, *Alfonso il magnanimo*, Duetto Maria-Tebaldo, I-BARc F.G.277 (1-35), c. 34r

ne melodica soggettiva».³¹ In secondo luogo giova rimarcare come la ricerca di un particolare colore strumentale e il frazionamento timbrico del materiale melodico (tratti salienti della scrittura belliniana) siano considerati, già in fase di abbozzo, elementi di primaria importanza, paritari alla definizione del sostegno armonico e della griglia ritmica di accompagnamento: per il duello tra Ernani e Don Carlo, Bellini appunta un accordo di trombe, tromboni e fagotti che ne fissa il *sound*; la definizione dell'animo di Elvira nel suo duetto con Don Carlo è affidata al timbro del flauto solista; nelle poche note dedicate all'Introduzione la linea del basso (Figura 3) viene interrotta per lasciar circolare un motivo ritmico-melodico tra i bassi, il flauto e i violini primi.

Infine, dai fogli di *Ernani* si evince la cura assegnata alla confezione dei recitativi (si veda nell'Esempio 2 la terza versione del recitativo fra Don Carlo e Don Sancio), ritenuti dal compositore catanese una parte integrante di «quell'idea drammaturgico-musicale globale che permetteva al compositore

31. *Ibid.*, p. 324.

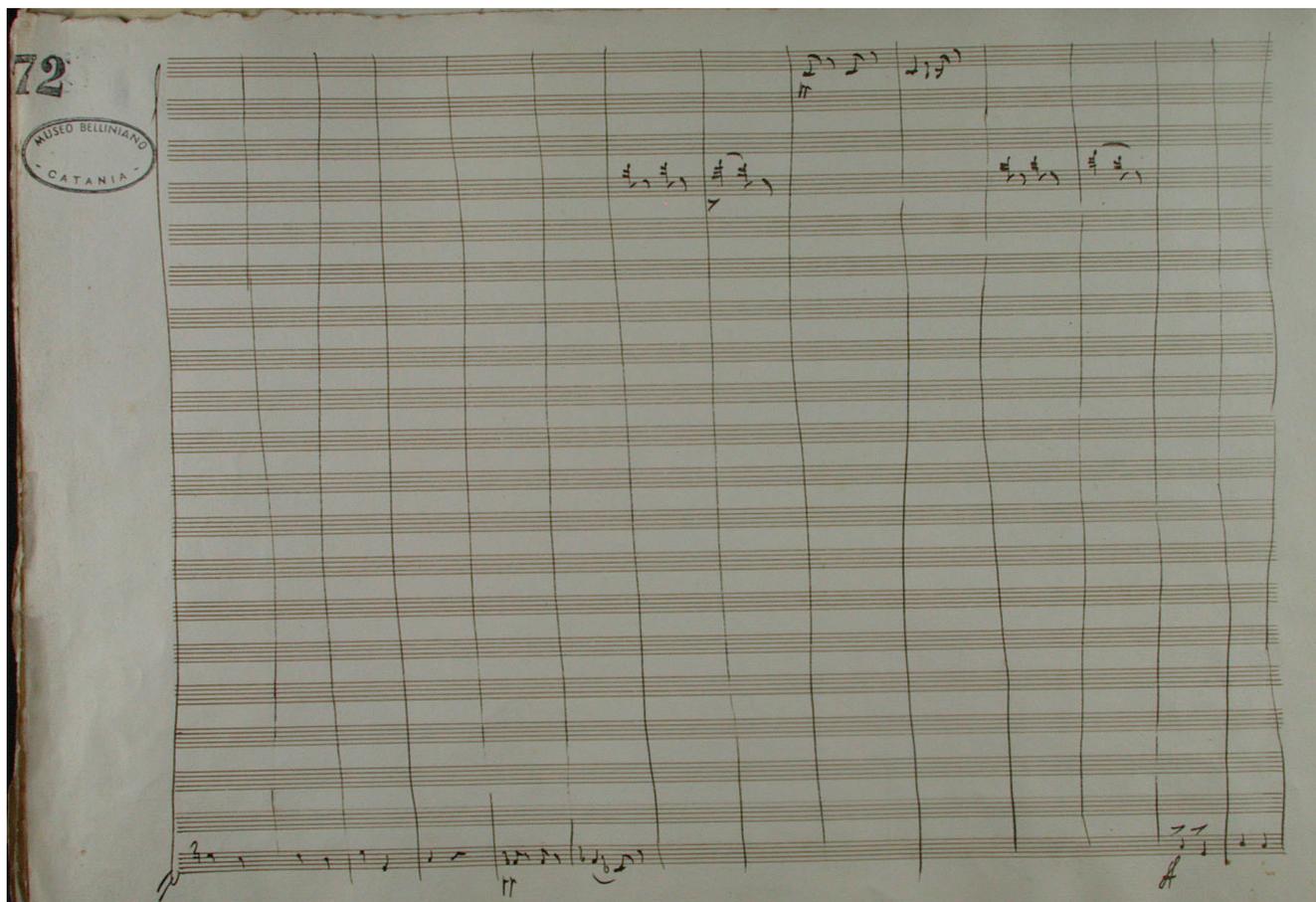


Figura 3. Felice Romani-Vincenzo Bellini, *Ernani*, frammento n. 5, Introduzione, c. 36v

di fissare rapidamente su carta i numeri importanti, i momenti-chiave dell'opera così com'era stata concepita nel lavoro mentale di visualizzazione delle posizioni e d'individuazione della tinta».³²

Le poche pagine dell'incompiuto *Ernani* restano dunque preziose in quanto esplicitano la complessità della poetica belliniana, sempre volta a conciliare la neoclassica ricerca della 'bella melodia' e la romantica adesione alle istanze del dramma.

32. *Ibid.*, p. 334.

Esempio 2. Felice Romani-Vincenzo Bellini, *Ernani*, frammento n.3b, recitativo fra Don Carlo e Don Sancio, cc. 18r-18v

Frammento 3

[Andante]

D. Carlo

D. Sancio

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli e Contrabbassi

10

D. Car.

D. San.

Vni I

Vni II

Vle

Vc. e Cb.

19

Recitativo

D. Car.

D. San.

Vni I

Vni II

Vle

Vc. e Cb.

Son ri-schia-ra-ti-an-co-ra tut-ti i ve-ro-nij.] un so-lo è os-cu-ro[.]

pp

pp

pp

pp

Esempio 2. (segue)

25

D.Car. *so - lo che o-scu - ro io non vor - re - il.] Per - ché, per - ché non*

D.San.

Vni I

Vni II

Vle

Ve. e Cb.

30

D.Car. *vo-li ra-pi-do o tem-po co-me il mio de - si-re e m'indu-gi pur an-che un tan-to be-ne?*

D.San. *Si-re*

Vni I *f pp*

Vni II *f pp*

Vle *pp*

Ve. e Cb. *f pp*

38

D.Car. *S'Er-na-ni-è des-so non fia che un'al-tra vol-ta ei s'av-ven-tu-ri o-ve pre-*

D.San. *e se mai sov-vie-ne il su - per-bo ri-val[?]*

Vni I *pp*

Vni II *pp*

Vle *pp*

Ve. e Cb. *pp*

LORENZO MATTEI

Esempio 2. (segue)

42

D. Car. ci - so li sa-ria lo scam - po e lu - mi an-cor d'im - pa - zien - zaav

D. San.

Vni I *p*

Vni II *p*

Vle *p*

Vc. e Cb. *pp*

BIBLIOGRAFIA

La Sonnanbula, Libro di sala, Teatro Massimo Bellini, Catania 2004.

ADAMO, Maria Rosaria – LIPPMANN, Friedrich, *Vincenzo Bellini*, ERI, Torino 1981.

ALFIERI, Gabriella, *L'Album-Bellini (1886): l'epidittica postunitaria tra uso e ri-
uso*, «Bollettino di Studi Belliniani», 5 (2019), pp. 5-54.

AMORE, Antonino, *Vincenzo Bellini. Arte, studi e ricerche*, Niccolò Giannotta editore, Catania 1892.

———, *Belliniana. Errori e smentite*, Niccolò Giannotta editore, Catania 1902.

BACHLEITNER, Norbert, *La censura austriaca 1751-1848*, «Römische Histori-
sche Mitteilungen», 60 (2018), pp. 279-299.

BELLINI, Vincenzo, *Carteggi*, a cura di Graziella Seminara, Olschki, Firenze 2017.

BRANCA, Emilia, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tem-
po: cenni biografici ed aneddoti raccolti e pubblicati da sua moglie Emilia
Branca*, Loescher, Torino 1882.

BULFERETTI, Luigi, *La storiografia italiana dal romanticismo a oggi*, Marzora-
ti, Milano 1957.

CHUSID, Martin, ed., *Verdi's Middle Period 1849-1859: Sources Studies, Analysis
and Performance Practice*, Chicago University Press, Chicago 1997.

- DANUSER, Claudio, *Studien zu den Skizzen von Verdis Rigoletto*, Diss., Universität Bern, 1985.
- DELLA SETA, Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT/Musica, Torino 1993.
- DELLA SETA, Fabrizio, *Giuseppe Verdi: La Traviata. Schizzi e abbozzi autografi*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 2001.
- , *Bellini*, Il Saggiatore, Milano 2022.
- DE MEO, Domenico, *Ernani e il mistero di una rinuncia*, in *La sonnambula*, pp. 43-61.
- ENGELHARDT, Markus, *Versioni operistiche dell'“Hernani”*, in *Ernani ieri e oggi. Atti del convegno internazionale di studi*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Marcello Pavarani, Istituto di Studi verdiani, Parma 1987, pp. 104-122.
- , *Verdi und Andere: “Un giorno di regno”, “Ernani”, “Attila”, “il Corsaro”*, in *Mehrfachvertonungen*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1992, pp. 111-160.
- , *Vincenzo Gabussi tra Parigi e Italia: sulle tracce di un “Ernani” pre-verdiano*, in *Parigi 1835*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Fondazione Donizetti, Bergamo 2008, pp. 117-132.
- FAIRTILE, Linda, *Verdi's first ‘Willow song’: new sketches and drafts for Otello*, «19th-Century Music», 19 (1996), pp. 213-230.
- FLORIMO, Francesco, *Bellini, memorie e lettere*, Barbera, Firenze 1882.
- FLORIMO, Francesco – SCHERILLO, Michele, a cura di, *Album Bellini*, Stabilimento tipografico Tocco & C., Napoli 1886, edizione anastatica a cura di Dario Miozzi, Domenico Sanfilippo Editore, Acireale 2001.
- GOSSETT, Philip, *Der Kompositorische Prozess: Verdis Operskizzen*, in *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, hrsg. von Markus Engelhardt, Laaber Verlag, Laaber 2001, pp. 169-190.
- , *Compositional methods*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, ed. Emanuele Senici, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 68-84.
- , *New Sources for Stiffelio: A Preliminary Report*, in *Verdi's Middle Period 1849-1859*, ed. Chusid, pp. 19-43.
- HEPOKOVSKI, James, *Compositional emendations in Verdi's autograph scores. Il trovatore, Un ballo in maschera, and Aida*, «Studi Verdiani», 4 (1986-1987), pp. 87-109.

- HOLMES, William, *The earliest revision of La forza del destino*, «Studi Verdiani», 6 (1990), pp. 55-98.
- IZZO, Francesco, s.v. «Censorship», in *The Oxford Handbook of Opera*, ed. Helen M. Greenwald, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 817-839.
- JENSEN, Luke, *An introduction to Verdi's working methods*, in *The Cambridge Companion to Verdi*, ed. Scott L. Balthazar, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 257-268.
- KUZMICH HANSELL, Kathleen, *Compositional Techniques in Stiffelio: Reading the Autograph Sources*, in *Verdi's Middle Period 1849-1859*, ed. Chusid, pp. 45-97.
- LAWTON, David, *A New Sketch for Verdi's I due Foscari*, «Verdi Newsletter», 22 (1995), pp. 4-16.
- LIPPMANN, Friedrich, *Belliniana in Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Einaudi, Torino 1977, pp. 281-317.
- LO PRESTI, Fulvio Stefano, 'Muta e deserta restò la scena'. *Di un Ernani mancato e dintorni*, in *La sonnambula*, pp. 25-33.
- MATTEI, Lorenzo, *L'importanza dei 'minori': appunti su Giuseppe Curci*, in *L'«altro» melodramma. Studi sugli operisti meridionali dell'Ottocento*, a cura di Pierfranco Moliterni, Graphis, Bari 2007, pp. 55-79.
- , *Prime forme di una 'proemiale cerimonia': sull'Introduzione nell'opera seria italiana di fine Settecento*, «Il Saggiatore Musicale», 14/2 (2007), pp. 259-304.
- , «Sai tu come comincia il dramma?». *L'introduzione con coro nell'opera seria in Italia (1778-1800)*, «Studi musicali», 34 (2005), pp. 375-420.
- MAUCERI, Marco, *Inediti di Felice Romani. La carriera del librettista attraverso nuovi documenti dagli archivi milanesi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 26 (1992), pp. 391-432.
- OLIVERI, Dario, *Un altro "Ernani": il mistero dell'opera incompiuta di Vincenzo Bellini*, in *I teatri di Vincenzo Bellini*, a cura di Roberto Alajmo, Novecento Editrice, Palermo 2001, pp. 147-153.
- PETROBELLI, Pierluigi, *La musica nel teatro*, EDT/Musica, Torino 1998.
- PIVA, Franco, *I frammenti dell'Ernani di Vincenzo Bellini*, Ernesto Paleari editore, Cagli 2004.
- ROCCATAGLIATI, Alessandro, *Felice Romani librettista*, LIM, Lucca 1996.
- , *Introduzione in Vincenzo Bellini, Sonnambula*, a cura di Alessandro Roccatagliati e Luca Zoppelli, Ricordi, Milano 2009 (Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini, 7).

- ROSENBERG, Jesse, *Il Trovatore. Frammenti di uno schizzo*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 2000.
- WALTER, Michael, *Kompositorischer Arbeitsprozess und Werkcharakter bei Donizetti*, «Studi Musicali» 26 (1997), pp. 445-518.
- ROSSELLI, John, *Bellini*, trad.it. a cura di Claudio Toscani, Ricordi, Milano 2001².
- SCHERILLO, Michele, *Vincenzo Bellini, note aneddotiche e critiche*, Gustavo Morelli editore, Ancona 1882.
- SEMINARA, Graziella, «*Costretti dall'angustia del tempo, tanto io che il maestro, ad un'estrema brevità...*»: *Bellini, Romani e la duplice 'parodia' de I Capuleti e i Montecchi*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Olschki, Firenze 2004, pp. 97-130.
- STEFFAN, Carlida – ZOPPELLI, Luca, *Sui palchi e sulle sedie. Il teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento*, Carocci, Roma 2023.
- TOMLINSON, Gary, *Italian Romanticism and Italian Opera: an Essay on their Affinities*, «19th-Century Music», 10 (1986), pp. 43-60.
- ZOPPELLI, Luca, *Processo compositivo, furor poeticus e 'Werkcharakter' nell'opera romantica italiana. Osservazioni su un 'Continuity draft' di Donizetti*, «Il Saggiatore musicale», 12/2 (2005), pp. 301-337.



NOTA BIOGRAFICA Lorenzo Mattei è professore associato di Storia della musica presso l'Università di Bari dove coordina l'orchestra e il coro di Ateneo. Saggista specializzato nell'operismo settecentesco, ha scritto articoli per volumi e riviste specializzate tra le quali «Diciottesimo Secolo», «Il saggiatore musicale», «Studi musicali», «Analecta musicologica», «Napoli Nobilissima». Fra le monografie si menzionano l'edizione critica della *Didone abbandonata* di Jommelli (ETS 2017) e il manuale di *Storia del Melodramma* (Le Monnier 2023).

BIOGRAPHICAL NOTE Lorenzo Mattei is Associate Professor in Musicology at the University of Bari, where is advisor for the University Orchestra and Choir. His scholarly interest include Eighteenth Century Opera. His recent publications include articles in the journal «Diciottesimo Secolo», «Il saggiatore musicale», «Studi musicali», «Analecta musicologica», «Napoli Nobilissima», the critical edition of Jommelli's *Didone abbandonata* (ETS 2017) and the monograph *History of Opera* (Le Monnier 2023).

