

FRANCO PIPERNO

SULLA TRADIZIONE TESTUALE DELLA  
*BEATRICE DI TENDA* DI BELLINI:  
L'EDIZIONE PITTARELLI IN PARTITURA (1838C)

ABSTRACT

Il saggio prende in esame la partitura a stampa della *Beatrice di Tenda* di Bellini (1833) realizzata dal litografo romano Pittarelli verso il 1837, per esaminarne le modalità di realizzazione e la sua posizione nella tradizione del testo belliniano. Si tratta di un raro caso di partitura d'opera incisa nella prima metà dell'Ottocento, l'unico per Bellini; lo scrutinio del testo in rapporto all'autografo, ai precedenti testimoni manoscritti, alla riduzione per canto e pianoforte di Ricordi (1834) e al libretto dell'opera, mostra l'attenzione del litografo romano per una restituzione accurata del testo belliniano, frutto di attenta collazione di più testimoni e di efficaci emendamenti di lezioni corrotte in questi riprodotte.

PAROLE CHIAVE Vincenzo Bellini, *Beatrice di Tenda*, litografia romana, tradizione del testo, ricezione

SUMMARY

The essay examines the print score of Bellini's *Beatrice di Tenda* (1833), produced by the Roman lithograph Pittarelli around 1837, in order to study its making of and its position in the textual tradition of the Bellini's opera. It is a rare occurrence of an opera score engraved in the first half of the Nineteenth century, and the only one for Bellini. The analysis of this printed text in relation to the autograph, the previous manuscript witnesses, the Ricordi reduction for voice and piano (1834) and opera's libretto, shows the attention of Pittarelli for an accurate rendering of the Bellinian text; this is the result of careful comparing of more witnesses and effective amendments of corrupt readings present in these sources.

KEYWORDS Vincenzo Bellini, *Beatrice di Tenda*, Roman lithograph, textual tradition, reception



LA partitura della *Beatrice di Tenda* di Bellini, stampata dalla litografia romana di Pietro Pittarelli sul finire degli anni '30 dell'Ottocento, è un *unicum* nel catalogo delle opere del catanese ed un evento alquanto raro nell'editoria musicale italiana entro la metà dell'Ottocento; ed è, inoltre, l'unica partitura operistica realizzata dal predetto Pittarelli, la cui stamperia litografica, attiva a Roma fra il 1837 circa e il 1843, ha prodotto soprattutto riduzioni per canto e pianoforte di estratti da opere liriche rappresentate nei teatri romani.<sup>1</sup> Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, la partitura si presenta come un tentativo di prosecuzione della precedente simile attività della romana stamperia Ratti & Cencetti che aveva inciso diverse partiture di opere di Rossini fino al 1836 e solleva in generale interrogativi circa progettualità, strategie e finalità di questo tipo di produzione editoriale onerosa e complessa (avvio di un'attività imprenditoriale in concorrenza con gli affermati stabilimenti tipografici di Milano e Napoli? Presenza in loco di un consolidato mercato potenzialmente acquirenti?); nel caso specifico, per quanto riguarda Bellini, essa costituisce un importante tassello nel mosaico della ricezione e diffusione della *Beatrice* e sollecita risposte alla domanda circa quali fonti Pittarelli può aver avuto a disposizione e utilizzato come modelli per allestire la propria incisione. Già Philip Gossett, introducendo la riproduzione anastatica della partitura Pittarelli, la definiva «an essentially accurate and clear presentation of the music» ma raccomandava «further textual work [...] to evaluate fully the edition and its relation to the autograph and other sources».<sup>2</sup> Lo studio dei testimoni della *Beatrice* finalizzato alla realizzazione dell'edizione critica dell'opera di imminente pubblicazione,<sup>3</sup> consente ora di dar seguito alla raccomandazione di Gossett e di chiarire la posizione della partitura Pittarelli nella tradizione della *Beatrice* e le stesse modalità di confezione e revisione del testo per questa importante edizione.

La partitura Pittarelli (PIT) deve essere stata incisa fra il 1837 e il 1838. In assenza di una data stampata sull'edizione, la datazione, già proposta da Biancamaria Antolini,<sup>4</sup> è dedotta dalle seguenti circostanze: (a) l'incisione di estratti da opere appare realizzata da Pittarelli in stretta relazione col repertorio rappresentato nei teatri Valle e Apollo e presso l'Accademia Filarmonica Romana nonché, con buona probabilità, a stretto ridosso delle esecuzioni romane delle opere dalle quali trascoglie numeri da stampare in riduzione per canto e pianoforte; (b) *Beatrice di Tenda* venne rappresentata con grande successo al teatro Apollo nel carnevale 1837, seconda opera dopo il *Belisario* di Donizetti,<sup>5</sup> e poco dopo, il 21 luglio, presso l'Accademia Filarmonica;<sup>6</sup>

1. ANTOLINI – BINI, *Editori e librai musicali a Roma*, pp. 78-83.

2. GOSSETT *Introduction*, p. non num. 8.

3. BELLINI, *Beatrice di Tenda*.

4. ANTOLINI – BINI, *Editori e librai musicali a Roma*, p. 82.

5. Anche di quest'opera Pittarelli stampò un estratto in riduzione per canto e pianoforte: l'aria di Alamiro *A sì tremendo annunzio*, dal secondo atto. Per il libretto della *Beatrice* vd. <http://corago.unibo.it/libretto/0000475279>.

6. QUATTROCCHI *et al.*, *Storia dell'Accademia filarmonica romana*, p. 20; libretto: <http://corago.unibo.it/libretto/0001155472>.

(c) la partitura Pittarelli è dedicata al marchese Gaetano Longhi che di questa istituzione era stato presidente nel 1835.<sup>7</sup> Dettaglio forse non del tutto trascurabile è il fatto che il frontespizio della partitura Pittarelli («Beatrice di Tenda / Tragedia lirica di Felice Romani / posta in musica / dal / Cav. Vincenzo Bellini [segue dedica al Longhi]») riecheggia quello del libretto stampato dalla Tipografia Salviucci per l'esecuzione alla Filarmonica («Beatrice di Tenda / Tragedia lirica / di / Felice Romani / musica / del / Cav. Vincenzo Bellini») e si distingue, invece, da quello del frontespizio del libretto stampato dalla Tipografia Puccinelli per la rappresentazione all'Apollon che non menziona Romani e aggiunge la specifica «in due atti». Da questi elementi sembra dedursi da un lato uno stretto rapporto dell'iniziativa di Pittarelli con l'attività della romana Accademia Filarmonica, dall'altro una sua prioritaria destinazione all'acquirente musicofilo e collezionista locale: un mercato evidentemente ritenuto bastevole a sostenere i costi di produzione di questo particolare oggetto bibliografico.

Veniamo ora all'aspetto filologico della questione, indagando su quali siano state le fonti di Pittarelli e come se ne sia servito; *in primis*, dunque, occorre descrivere brevemente gli altri testimoni della *Beatrice* pervenutici per poter collocare la partitura Pittarelli nella tradizione dell'opera belliniana. Dall'autografo (A),<sup>8</sup> restato in possesso di Bellini e rivisto e ritoccato dopo la prima rappresentazione, derivarono subito almeno due copie della partitura, possedute una da Ricordi, l'altra da Alessandro Lanari, l'impresario della Fenice di Venezia dove nel marzo 1833 *Beatrice* debuttò,<sup>9</sup> una terza partitura fu redatta a ridosso delle esecuzioni veneziane per documentazione interna del teatro stesso, nel cui archivio è tutt'ora conservata (I-Vt).<sup>10</sup> Le partiture possedute da Ricordi e Lanari non ci sono pervenute; quella di Ricordi dovette essere assemblata man mano che da Venezia Bellini inviava copie dei pezzi che andava componendo, sollecitato dall'editore che intendeva approntarne tempestivamente riduzioni per canto e pianoforte da stampare e immettere nel mercato e, successivamente, da assemblare nell'edizione completa.<sup>11</sup> Lo spartito Ricordi per canto e pianoforte (rRI),<sup>12</sup> peraltro completato solo nel 1834 a causa della tardiva revisione di Bellini del Finale II, è pertanto testimone autorevole e

7. Cfr. <https://www.filarmonicaromana.org/Content/Presidenti-e-direttori>.

8. Roma, Biblioteca del Conservatorio «Santa Cecilia», G. Mss 3, due volumi.

9. La «Gazzetta privilegiata di Venezia» n. 71 del 28 marzo 1833, pubblica un avviso nel quale l'editore Ricordi «notifica di esser egli l'assoluto ed esclusivo proprietario delle *Riduzioni di ogni genere* dell'opera *Beatrice di Tenda*» ed inoltre di essere comproprietario «in perfetta metà» con Alessandro Lanari «della *piena partitura* della suddetta opera». Ricordi pertanto «invita i signori impresari e le direzioni teatrali a dirigersi a lui od al suddetto sig. Alessandro Lanari per ciò che riguarda la *piena partitura*» pena l'intervento di «mezzi legali e politici».

10. Venezia, Teatro La Fenice, Archivio, ms 31.

11. Su questa prassi vedi BRAUNER, *Textual Problems*, pp. 99-118: 100-101 e i numerosi esempi lì adottati (quattro riguardano *Beatrice*).

12. Spartito per canto e pianoforte, numeri di lastra da 6950 a 6970. È consultabile on line l'esemplare posseduto dalla biblioteca del Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Milano: <https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/handle/20.500.12459/1709>.

precoce del testo di *Beatrice*, quantomeno per aspetti formali e per le parti vocali, nonché custode di alcune significative *scripturae priores*. Le partiture possedute da Ricordi e Lanari furono due distinti capostipiti di diverse copie d'uso per i vari teatri; quelle pervenuteci, molto *grosso modo* attestano, in effetti, due distinti rami di tradizione. Scrivo 'molto *grosso modo*' perché diverse copie, essendo redatte da più mani, possono essere l'assemblaggio di pezzi derivanti da diversi antigrifi e quindi determinare una contaminazione delle due tradizioni originariamente distinte; ne consegue che in diversi casi si verificano concordanze, discordanze e apparentamenti in relazione a singoli pezzi piuttosto che all'intera partitura: ciò rende impossibile, e sostanzialmente inutile, ricomporre questi testimoni secondari in uno *stemma codicum*. **I-Vt** non ha prodotto derivati diretti e spesso reca lezioni singolari, occasionalmente condivise con **rRI**, indice di precocità di redazione; comunque, di questo manoscritto deve essere stata fatta qualche copia (forse solo qualche estratto, magari anche piratescamente) perché talune sue lezioni singolari si ritrovano in qualcuno dei successivi testimoni, fra cui, in particolare, lo stesso **PIT**. Ecco un elenco con sintetica descrizione dei testimoni, esclusi quelli appena menzionati:

- **A-Wn** = Vienna, Nationalbibliothek, ms OA 185/1-2; manoscritto proveniente dall'atelier Ricordi,<sup>13</sup> a più mani con tracce d'uso, chiaramente prodotto da una copisteria professionale: i copisti copiano da un modello non pezzo dopo pezzo ma dividendosi il lavoro sulla base dei quinterni di fogli di carta fra loro ripartiti, per cui quasi sempre un pezzo inizia con una mano e termina con un'altra. Copia tarda ma autorevole, data la provenienza.
- **D-Bsb** = Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms 1304/1-2; manoscritto di origine milanese<sup>14</sup> di mano singola, con tracce d'uso e traduzione del testo in tedesco scritta al di sopra del testo italiano.
- **D-F** = Francoforte, Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg, Mus.Hs. Oper 45 (1); manoscritto di mano singola, di origine italiana con tracce d'uso e traduzione del testo in tedesco scritta al di sopra del testo italiano. È riferibile alla prima rappresentazione di *Beatrice* a Francoforte avvenuta nel marzo del 1839.<sup>15</sup>
- **F-Pn<sup>1</sup>** = Parigi, Bibliothèque Nationale, ms D 833; manoscritto a più mani con consistenti tracce d'uso, proveniente dal Théâtre-Italien.
- **F-Pn<sup>2</sup>** = Parigi, Bibliothèque cit., ms L-2925; manoscritto a più mani con evidenti tracce d'uso.
- **I-Mc<sup>1</sup>** = Milano, Biblioteca del Conservatorio «Giuseppe Verdi», Fondo Nosedà, C-21; manoscritto di mano singola, alquanto corretto e ordinato.

13. La copertina reca incollata etichetta a stampa del «Imp. Regio stabilimento nazionale privilegiato di calcografia, copisteria e tipografia musicale di Giovanni Ricordi». *Beatrice* venne rappresentata a Vienna già nel 1835, ma questa partitura è più tarda recando indicazioni di esecuzioni in Italia risalenti alla metà del secolo.

14. Il frontespizio reca il timbro «Milano presso E. e P. Artaria».

15. Cfr. DIDION – SCHLICHTE, Hg., *Thematischer Katalog*, pp. 22-23.

- **I-Mc<sup>2</sup>** = Milano, Biblioteca del Conservatorio «Giuseppe Verdi», ms 19.76; manoscritto a più mani, senza palesi tracce d'uso, poco elegante ma pulito e corretto nella redazione del testo;
- **I-Nc<sup>1</sup>** = Napoli, Biblioteca del Conservatorio «San Pietro a Maiella», ms 24.4.16-17; manoscritto a più mani, senza palesi tracce d'uso, complessivamente assai calligrafico.
- **I-Nc<sup>2</sup>** = Napoli, Biblioteca del Conservatorio «San Pietro a Maiella», ms H.1.38-39, *olim* 58.2.16/17; manoscritto a più mani, frettoloso e inelegante ma assai affidabile nella riproduzione del testo.
- **I-Nc<sup>3</sup>** = Napoli, Biblioteca cit., Fondo Bellini, *olim* O<sup>A</sup> 7.5.; manoscritto a più mani con consistenti tracce d'uso, attualmente mutilo dei numeri 2 e 5.
- **I-Rama** = Roma, Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, ms 430-431; manoscritto a più mani con consistenti tracce d'uso.
- **I-Rsc** = Roma, Biblioteca del Conservatorio «Santa Cecilia», ms 712; manoscritto di mano singola fino al n. 8 compreso, mutilo dei numeri 3 e 9 e con più mani per il Finale II (n.10); per i primi otto numeri è palesemente copia di **I-Rama**, fino al 2003 conservato presso la biblioteca del Conservatorio. Sul frontespizio reca l'indicazione «Proprietà Cencetti», chiaramente riferita alla nota stamperia litografica romana.

Di un ulteriore testimone, tardivo e peraltro incompleto (**I-Bc** = Bologna, Museo della Musica e Biblioteca, ms SG.H.I.8, solo atto secondo), non tengo conto in questa sede.

Individuare e distinguere relazioni fra i vari testimoni di una tradizione, come detto sopra, fortemente contaminata è impresa ardua e il quadro complessivo che si riesce a delineare resta in ogni caso incerto. In ogni caso è possibile affermare che sono imparentati *grosso modo* (mi si passi ancora una volta questa poco filologica espressione) i testimoni **I-Mc<sup>1</sup>**, **I-Nc<sup>1</sup>** e **I-Rama** ai quali è possibile affiancare per alcuni numeri anche **A-Wn**, **D-Bsb**, **D-F** e **I-Nc<sup>3</sup>**; sono fortemente imparentati fra loro e distinti dagli altri testimoni **F-Pn<sup>2</sup>** e **I-Mc<sup>2</sup>**, ricchi di concordanze in errore o di condivise varianti, mentre **F-Pn<sup>1</sup>** e **I-Nc<sup>2</sup>** esibiscono tratti di autonomia che non consentono di appentarli con certezza e con costanza ad uno dei gruppi precedenti senza che possano essere essi stessi esponenti di un terzo o di un quarto. **PIT** esibisce una relazione privilegiata con **I-Nc<sup>2</sup>** – hanno certamente un modello in comune per diversi dei numeri della partitura – e in alcuni casi sicuramente ha presente **rRI** per quanto riguarda alcuni dettagli delle parti vocali; talora, da solo o assieme a **I-Nc<sup>2</sup>**, presenta lezioni concordanti con **I-Vt** e/o con **A** non condivise con altri testimoni, non di rado interviene sul testo musicale con modifiche non banali, frequentemente emenda corrotte del testo verbale del suo modello attingendo direttamente al libretto. Già da questi pochi accenni emerge che **PIT** è un testimone particolare e interessante – non è una comune copia d'uso per i teatri – che in qualche modo si rende indipendente dai principali canali della tradizione, come se avesse avuto a disposizione più modelli dai quali ha liberamente e variamente attinto. Per illustrarne e valutarne la col-

locazione nella tradizione del testo della *Beatrice*, presento qui di seguito una limitata serie di esempi procedendo per categorie relazionali innanzitutto fra **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** che, si è detto, presentano frequenti significativi apparentamenti, poi fra **PIT** (e occasionalmente anche **I-Nc<sup>2</sup>**) con le fonti principali, vale a dire **A**, **rRI** e **I-Vt**.<sup>16</sup>

## 1. Concordanza (e qualche discordanza) fra PIT e I-Nc<sup>2</sup>

Questi due testimoni sono apparentati da numerose concordanze, anche in errore, assenti in tutte le altre copie e in qualche caso riproducono entrambi una lezione di **A** altrove ignorata o modificata. Tuttavia, sono concordanze che non coprono in modo omogeneo l'intera partitura ma in qualche caso, segnatamente nel Quintetto del secondo atto, lasciano il campo a divergenze che denunciano la discendenza, almeno per quel numero, da modelli diversi. Come detto sopra, derivano da un modello comune; è escluso che **PIT** derivi da **I-Nc<sup>2</sup>** o viceversa, tuttavia è possibile (un caso discusso più avanti lo dimostrerebbe) che **I-Nc<sup>2</sup>** abbia utilizzato **PIT** almeno per uno dei numeri della partitura.

(a) Un palese errore congiuntivo si verifica all'inizio della Scena e duetto Agnese-Orombello, n. 2 della partitura; la Scena – Agnese sola – è in Mi bemolle e si apre con un rullo di timpani sul *mib*<sup>2</sup> (tutte le fonti, a cominciare da **A** richiedono i timpani in Mi bemolle): **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** invece hanno il rullo sul *lab*<sup>1</sup> e richiedono esplicitamente i timpani in La bemolle.

(b) Un'altra concordanza in errore si trova nel Duetto Beatrice-Filippo del primo atto (n. 4), in questo caso relativa ad una banalizzazione del testo verbale: a battute 88 e poi di nuovo a 101 **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** sono gli unici a riportare, per Beatrice, il verso «Pianto d'amor tu vedi», invece di «vi vedi» come attestato dal libretto, da **A** e da tutti gli altri testimoni.

(c) Un'ulteriore concordanza esclusiva fra **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** riscontrabile nel Duetto Beatrice-Filippo è costituita da una prescrizione aggiunta tardivamente da Bellini e ignorata dagli altri testimoni (o in essi presente come inserzione seriore), compresi **I-Vt** e **rRI**. Le ultime parole di Beatrice e Filippo (Beatrice «il mondo farà», Filippo «sarà, sarà») occupano le battute 461-464 che Bellini in un secondo momento prescrisse di ripetere aggiungendo a matita segni di ritornello ed un tratto curvilineo che abbraccia le battute interessate e contie-

16. Non è forse superfluo rammentare qui la struttura complessiva della *Beatrice di Tenda*, alla quale si farà costantemente riferimento nelle pagine che seguono. L'opera, divisa in due atti, è costituita dai seguenti numeri: Atto Primo: *Sinfonia; Introduzione* (N. 1); *Scena e Duetto fra Orombello ed Agnese* (N. 2); *Coro e Cavatina di Beatrice* (N. 3); *Recitativo e Duetto fra Beatrice e Filippo* (N. 4); *Coro d'Armigeri* (N. 5); *Finale primo* (N. 6). Atto Secondo: *Introduzione – Coro* (N. 7) e *Recitativo dopo il Coro di Introduzione; Gran Scena e Quintetto* (N. 8) e *Recitativo dopo il Quintetto; Scena e Aria di Filippo* (N. 9); *Finale secondo* (N. 10).

ne l'indicazione «Bis». Tale prescrizione è presente con segni di ritornello in **PIT** e le quattro battute sono scritte per esteso in **I-Nc<sup>2</sup>** (voci e bassi soltanto, il resto dell'orchestra ha segni convenzionali di ripetizione delle quattro precedenti battute). Il modello da cui derivano **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** per il duetto riflette dunque le più recenti intenzioni di Bellini ed è distinto da quello da cui discendono le altre copie.

(d) In questo quarto numero **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** sono gli unici a sopprimere una battuta, fra 66 e 68 (Esempio 1):

cassano la battuta intermedia; potrebbe trattarsi di un errore poligenetico, ma data la numerosità di concordanze anche questo esempio a mio parere va a corroborare la forte parentela fra questi due testimoni.

(e) Nel Finale I a battute 249-253 **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** sono gli unici ad affidare a Beatrice le giuste parole «O vil rampogna!» – giuste perché presenti nel libretto e in **A** – mentre tutti gli altri testimoni, a cominciare da **I-Vt** e **rRI**, riportano «O vil vergogna!», svista dell'estensore del modello da cui derivano tutte le altre copie;<sup>17</sup> **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** derivano pertanto da un modello diverso da quello che ha diffuso l'altra lezione, diverso e seriore come dimostra un altro caso nel Finale I: a battuta 206 Bellini musicò la parola «fuggi» di Beatrice, successivamente la cancellò e vi sovrascrisse «sorgi» come si legge nel libretto. Ebbene, «fuggi» è riprodotto in **I-Vt**, in **rRI** e in tutte le altre copie ad eccezione di **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** che riportano «sorgi».

(f) Un caso interessante relativo al rapporto fra **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** e fra questi, il loro modello e gli altri testimoni è costituito da un passo del Larghetto «Al tuo fallo ammenda festi» nel Quintetto del secondo atto (n. 8: battute 283-317). Secondo il libretto a Beatrice, Orombello, Filippo e Coro di Giudici è attribuita una strofa di sei ottonari ciascuno, ad Agnese e Coro di Damigelle solo un distico di ottonari («Ah! sul cor, sul cor mi cade / quel compianto e quel dolor») in rima con l'ultimo distico della strofa di Filippo e coro; Bellini invece anche per queste ultime usa una strofa di sei ottonari, strofa – probabilmente assemblata da lui stesso – costituita dal primo distico di quella di Filippo e Giudici («In quegli atti, in quegli accenti / v'ha poter che dir non posso»), un secondo distico assente nel libretto, «Ah già sorge ai lor lamenti / il terribile rimorso», entrambi aggiunti al distico originale sopra riportato che diviene il terzo della nuova strofa. **PIT** (o il suo modello) interviene, in questo caso

17. La grafia di Bellini al punto (vol. I, c. 130r) non ammette incertezze; tuttavia, la parola «vergogna» si trova nella stessa pagina, poche battute prima (241-242), in bocca a Filippo: «A mia vergogna conosciuta or sei tu qui».

drasticamente, sostituendo il distico iniziale coincidente con quello di Filippo col distico di Agnese presente nel libretto (batt. 283-291) e modificando il primo verso del secondo distico in «Ah già sorge a lor vendetta» (291-293). Il dato interessante in questa vicenda, in sé banale, sta nel fatto che **I-Nc<sup>2</sup>** sicuramente ha davanti sia **PIT** (o lo stesso suo modello), sia una fonte con la lezione vulgata, poiché riporta il primo distico come in **A** e copie (dunque riproduce una lezione ampiamente condivisa) ma per il primo verso del secondo distico inizia a scrivere «ven -» (come se copiasse da **PIT** o dallo stesso suo modello) poi, voltato il foglio, continua con «- menti», come in **A**. In ogni caso da questa situazione si desume che – almeno relativamente a questo numero, occorre ribadirlo – il rapporto fra **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** presenta qualche incrinatura.

(g) Se il caso precedente attestava un misto di accordo e disaccordo fra **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>**, altri passi del Quintetto denunciano indipendenza fra i due testimoni; ciò si verifica già nell'allocuzione di Filippo ai Giudici – il cui testo verbale, come è noto, manca nel libretto. A battuta 45 Bellini così scrisse – e **rRI** riprodusse – (Esempio 2):

lente

ma - i per più gra - ve ca - gion;

le due ultime note in **I-Nc<sup>2</sup>** sono croma con punto e semicroma e producono ipermetria, in **PIT** sono due semicrome: certo, **PIT** potrebbe semplicemente aver corretto il banale errore di **I-Nc<sup>2</sup>** (cioè, può aver corretto discendendo da un comune modello errato) ma la sua lezione, che rispetto ad **A** è una *lectio facilior*, è la stessa riprodotta in **I-Vt** col quale si trova, dunque, in concordanza in errore. Questa concordanza non è casuale e la ritroviamo più avanti, a battuta 103 dove **I-Vt** e **PIT**, qui fedeli ad **A**, per Filippo hanno (Esempio 3)

Filippo

o - sce - ne con ci-ta - re - di

mentre **I-Nc<sup>2</sup>** lesse male il suo modello o ne riprodusse pedissequamente la lezione metricamente scorretta (Esempio 4):

Filippo

o - sce - ne con ci-ta - re - di

Questa lezione, ben diversa da quella di **PIT**, è corruzione di quella offerta da **rRI** (Esempio 5)



Filippo

o - sce - ne con ci - ta - re - di

per cui **I-Nc<sup>2</sup>** copia (male) da un modello che discende da **rRI** mentre **PIT** usa un modello che ha recepito la lezione di **A**. Quest'ultima è probabilmente ripensamento di Bellini dell'assetto metrico originario, registrato da **rRI** e trasmesso fino al modello di **I-Nc<sup>2</sup>**. Analogamente a battuta 191 in origine Bellini scrisse per Orombello (Esempio 6)

par - la - va...

poi modificò in (Esempio 7)

- la - va...

allungando la sillaba accentata e accorciando la pausa; la lezione modificata venne registrata da **I-Vt** e trasmessa anche a **PIT** ma quella originale era già pervenuta a Ricordi, che la riprodusse in **rRI** e al modello da cui discesero varie copie fra cui **I-Nc<sup>2</sup>**. Sembra inevitabile concludere che almeno per il Quintetto i modelli di **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** furono diversi e distinti e **PIT**, diversamente da altri casi, non dispose di **rRI** o non tenne conto delle varianti in esso presenti e utilizzò un modello derivante da **I-Vt**.

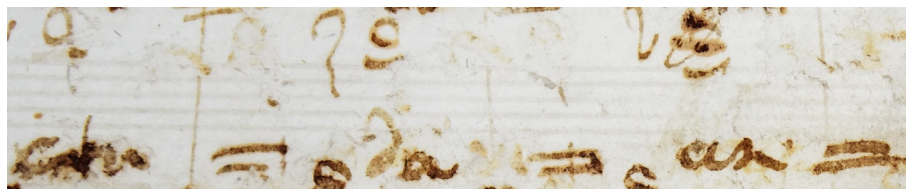
(h) Tuttavia, almeno in una circostanza **PIT** non poté, apparentemente, fare a meno di ricorrere alla riduzione di Ricordi del Quintetto. A battute 511-516, al culmine dello scontro che porterà alla condanna a morte di Beatrice, Bellini scrisse per Filippo e Coro (Tenori e Bassi) queste note per parole assenti nel libretto (Esempio 8):

511

cru - da an - go - scia ;

il passo in **A** è molto tormentato e il testo verbale che si legge nell'esempio, assieme a quello di altri personaggi, è sovrascritto a cancellature di testi diversi.

A partire da **I-Vt** sotto le prime tre note invece delle sillabe «cru - da an - » si legge il trisillabo «condanna», forse parola originaria in **A** dove sicuramente in origine c'era un trisillabo perché fra le attuali sillabe «(cru) - da» e «an - (goscia)» tuttora permane il segno « = » di congiunzione di due sillabe della stessa parola per due note (Figura 1).



Probabilmente in un prima stesura di questa sezione Bellini aveva scritto «condanna crudel» dal momento che in **I-Vt** si legge «condanna cru - » ma poi, voltando pagina, troviamo « - scia», ultima sillaba di «angoscia» nella lezione definitiva di **A** (dove la sillaba « - scia» si trova nella stessa posizione, all'inizio del verso della carta, dopo voltata). Da questa situazione corrotta deriva ampia varietà di lezioni improbabili, con la costante di «condanna» al posto di «cruda»; limitatamente ai testimoni che qui maggiormente interessano la situazione è questa:

	o	o	o	o	o	o
<b>A</b>	cru-	da	an-	go-	-	scia
<b>I-Vt, I-Nc<sup>2</sup>, A-Wn</b>	con-	dan-	na	cru-	-	scia
<b>rRI, PIT</b>	con-	dan-	na	stap-	pi il	vel

**rRI** deve aver ricevuto un esemplare corrotto al quale ha posto rimedio recuperando «strappi il vel» da precedenti parole di Filippo:<sup>18</sup> **PIT** probabilmente copia da un modello che reca la lezione corrotta di **I-Vt** riprodotta pedissequamente in **I-Nc<sup>2</sup>** (la copia milanese **A-Wn** nell'imbarazzo lascia senza testo l'ultima nota). È evidente, per me, che **PIT** ha cercato di risolvere la corruttela del testo e ha trovato ausilio in **rRI**; peraltro, sarebbe questo l'unico caso in cui, per il Quintetto, è dimostrabile che **PIT** abbia consultato lo spartito Ricordi.

(i) Un diverso caso di discordanza fra **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** riguarda l'indicazione agogica del Coro introduttivo del secondo atto (n. 7). Bellini scrisse chiaramente «Allegro sostenuto» ben due volte, sopra il rigo dei Violini I e sopra il rigo dei contrabbassi e così si legge nella maggioranza delle successive copie compresa **I-Nc<sup>2</sup>**. L'indicazione agogica del brano in **PIT** è «Andante sostenuto», in accordo con **I-Vt** e **rRI** e con **D-F** (solo «Andante» si legge in **A-Wn**). L'incertezza fra «Allegro» e «Andante» è confermata da **I-Nc<sup>1</sup>** e **F-Pn<sup>1</sup>** dove all'originaria scritta «Allegro» è sovrascritto «Andante», in entrambe i casi senza modificare «sostenuto». Queste ultime potrebbero essere modifiche dettate

18. «Il supplizio che vi aspetta / vi condanni, e strappi il vel».

dalla prassi esecutiva ovvero dalla consultazione di un esemplare di **rRI** ed anche **PIT** potrebbe aver introdotto per uno di questi motivi la modifica rispetto al suo modello che con alta probabilità, vista la maggiore diffusione, recava «Allegro sostenuto».

(l) Infine, un caso sostanzialmente unico relativo alla Introduzione del primo atto (n. 1); alle battute 1-5 viole, fagotti e bassi hanno in **PIT** un trillo misurato in semicrome, mentre *tutti* gli altri testimoni riportano un trillo misurato in biscrome. In effetti Bellini inizialmente scrisse il trillo in biscrome ma successivamente ai bassi cancellò uno dei tre tratti d'unione e riscrisse il trillo alle viole in semicrome (tre tratti si leggono ancora in **A** alla prima battuta dei fagotti): dunque in questo caso **PIT** concorda perfettamente con le ultime intenzioni di **A** ed è l'unica copia a farlo. Se la modifica in **A** è successiva alla redazione delle copie, Pittarelli (o il suo modello) ebbe modo di consultare l'autografo modificato? O un modello più recente rispetto agli altri? O fu una decisione autonoma del litografo?

## 2. Concordanza di PIT e I-Nc<sup>2</sup> con A rispetto ad altre fonti

(a) Un chiaro esempio di questa esclusiva parentela è offerto da un passo dei Violini primi nella Sinfonia: a battute 25-26, al termine di un'energica e trascinate rincorsa dei Violini primi e secondi, **A**, **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** – in questo caso assieme a **F-Pn<sup>1</sup>** – hanno ai Violini primi e al Flauto primo (Esempio 9)



mentre tutti gli altri testimoni attribuiscono ai Violini primi una varietà di soluzioni accomunate dall'essere non note singole bensì bicordi e dal non salire oltre il *re<sup>5</sup>* anzi ripiegando sul *si<sup>4</sup>*. Responsabile di queste varianti è **I-Vt** che riproduce i bicordi di minime *fa<sup>4</sup>-re<sup>5</sup>*, *fa<sup>4</sup>-la<sup>4</sup>*, *re<sup>4</sup>-si<sup>4</sup>*, forse sulla scorta di quanto eseguito in teatro a Venezia, ma altrettanto dovette scrivere l'estensore del modello da cui derivarono tutte le altre copie (ha copiato da **I-Vt**?), modello forse mal scritto o deteriorato al punto da generare in esse diverse formulazioni dei bicordi.<sup>19</sup>

(b) Casi di lezioni di **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** concordanti con **A** ma non con **rRI** e **I-Vt** né con alcuna altra copia si rintracciano anche nel n. 3, Coro e Cavatina di *Beatrice*, numero nel quale si rileva assai maggiore concordanza fra le varie copie, data forse l'importanza del brano – esordio della primadonna nell'opera – e la maggiore cura nel riprodurre l'autografo. Uno riguarda la dispo-

19. Dalla collazione fra i vari testimoni risultano cinque diverse forme e sequenze di bicordi, una sola delle quali riprodotta da più di un testimone.

FRANCO PIPERNO

sizione del testo sotto le note: a battuta 248 Bellini scrisse per Beatrice così (Esempio 10):



e PIT e I-Nc<sup>2</sup> fedelmente la riproducono (legature escluse) mentre I-Vt riporta (Esempio 11)



e rRI (Esempio 12)



Un altro riguarda la posizione di un accordo: a battuta 254 Bellini conclude sul primo rivolto di Mi maggiore questo passaggio di Beatrice (Esempio 13):



e altrettanto fanno PIT e I-Nc<sup>2</sup>, mentre rRI, I-Vt e tutti gli altri testimoni appoggiano la conclusione sull'accordo allo stato fondamentale. Piccole differenze che, tuttavia, indicano per il terzo numero della partitura la discendenza di PIT e I-Nc<sup>2</sup> da un modello diverso da quello che ha dato origine alle altre copie.

(c) Sui casi di concordanza di PIT e I-Nc<sup>2</sup> con A rispetto al testo trádito da altre copie incidono i tempi di redazione e di copiatura dei singoli pezzi; ne è prova l'esempio seguente, ancora proveniente dall'Introduzione. All'inizio della romanza di Agnese «Ah! Non pensar che pieno» in PIT e I-Nc<sup>2</sup> Filippo e il coro, sorpresi dal suono dell'arpa «di dentro» cantano (batt. 173; Esempio 14):

173

Tenori  
8  
Filippo e Bassi

Re - stiam, [arpa] a - scol - tiam.  
Re - stiam, a - scol - tiam.

«Restiam», presente in **A**, manca in *tutti* gli altri testimoni e, assieme al seguente «ascoltiam» – questo riprodotto anche nelle copie – è testo assente nel libretto e aggiunto da Bellini. La romanza di Agnese in **A** non è di mano di Bellini bensì di un copista: è pertanto possibile che «Restiam» mancasse nell'autografo, da cui discesero certamente **rRI** e **I-Vt** e altre copie, e venisse aggiunto da Bellini all'atto della copiatura della romanza, della quale egli modificò la strumentazione della armonia sul palco che, difatti, in **A** (copia) è diversa da quella riprodotta in **I-Vt** e altrove.<sup>20</sup> Dunque, **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** discendono da un modello copiato *dopo* la sostituzione dell'autografo della romanza con l'apografo contenente «Restiam». Questa ricostruzione, se rispondente al vero, dà un'idea dei tempi e della successione degli interventi di Bellini sull'autografo e della realizzazione delle copie che, nel caso di questo numero e dei passi esaminati, possono essere sintetizzati così: 1. redazione originaria senza «Restiam» registrata da **rRI** e **I-Vt** e riprodotta nel modello da cui deriva la maggioranza dei successivi testimoni; 2. aggiunta di «Restiam» e sostituzione dell'autografo della romanza di Agnese con la copia; 3. copiatura del manoscritto, con «Restiam», utilizzato quale modello da **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>**.

### 3. Concorde e discorde di PIT con rRI

**rRI**, come già osservato, è spesso portatore di varianti o di lezioni che successivamente Bellini ha modificato in **A** da dove sono state vulgate nelle copie d'uso; ma è anche depositario di modifiche, espressamente richieste da Ricordi a Bellini, di cui **A** non reca traccia. È il caso del Finale II dell'opera, di cui Ricordi ha più volte sollecitato modifiche data la fredda accoglienza riservatagli dal pubblico, modifiche che si rintracciano, appunto, in **rRI** e in alcune copie, ma non in **A**.<sup>21</sup> **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** discendono da un modello che riproduce la prima versione del Finale II, quella di **A** (in **I-Nc<sup>2</sup>** venne aggiunto un inserto con la versione modificata, ma la costituzione originaria del manoscritto recava la prima versione), pertanto in questo caso si ravvisa totale indipendenza di **PIT** da **rRI**: probabilmente il litografo, che in più casi è dimostrabile che si servì di pezzi staccati della riduzione Ricordi, non ebbe a disposizione quella del Finale II né lo spartito completo. Relativamente alle *scripturae priores* di passi

20. L'armonia sul palco in **PIT** è ridotta alla sola Arpa, ma ciò rientra negli autonomi interventi di modifiche apportate allo strumentale effettuati dal litografo, sui quali vedi oltre.

21. Su questo vedi PIPERNO, *Due finali*.

di altri numeri della partitura, in alcuni casi esse sono in **rRI** ma non in **I-Vt**, copia anch'essa precoce, e si ritrovano invece in **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** indizio del fatto che il modello di questi ultimi è una partitura derivata, per la parte vocale, dalla riduzione Ricordi per canto e pianoforte o direttamente dall'originale in partitura di Bellini da cui Ricordi ha effettuato la riduzione. Il fenomeno qui descritto è raro e si concentra su pochi numeri, dal che si deduce che l'estensore del modello di **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** ha utilizzato solo occasionalmente i predetti testimoni.

(a) Un caso semplice e chiaro si rintraccia nel recitativo dopo il Coro introduttivo del secondo atto. In **A** alla battuta 66 Filippo, seccato, congeda Anichino così (Esempio 15):

Ba - sta... ;

il libretto recita «Or basta» e in **rRI** in effetti si legge (Esempio 16)

Or ba - sta.

La variante – forse intenzione originaria di Bellini – giunge a **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** ed anche a **F-Pn<sup>1</sup>** (parzialmente anche a **I-Mc<sup>1</sup>** che riproduce le tre note di **rRI** per le due sole sillabe di **A**) ma sorprendentemente non è riprodotta in **A-Wn** e **D-Bsb**, copie di provenienza milanese. Tutte le altre copie, a partire da **I-Vt**, concordano con **A** derivando da un modello che non ha conosciuto la variante attestata da **rRI**.

(b) Un caso simile si rintraccia nel Duetto Beatrice-Filippo del primo atto (n. 4). Nel *Largo* centrale «Qui di ribelli sudditi», Beatrice risponde alle accuse di Filippo con una veemente difesa del suo popolo e, alle parole «voti e lamenti sono» per due volte canta così (batt. 218-219, 222-223): (Esempio 17)

vo - - - ti e la - men - ti so - no,

[...] (Esempio 18)

vo - - - ti e la - men - ti so - no, ;

altrettanto si legge in tutte i successivi testimoni, da **I-Vt** in poi, tranne che in **rRI**, **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** che riproducono questa versione (Es. 19):

218  
vo - - - ti e la - men - ti so - no,

[...] (Esempio 20)

222  
vo - - - ti e la - men - ti so - no,

In **A** al punto non v'è segno di ripensamenti, per cui la variante riportata da **rRI**, se non è frutto dell'iniziativa dell'incisore, deve essere un altro dei casi di *scriptura prior* passata direttamente a Ricordi da un abbozzo o da una redazione iniziale del pezzo successivamente sostituita dalla lezione definitiva riprodotta in **A**; il fatto che queste varianti siano riprodotte almeno da **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** indica, come nel caso precedente, che esistette un modello in partitura che le recepì e diffuse. Tuttavia, sorprende di nuovo che una partitura dichiaratamente proveniente dall'atelier Ricordi come **A-Wn** riproduca la lezione di **A** e copie e non quella attestata da **rRI**.

c) Il Duetto presenta un altro caso analogo: a battuta 243, al termine del violento scontro con Filippo, Beatrice prorompe in un'accurata richiesta (Esempio 21):

243  
ah, tel chie - do pian - gen - te... ;

questa in **rRI** è lievemente diversa nella parte iniziale, con nota legata all'ultima di 242 al posto di pausa e appoggiatura (Esempio 22):

243  
no! — Ah! tel chie - do pian - gen - te...

Il *re*<sup>4</sup> legato all'inizio di 243 risulta qui in dissonanza con l'accordo di settima di Fa maggiore della riduzione pianistica, dissonanza che Bellini aveva

evitato con la pausa. **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>**, ancora una volta solidali e distinti dalle altre copie, sono vicini a **rRI** ma evitano la dissonanza sopra segnalata muovendo il *re*<sup>4</sup> di 242/4° ad un *mib*<sup>4</sup> a 243/1°. Probabilmente era questa la lezione originaria che **rRI** ha modificato: infatti in **A** il passo è alquanto tormentato e presenta cancellature e raschiature di note che tuttavia non impediscono di intravedere a 243/1° un originario *mib*<sup>4</sup> con al disotto un «no» cancellato ma ancora leggibile. Si conferma, dunque, in questo quarto numero la discendenza di **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** (e solo di loro) da **rRI** tramite un modello sviluppato in partitura che, probabilmente, riprodusse una lezione originaria di **A** modificata in **rRI**.

(d) Come più volte asserito, concordanze e discordanze fra i vari testimoni si distribuiscono con sufficiente coerenza a livello di singolo numero, piuttosto che di intera partitura; nel caso dei rapporti fra **PIT** (e **I-Nc<sup>2</sup>**) e **rRI** la cosa dipese certamente dalla circolazione dei pezzi staccati della riduzione Ricordi, piuttosto che dello spartito completo. Ad esempio, nel Finale I **PIT**, in presenza di lezioni erronee del modello, ha emendato in maniera autonoma rispetto **rRI** e ad altri testimoni. Laddove Beatrice pronuncia amare parole, rivolte al monumento funebre del defunto marito Facino, «Il mio dolore e l'ira..., inutil ira..., / S'asconda a tutti», per l'ultimo membro di questa frase Bellini scrisse (Esempio 23)



una versione lievemente diversa è attestata da **rRI** (Esempio 24)



mentre **I-Vt** presenta una lezione errata (Esempio 25)



pedissequamente riprodotta in quasi tutte le successive copie compresa **I-Nc<sup>2</sup>**; **PIT** corregge autonomamente l'errore così (Esempio 26)



dal che si evince che non si è servito di **rRI** per risolvere il problema.



(e) Lo stesso dicasi per il testo verbale di Agnese nel passo del Finale I già sopra discusso al punto 1e: al modello di **PIT** e **I-Nc<sup>2</sup>** deve essere giunta una versione alquanto corrotta (la lezione di **A** «Esulta o cor», forse in origine mal leggibile, divenne «E viltà o cor» oppure «Hai vinto o cor» o addirittura indusse il copista, ad esempio in **I-Vt** a non porre testo sotto le note); **I-Nc<sup>2</sup>** riporta «ella perduta» che **PIT** migliora in «ella è perduta»: in entrambe i casi si tratta di parole desunte da quelle di Orombello («L'ho perduta») adattate ad Agnese in presenza di lacuna o di altro testo incomprensibile. **PIT** nel correggere non si servì di **rRI**, dove avrebbe trovato la versione corretta e originale di **A**, né poté ricorrere al libretto dal momento che lì quelle parole non ci sono: Bellini le estrasse autonomamente da un verso di una strofa di Agnese («Godi, esulta, o cor spezzato!») del successivo concertato.

#### 4. PIT corregge autonomamente il testo verbale

Al libretto, invece, **PIT** ricorre in diversi altri casi al fine di emendare corrottele nel testo verbale del modello; se questo, come pare, è il medesimo di **I-Nc<sup>2</sup>**, **PIT** si distingue da quest'ultimo che, invece, le riproduce pedissequamente.

(a) Sempre nel Finale I – come si è visto sopra, per questo numero **PIT** non dispone di **rRI** – a battute 192-193 le parole di Beatrice «audace, insano», in effetti poco chiare in **A**, in **I-Vt** diventano «andrei insano» e la corrottela si trasmette a diverse copie giungendo a **I-Nc<sup>2</sup>** che riporta «andate in sano»: **PIT**, invece, è corretto. A battute 469-471 e 498-500, la richiesta di sostegno di Beatrice «uom non avvi che si mova» è alterata pressoché concordemente in molte copie, compresa **I-Nc<sup>2</sup>**, in «no non avvi che si mova» (o «che si mora») mentre è corretta in **PIT**; più avanti, a battute 475-476, i bassi del coro cantano «quel furor di cui s'accende» in **A** e in tutte le copie tranne **PIT** che ha «quel rossor» come il libretto e diversamente da **I-Nc<sup>2</sup>** che ha «quel favor», cattiva lettura di un modello recante la lezione di **A**.

(b) Lo stesso si verifica in un caso di sostituzione di un testo metricamente incompatibile col ritmo musicale; un ripensamento apportato da Bellini alle battute 313-314 della Cavatina di Beatrice nel primo atto causa in **I-Vt** un errore replicato in tutti i successivi testimoni che concordemente riportano (Esempio 27)



Le note sono quelle modificate ma il testo verbale è quello della redazione precedente (la si legge ancora in **rRI**): il dittongo di «mie» risulta erroneamente diviso fra la croma puntata e la seguente semicroma mentre Bellini modifi-

cò le note per il diverso testo «O regni miei». Di fronte a questa incongruenza metrica, **PIT** corregge autonomamente ponendo sotto le note modificate da Bellini il testo «O suol natio», recuperato da un verso della Cavatina di Beatrice differente da quello utilizzato da Bellini ma ugualmente adatto al ritmo delle note.

(c) Quelle appena descritte sono correzioni di errori; altrove **PIT** modifica la sua fonte, non necessariamente scorretta, preferendo la lezione del libretto: nell'*Introduzione* del primo atto a battuta 53 Bellini attribuì a Filippo le parole «si, di peso emmi il *giogo*» e così si legge in tutti i testimoni successivi mentre il libretto riporta «emmi il *nodo*» lezione adottata solo da **PIT**.

(d) Similmente accade nel Finale I alle battute 234-236: Bellini scrisse (e tutti i testimoni riproducono) (Esempio 28)



desiderando evidentemente una clausola tronca; **PIT** invece recupera il testo stampato nel libretto «Ella esiste in tuo desire», in rima con «non seguire» del verso precedente, e lo sostituisce a quello vulgato con un lieve quanto necessario intervento sulle note dell'ultima battuta (Esempio 29):



## 5. Lezioni singolari di PIT

Di qualche interesse per la tradizione del testo belliniano sono alcune varianti presenti in **PIT** miranti a qualche 'miglioramento' o riproducenti alcune soluzioni adottate nella pratica; diverse di queste varianti riguardano modifiche alla strumentazione (aggiunte di note a parti che in Bellini tacciono, diversa disposizione di accordi o formule di accompagnamento, cambiamenti di registro, aggiunta di strumenti a rinforzo ecc.); sono particolarmente numerose nel n. 5 *Coro d'Armigeri* a Viole, Corni e Fagotti) e di esse dò conto solo nei pochi casi qui appresso presentati, che ritengo più interessanti e rappresentativi di distinte tipologie di intervento effettuate dal litografo.

(a) Nella romanza di Agnese nell'*Introduzione* del primo atto **PIT** riduce l'armonia sul palco alla sola arpa «sul palco di dentro»; tuttavia mantiene il corno in Fa in raddoppio del canto alle battute 190 e 207 – presente in **I-Vt** ma

assente in **A** – e la parte dei Clarinetti in Si bemolle a battute 192-194, questa presente anche in **A**, affidandoli agli strumenti d'orchestra. Inoltre, unico testimone a farlo, aggiunge gli archi alla coda del brano per un accompagnamento in accordi di crome (battute 208-216).<sup>22</sup>

b) Alle battute 179-189 del Duetto Agnese-Orombello (n. 2) l'articolazione delle quartine dei violini I che Bellini scrisse così (Esempio 30)



è sempre precisata con legatura fra le prime due note e staccato per le seconde due (Esempio 31)



(c) Nel Coro e Cavatina di Beatrice (n. 3), Bellini voltando il foglio 51 collocò erroneamente i Tromboni sul rigo delle Trombe e a queste riservò un rigo sotto i Fagotti peraltro restato vuoto (battute 10-16); nelle copie il rigo delle Trombe contiene solo pause. Di fatto si tratta di una lacuna di sette battute (10-16) che **PIT** provvede diligentemente a colmare redigendo autonomamente una parte di tromba di propria invenzione ma coerente col dettato musicale circostante.

d) Nel Quintetto (n.8) fra le battute 120 e 121 che in **A** suonano così (Esempio 32)

**PIT** interpola una battuta nuova per distanziare l'intervento di Beatrice da quello del coro e raddoppia quest'ultimo con accordi di archi e ottoni (Esempio 33):

22. Questa variante, di cui non si conosce l'origine è stata adottata nei materiali correnti Ricordi.

The image shows a musical score for Franco Piperno's 'Aria di Filippo'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 120-121) features a vocal line with lyrics 'la ve - do - va in - fa - mar' and a piano accompaniment. The second system (measures 122-123) features a vocal line with lyrics 'Il reo t'ac - cu - sa' and piano accompaniment for Tenori, Bassi, Archi, Tromboni, and Bassi.

(e) Nel n. 9, Aria di Filippo, alla battuta 70 di Violini II e Viole Bellini scrisse per il terzo e quarto tempo un segno di ripetizione della precedente quartina (Esempio 34)

A musical notation in treble clef, showing a sequence of four notes: G4, A4, B4, and C5. The notes are beamed together and have a repeat sign above them.

senza considerare il conflitto che si sarebbe creato con i *fa*<sup>#</sup> dei Bassi del Coro e di violoncelli e contrabassi. I-Vt e alcune copie ignorano il problema, rRI e altre copie sostituiscono il *fa*<sup>3</sup> con *mi*<sup>3</sup><b>. Più elaborata e indipendente la soluzione offerta da PIT (Esempio 35):

A musical notation in treble clef, showing a sequence of four notes: G4, A4, B4, and C5. The notes are beamed together and have a repeat sign above them. The notes are G4, A4, B4, and C5.

(f) Per quanto riguarda interventi sulle linee vocali, più rari, segnalo un efficace intervento al recitativo dopo il coro introduttivo del secondo atto; alle battute 45-47 Bellini per Anichino scrisse così (Esempio 36):

A musical notation in treble clef, showing a sequence of notes for the vocal line. The notes are G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The notes are beamed together and have a repeat sign above them. The lyrics are: A voi fu - ne - sto io te - mo que - sto giu - di - zio: ;

PIT allunga i valori e fra le battute 46 e 47 ne aggiunge una per rendere più disteso il recitativo (Esempio 37):



(g) Altrettanto efficace l'intervento di **PIT** su di un altro recitativo, quello dopo il Quintetto del secondo atto; Bellini per Filippo a battuta 28 scrisse così (Esempio 38)



ponendo agli archi un accordo di Do maggiore in primo rivolto del valore di una croma che dovrebbe cadere sotto il Si bemolle del canto. Di norma egli nei recitativi pone gli accordi in controtempo rispetto alla voce ed in effetti in **A** l'accordo degli archi non è allineato verticalmente alla voce, bensì è spostato a sinistra rispetto al Si bemolle suggerendo almeno graficamente l'esecuzione dell'accordo in corrispondenza della pausa e prima della nota del canto. **I-Vt** conferma l'intenzione di Bellini di collocare l'accordo in corrispondenza della pausa degli archi riducendo il Si bemolle al valore di semicroma (Esempio 39)



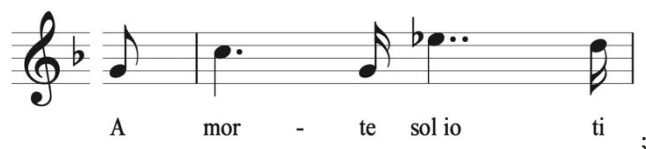
ma così facendo la battuta risulta in difetto di un sedicesimo (soluzione adottata in tutte le copie manoscritte); **rRI** recepisce questa lezione ma la corregge aggiungendo una seconda pausa di semicroma accanto a quella originaria. **PIT** copia da un modello che contiene l'errore derivato da **I-Vt** e lo emenda, unico a farlo, con una soluzione economica e assai efficace: trasforma il Do semicroma per «(so) - lo» in croma per cui la pausa cade naturalmente in corrispondenza dell'accordo degli archi, seguita dalle tre semicrome della lezione vulgata (Esempio 40):

Filippo

io so - lo di quel reo san - gue

Bassi (orch.)

(h) Nel Finale II a battuta 171 Bellini scrisse per Agnese erroneamente così (Esempio 41):



l'imperfezione di **A**, passata in tutte le copie con la sola occasionale aggiunta di un secondo punto alla prima semiminima, è efficacemente corretta in **PIT** invertendo le sillabe «sol io» implicando che sotto il *sol*<sup>b</sup> semicroma debba collocarsi la sinalefe «(mor) – te io» (Esempio 42)



soluzione diversa e indipendente da quella adottata da **rRI** (Esempio 43):



Dal quadro esposto emerge, a mio giudizio, la singolarità di questa edizione per lo scrupolo volto a riprodurre il testo musicale e verbale della *Beatrice* nella miglior forma possibile, emendando efficacemente corrotte del modello, ricorrendo frequentemente al libretto o a pezzi staccati della riduzione Ricordi o anche, sembrerebbe, collazionando alla bisogna modelli diversi, come suggeriscono certe concordanze con **I-Vt** rispetto ad altri testimoni e rispetto al modello stesso da cui più spesso attinge. La partitura Pittarelli, pertanto, appare come un'ambiziosa impresa editoriale destinata non all'uso nei teatri bensì alla collezione ed alla conservazione museale dell'opera di Bellini. Se tutto questo è irrilevante per la costituzione originaria del testo belliniano, data la tradizione contaminata che **PIT** riproduce, ci dice piuttosto qualcosa sulla sua tradizione e diffusione e soprattutto sulle modalità di allestimento e sulle strategie commerciali di un prodotto che rappresenta, in conclusione, un oggetto bibliografico pregevole nonché un importante monumento eretto alla memoria del musicista da poco scomparso di cui nel contempo attesta il radicamento nelle predilezioni del pubblico operistico e del musicofilo collezionista.

BIBLIOGRAFIA

- ANTOLINI, Bianca Maria – BINI, Annalisa, *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Torre d'Orfeo, Roma 1988.
- BELLINI, Vincenzo, *Beatrice di Tenda*, a cura di Franco Piperno, «Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini, vol. IX», Ricordi, Milano (in corso stampa).
- QUATTROCCHI, Arrigo – CAPPELLETTO, Sandro – D'AMICO, Matteo, *Storia dell'Accademia filarmonica romana, 1821-2021*, LIM, Lucca 2021.
- BRAUNER, Charles S., *Textual Problems in Bellini's Norma and Beatrice di Tenda*, «Journal of the American Musicological Society», 29 (1976), pp. 99-118.
- DIDION, Robert – SCHLICHTE Joachim, hrsg. von, *Thematischer Katalog der Opersammlung in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main: (Signaturengruppe Mus Hs Opern)*, Klosterman, Francoforte 1990.
- GOSSETT, Philip, *Introduction*, in Vincenzo Bellini, *Beatrice di Tenda: tragedia lirica in two acts [...] A facsimile edition of the contemporary printed score with an introduction by Philip Gossett*, Garland, New York 1980.
- PIPERNO, Franco, *Due finali per Beatrice*, «Bollettino di Studi Belliniani», 8 (2022), pp. 5-18.



NOTA BIOGRAFICA Franco Piperno, docente emerito di Musicologia e Storia della musica all'Università di Roma "La Sapienza" ha pubblicato monografie, saggi ed edizioni in diversi ambiti di ricerca: poesia e musica nel Cinque- e Seicento italiano, musica strumentale del Seicento, opera italiana del Sette- e Ottocento. Attualmente lavora alla *Beatrice di Tenda* per l'Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini (Ricordi).

BIOGRAPHICAL NOTE Franco Piperno is emeritus professor of Musicology and History of Music at Rome University "La Sapienza". He has published monographs, essays and editions in many research fields: Italian poetry and music in Sixteenth and Seventeenth century, instrumental music in Seventeenth century, Eight- and Nineteenth-century Italian opera. At the moment he works on *Beatrice di Tenda*, for the series "Critical edition of Vincenzo Bellini's operas" (Ricordi).

