



Nicola Malagugini

Primo contrabbasso Orchestra Sinfonica
Teatro Massimo Bellini di Catania

Le Fantasie di Bottesini alla luce della poetica belliniana

Giovanni Bottesini, grande virtuoso del contrabbasso vissuto nel XIX secolo, ha dedicato ben quattro fantasie ai temi tratti dalle opere di Bellini. Sono la fantasia sulla *Straniera*, sulla *Beatrice di Tenda*, sulla *Son-nambula* e sui *Puritani*, quest'ultima pervenutaci in due versioni, una *Fantasia per contrabbasso e pianoforte* e un *Duetto concertante per violoncello e contrabbasso sul tema dei Puritani*¹.

Esiste in commercio anche una fantasia sulla Norma di cui non è reperibile alcun manoscritto originale di Bottesini, ma solo un manoscritto proveniente dall'archivio Forgione, contrabbassista della Scala che aveva ereditato la biblioteca di Guido Gallignani, grande contrabbassista romagnolo dell'Ottocento, a cui probabilmente si deve attribuirne la composizione.

Da un paragone anche sommario con le altre fantasie si nota come la scrittura contrabbassistica è infatti profondamente diversa da quella di Bottesini e anche l'armonizzazione è molto più semplice e banale rispetto alla scrittura tipicamente bottesiniana.

In quanto contrabbassisti siamo comunque grati a chiunque abbia riempito un inspiegabile vuoto nella scelta dei soggetti musicali operata da Bottesini, e la ricompenderemo nel novero delle Fantasie di cui ci accingiamo a proporre uno studio.

La grande popolarità delle opere di Bellini al tempo della giovinezza

¹ Composto ed eseguito assieme a Carlo Alfredo Piatti il 29 febbraio 1852 per la Philharmonic Society di Londra.

di Bottesini (la prima di Sonnambula si ebbe quando Bottesini aveva vent'anni), dava l'occasione all'aspirante virtuoso di veicolare la sua bravura attraverso melodie che erano cantate dalla gente comune per strada, nelle bande, e in trascrizioni di pièces de salon diffuse anche in numerose edizioni pirata di cui Bellini si lagnava spesso con Ricordi nelle sue lettere.

Altro fattore importante che spiega la scelta del celebre contrabbassista è la facilità a imprimersi in mente di queste "*semplici cantilene*", come le definiva Bellini stesso.

Su queste melodie Bottesini costruiva variazioni di bravura sfruttando i suoni armonici del contrabbasso, che è la tecnica che lo reso celebre. Egli seppe sfruttarne fino in fondo la bellezza e la spettacolarità, già intuita e sfruttata da altri celebri contrabbassisti che lo precedettero nella carriera solistica, come Dall'Aglio, Sperger e Dragonetti.

Uno studio approfondito di queste fantasie presuppone la conoscenza delle arie che Bottesini ha scelto, del sentimento che veicolano, del testo su cui le melodie sono costruite. Uno studio siffatto orienta e oggettivizza le scelte interpretative, escludendo alcune opzioni e valorizzandone altre che potrebbero non essere abbastanza evidenti da una lettura superficiale del materiale tematico.

In questa analisi ci soffermeremo in particolare su un carattere da considerare a monte di qualunque scelta interpretativa, ovvero la poetica di Vincenzo Bellini, cioè l'aspirazione comunicativa della sua musica, l'ideale espressivo ricercato nella composizione dei suoi melodrammi.

Lo faremo attingendo direttamente dal suo epistolario.

Sono convinto, infatti, che come l'esecutore trasfonde un po' di se stesso nell'esecuzione delle musiche che interpreta, così e a maggior ragione un compositore si racconta nella musica che scrive, e se ne può trovare l'indole profonda fra le pieghe della sua produzione.

È quindi naturale, per me, ricercare nelle sue lettere i passaggi in cui egli esplicita quanto è implicitamente contenuto nella sua musica: la sua personalità, il suo carattere, le sue aspirazioni, le sue necessità espressive.

Non avendo egli scritto trattati, possiamo fare questo tipo di ricerca solo nelle lettere, che sono infatti gli unici documenti scritti di suo pugno di cui siamo in possesso, oltre alle composizioni.

Carattere e poetica di Vincenzo Bellini

Bellini è stato quasi esclusivamente un compositore di melodrammi, tolta la produzione scolastica e poco altro. Questo gli interessava, questo era il lavoro che voleva fare e con cui intendeva avere successo. Era un giovane compositore, e come tutti i giovani era ambizioso. Puntava a imprimere una svolta al teatro d'opera, voleva scrivere buona musica, voleva essere il primo, fino a scavalcare il mito di tutti, e anche suo: Rossini.

Per fare questo si doveva differenziare dal Maestro, essere originale e non plagiatario, come era Pacini e in buona misura anche Donizetti. La strada che percorrerà sarà quella di stringere il rapporto fra testo del libretto, musica e azione, ridare unità al melodramma scrivendo musica che esaltasse il potenziale drammatico della vicenda e della poesia. Il primo passo nella composizione di un'opera era la scelta dei titoli. Egli stesso sceglieva i soggetti, e talora si avvaleva del parere dell'amico Florimo. Si fidava molto anche dei consigli del librettista Romani, e talvolta accettava il suggerimento di persone di cui aveva stima, come Giuditta Pasta, il soprano che fu primo interprete di Norma. Toccava a lui comunque l'ultima parola, e quindi quasi tutti i soggetti scelti ci parlano di lui, perché il suo modo di comporre partiva dal testo, ed esigeva che il testo lo appassionasse, lo infiammasse.

Ecco un articolo comparso sulla rivista "Il Pirata" del 13 ottobre 1835 in cui l'autore testimonia questa caratteristica di Bellini:

Prima che Bellini facesse sentire il suo Pirata, la poesia era tenuta in poco o nessun conto dagli amatori della musica e del teatro. (...) Fu il Bellini per il primo che affidò, per così dire, alla poesia la gloria, il trionfo della sua minore sorella. (...) (Bellini) non ponevasi mai all'opera se prima non era persuaso del soggetto, se prima non era investito del concetto, se prima non era esaltato alle varie vicissitudini dei suoi personaggi e delle loro avventure: la Poesia doveva prima colla potenza degli affetti sollevare quell'animo alla contemplazione d'un bello che non s'impara col contrappunto. La compassione, l'amore, l'odio, quel fremito vario, sì violento che ispirano le grandi virtù ed i grandi delitti erano già suscitati nel nostro compositore dalla lettura del libretto, e dalla storia dei miserandi casi che egli stesso doveva poi rappresentare, per cui ne veniva che sempre le sue note non facevano che rendere più animate, più calde, più vive, più interessanti le immagini del poeta, e che con

*tanta facilità e tanto impero comandavano ai nostri palpiti, alle nostre gioje e alle nostre lagrime.*²

Una peculiarità della sua scrittura operistica riconosciuta dai critici del periodo è di dare nuovo risalto al libretto, alla parola, allo stretto legame fra musica e parola, con uno stile melodico semplice, non fiorito, per alcuni contemporanei addirittura spoglio. Si deve capire il testo, perché è il testo che produce l'immedesimazione dell'ascoltatore nei personaggi. La musica, potenziando le situazioni e i sentimenti espressi, fin d'allora determinava negli ascoltatori impressioni a cui non erano ancora assuefatti, impressioni che provocavano, come egli stesso ha testimoniato nel suo epistolario, reazioni inaudite, "gran furore", applausi sfrenati ed entusiasmo fanatico.

La musica deve commuovere, in altri passi egli dice che deve "fare effetto".

In un certo senso deve cambiare l'ascoltatore, lo deve turbare, lo deve scuotere, lo deve attrarre, sollevare e accendere in lui un fuoco.

Ecco le sue parole che descrivono il suo modo di lavorare e che ancora una volta testimoniano lo stretto legame fra parola e musica:

*"Compiuto (il poeta) il suo lavoro, studio attentamente il carattere dei personaggi, le passioni che li predominano, e i sentimenti che esprimono. Invaso dagli affetti di ciascuno di loro, immagino essere divenuto quel desso che parla e mi sforzo di sentire e di esprimere efficacemente alla stessa guisa. (...) Chiuso quindi nella mia stanza, comincio a declamare la parte del personaggio del dramma con tutto il calore della passione, e osservo intanto le inflessioni della mia voce, l'affrettamento e il languore della pronunzia in questa circostanza, l'accento insomma ed il tuono dell'espressione, che dà la natura all'uomo in balia delle passioni, e vi trovo i motivi ed i tempi musicali adatti a dimostrarle e trasfonderle in altrui per mezzo dell'armonia".*³

La strada per differenziarsi da Rossini la trova proprio in questo. Tanto Rossini incantava per l'uso della voce quasi come strumento, e per la potenza di una musica fiorita che poteva anche stare senza parole e in queste trovava suoni più che concetti, tanto Bellini puntava sull'impor-

² Carmelo Neri "Vincenzo Bellini, Nuovo epistolario 1819-1835 con lettere inedite" Nota della lettera 41.

³ Lettera 197, in C. Neri, cit.

tanza del testo e su questo costruiva le sue melodie. Con ciò non si vuole sminuire quanto l'esperienza compositiva di Bellini risenta in molti dei suoi melodrammi del modello che Rossini gli aveva offerto.

Ora infine riportiamo un passo di una lettera che a me sembra dare chiaramente la chiave interpretativa di tutta la musica belliniana:

(...) Scolpisci nella tua testa a lettere adamantine: il dramma per musica deve far piangere, inorridire, morire cantando! (...) poesia e musica per fare effetto, richiedono naturalezza e niente più; chi sorte di questa è perduto ed alla fine avrà dato alla luce un'opera pesante, stupida, che solo piacerà alla sfera dei pedanti, mai al cuore, poeta che riceve alla prima l'impressione delle passioni; e se il cuore è commosso, s'avrà sempre ragione in faccia a tante e tante parole che non potranno provare un'acca.⁴

Librettisti, cantanti, orchestre

Bellini è molto esigente con i librettisti. In particolare con Romani, che gli scrisse il *Pirata*, la *Straniera*, *Zaira*, i *Capuleti e Montecchi*, *La Sonnambula*, *Norma* e *Beatrice di Tenda*. Ebbe grande stima di lui, nonostante gli screzi dovuti a una certa lentezza nel lavorare che gli imputò sempre e che poi, unita a varie incomprensioni, provocò la rottura del sodalizio artistico. Il giovane maestro gli faceva rifare intere arie, gli chiedeva parole più cariche di passione, gli faceva spostare pezzi, proprio perché la sua musica vive di parola. Ancora più esigente fu con Carlo Pepoli, che gli preparò il testo poetico dei *Puritani*, e se ne ha esempio nel frammento della lettera qui trascritto:

"Non dimenticare di portar teco la pièce già abbozzata, per parlare definitivamente del primo atto, il quale, se tu t'armerai di una buona dose di pazienza monacale, verrà interessante, magnifico, e degna poesia per musica, a dispetto tuo e di tutte le tue assurde regole, tutte buone per far delle chiacchiere, senza mai convincere anima vivente che iniziata sia nella difficile arte di dover far piangere cantando."⁵

Con i cantanti che interpretano le sue prime egli era molto severo, e il suo tenore preferito, Giovanni Battista Rubini, primo interprete di

⁴ Lettera 254 a Carlo Pepoli, librettista dei *Puritani*, in C. Neri, cit.

⁵ Lettera 254, in C. Neri, cit.

Bianca e Fernando, Il Pirata, I Puritani, fu spesso torturato in prova da Bellini che lo spronava a cantare e recitare secondo il suo gusto. Il tenore, abituato ad una vocalità fiorita in cui dava sfoggio della sua tecnica, talvolta cantava con le mani in tasca.

Il maestro gli chiedeva invece di mettere se stesso in quel che declamava, di immedesimarsi nel personaggio, di agire come era indicato nel libretto, di attenersi alla parte scritta senza abbellirla, infine di mostrare passione e sentimento.

Di lui si lamenta in un'altra lettera a proposito di una rappresentazione del *Pirata* a Venezia in questi termini:

*"Piuttosto è che Rubini non animando una parte come quella piena d'anima e di fuoco, fa languire tutto"*⁶

Pure dall'orchestra si aspettava energia e fuoco, come dice al suo amico Florimo, sperando che l'Orchestra del Carlo Felice in Genova, per *Bianca e Fernando*, sarebbe stata *"valente e vigorosa."*

Influenza del pubblico

La passione, il turbine del sentimento sfrenato, l'eccesso, la non ragionevolezza dei personaggi sono gli elementi che Bellini ricercava, gli elementi che infuocavano la borghesia degli anni venti e trenta dell'Ottocento, nel clima politico repressivo della Restaurazione, in un momento culturale in cui gli eccessi della Rivoluzione dovevano essere ricomposti e l'ideale Illuministico della ragione aveva mostrato la sua debolezza. Il Maestro catanese intercettava con le sue opere il nuovo gusto romantico dei contemporanei, quel pubblico che riempiva i teatri pagando, senza che sovvenzionamenti pubblici potessero influenzare o dirigere il gusto. Il pubblico era giudice ultimo, e un'opera veniva replicata finché c'erano spettatori paganti che la richiedevano. Più repliche decretavano maggior successo e gloria per il compositore, al di là di pareri di critici, giornalisti, intellettuali, colleghi. Bellini dovette subire un tentativo di affondamento di *Norma*, con giornalisti e claque pagati dall'amante dell'avversario Pacini, Giulia Samoyloff, che cercava di provocare il fiasco dell'opera. Al pubblico piacque, e dopo appena due recite, il trionfo.

⁶ Lettera 106 In C. Neri, cit.

Questo sistema richiedeva una certa dose di umiltà al compositore che sottoponeva alla valutazione della gente il suo lavoro e anche ai critici non sempre onesti, e ha selezionato opere d'arte universali, tuttora vive e amate.

Il disprezzare ciò che apprezza un colto e numeroso uditorio, è temeraria follia, l'apprezzarlo più o meno secondo il proprio sentire, sta in carattere dell'uomo, che domanda il comun diritto di pensare colla sua piuttosto che coll'altrui mente, e sta molto più in carattere di quell'uomo che ha per sua istituzione il dovere non di cedere all'entusiasmo della prima impressione, ma di esaminare con freddo calcolo, e con tanto più di rigore quei prodotti dell'arte che meritano possono la fatica d'uno scrutinio.⁷

L'interpretazione delle Fantasie di Bottesini

Sulla base di questi riscontri, non potremo mai giustificare interpretazioni piatte, scolorite, troppo misurate, o ingenuie. Tutti i riferimenti testuali dell'epistolario concordano nel richiedere a chi si avvicina alla musica di Bellini, o, come nel nostro caso, alle parafrasi bottesiniane della sua musica, di accendere il fuoco della passione negli ascoltatori, di trasmettere pienezza di sentimento, di creare trasporto, e, se possibile, quel furore che provocavano i suoi melodrammi, attraverso le voci dei cantanti prediletti Enrichetta Méric-Lalande, Giovanni Battista Rubini, Antonio Tamburrini, Giovanni Lablache, Giuditta Pasta, Maria Malibran, Adelaide Tosi, Giulia e Giuditta Grisi.

All'esecutore, cantante o, nel nostro caso, contrabbassista, è richiesta la capacità di esplodere in slanci amorosi e guerrieri, e al contempo di saper esplorare con delicatezza ogni inflessione elegiaca e malinconica. Quest'ultimo tipo di atmosfera è presente peraltro in moltissime melodie di Bottesini, che sentiva fortemente il carattere elegiaco. Eccone un esempio in un tema splendido e di una semplicità incantevole estratto dalla Fantasia sulla *Beatrice di Tenda*. Si tratta dell'aria di Agnese "Ah, non pensar che pieno sia nel poter diletto". La melodia è ripetuta quattro volte in due ottave diverse, quasi non ci si potesse staccarsene da quan-

⁷ Nota su lettera 80, da "Il censore universale dei teatri" in C. Neri, cit.

to è bella, e va eseguita con grande pulizia nei passaggi di corda per ottenere un legato fluidissimo.

Nel raggiungere lo scopo di dare un'interpretazione calda, da prode tenore, un ostacolo potrebbe essere, ai nostri orecchi post romantici, post-brahmsiani, post-wagneriani, post-moderni, la scrittura semplice, in fondo classicheggiante delle melodie belliniane. Proprio lì, secondo me, sta la sfida: nel dare calore romantico a una scrittura ancora classica, semplice, a tratti volutamente scarna perché si potessero comprendere bene le parole. Un esempio dalla Fantasia su Norma:

andante con moto ♩ = 104

A prima vista sembrerebbe una banale melodia senza energia, ma si tratta del Coro di Druidi e soldati Galli che fremono per iniziare la guerra contro i Romani, e sperano che la divinità, Irminsul, comunichi a Norma che il tempo è giunto perché *“sgombra farà le Gallie dell'aquile nemiche”*. Le parole con cui inizia questo coro sono:

“Dell'aura tua profetica, terribil dio l'informa! Sensi o Irminsul le ispira, d'odio ai Romani e d'ira”.

Da notare la reiterazione della consonante r nel testo che dà un buon suggerimento sul colpo d'arco da usare, sempre abbastanza aggressivo

e marziale. Conoscere il testo delle melodie può infatti aiutare a dare una interpretazione efficace attraverso l'uso degli attacchi diversi delle note ad imitazione delle consonanti sottese alla melodia, da variare ed enfatizzare come farebbe un buon cantante di teatro.

Un altro elemento tecnico importante da ricordare e da valorizzare perché funzionale al nostro obiettivo è il *crescendo lirico*. Vera invenzione belliniana, il crescendo lirico è quel tipo di crescendo in un movimento *lento*, in cui il climax viene raggiunto attraverso progressioni armoniche e reiterazioni di elementi melodici in un passaggio graduale dal piano al forte.

Nelle fantasie bottesiniane ne troviamo esempi nella Cavatina di Norma (Casta Diva) e nel terzo tema della Beatrice, di cui riportiamo l'incipit.

È l'aria della protagonista dell'opera: "Al tuo fallo ammenda festi".



In quanto musica vocale, credo sia importante una riflessione sull'uso del portamento. Considerato abominio da un buon orchestrale e da una certa scuola che propone il pianoforte come modello più alto per la scelta delle diteggiature, in questa musica diventa invece fondamentale. Nessun cantante eseguirebbe salti ampi senza prepararli, e quindi vanno usati, con gusto, con moderazione, e fatti su una corda se l'espressione lo richiede. Qui subentra il gusto e l'arte personali dell'esecutore, che possono però essere affinati dall'ascolto, ormai semplicissimo, tramite youtube, dei migliori e celebrati cantanti presenti e del passato. Nel frammento che segue, tratto dalla fantasia sulla Sonnambula, ho apposto le parole dell'aria originale cantata da Amina e indicato due possibili portamenti nei salti di sesta nella seconda e quarta battuta. Se eseguiti con precisione e la giusta velocità danno risalto all'intervallo ascendente e maggior espressione alla melodia.

Andante cantabile

D'un pen sie___ ro e d'un ac cen to___ rea non

so no rea non son ne il fu i

giam mai

Un pregiudizio a mio avviso ancora troppo diffuso sulla musica di Bellini, che potrebbe nuocere anche ad una buona esecuzione delle fantasie oggetto di questo studio, è legato all'identificazione semplicistica di Bellini unicamente con la cavatina "Casta Diva". La familiarità con le sue opere porterà al contrario a scoprire l'elemento virile, guerresco, energico di molte altre melodie, in Norma stessa come in tutte le sue opere, in modo particolare nei cori. Questo carattere lo ritroviamo espresso nelle Fantasie soprattutto negli intermezzi affidati al pianoforte, che saranno tanto più efficaci quanto più si staccheranno dalla parte affidata al canto del contrabbasso, dove invece il pianoforte dovrà essere delicato quanto un'orchestra d'archi in pianissimo. A dimostrazione di quanto affermato, è utile ricordare che i giornali teatrali italiani dell'epoca criticavano a Bellini il "grande strepito" della sua musica, il gran lavoro della sua orchestra, finanche "l'abuso degli strumenti di metallo".

67

Cresc.

È un frammento della Fantasia su Sonnambula.

Il pianoforte deve essere veramente *“valente e vigoroso”*, poi sparire quando inizia l’aria *“Ah non giunge uman pensiero”*.

Una nota: i punti sotto la legatura, come la pausa di croma prima della minima vanno letti come un segno di incisività, non di suono corto, con riferimento proprio alle parole dell’opera.

La Fantasia su temi dei Puritani per contrabbasso e pianoforte

Il limite che ci siamo imposti in questo studio è scoprire la poetica belliniana e individuare meglio il sentimento veicolato dalle arie delle Fantasie. Non faremo perciò riferimento alla tecnica di Bottesini e alle peculiarità dello stile esecutivo delle parti variate, virtuosistiche e di bravura.

Le fantasie che stiamo analizzando presentano uno schema compositivo fisso. La parte introduttiva è prima affidata al pianoforte, a cui segue una parte cadenzale libera o in forma di recitativo elaborata da Bottesini in cui il contrabbasso si presenta con scale, arpeggi, cromatismi su tutta la sua estensione. Seguono le arie di Bellini, preannunciate dalle stesse introduzioni presenti nelle opere, e seguite da variazioni di bravura del contrabbasso e da conclusioni del pianoforte che portano all’aria successiva. La Fantasia sui temi dei Puritani rientra in questo schema. Fa eccezione invece la Fantasia su Norma, in cui manca la

cadenza iniziale, che inizia direttamente con l'introduzione orchestrale del secondo atto dell'opera e dell'aria di Norma "Teneri figli".

Per iniziare ad entrare nella comprensione della musica ricordiamo la trama molto in breve dell'opera. Elvira, figlia di Valton, Puritano, è innamorata e promessa sposa di Arturo, fedele al partito avverso degli Stuart. Arturo scappa poco prima delle nozze con una prigioniera, che riconosce essere la moglie del defunto re Carlo I. Elvira impazzisce di dolore. Arturo torna dopo un temporale e la trova che canta in una casetta in giardino. Lei non lo riconosce e chiama le guardie. Lo catturano, lei rinsavisce, arriva la notizia di un'amnistia e si possono sposare.

Sulla base di quanto affermato sullo stretto legame fra parola e musica nella musica di Bellini, riportiamo ad uso degli studiosi i testi delle melodie che Bottesini ha scelto per questa fantasia, suggerendo di apporli alle note per avere una più corretta comprensione del senso di punti, legature, pause, per capire il sentimento sotteso alla musica, per poter ricercare le arie nell'opera e imparare dai cantanti la giusta espressione.

Dopo l'introduzione del pianoforte che riprende la sinfonia dell'opera, da eseguire, come indicato, *Allegro con fuoco*, e una breve cadenza del contrabbasso solo, troviamo la celebre aria di Arturo ad Elvira. Dopo molti incontri segreti a causa del padre di Elvira che non consentiva l'unione con un avversario politico, Arturo è felice perché è arrivato il consenso al matrimonio, grazie all'intercessione di uno zio (Valdeburgo). È un'esplosione di amore, gioia e passione. Questo il testo:

*A te o cara, amor talora / Mi guidò furtivo e in pianto
Or mi guida a te d'accanto / Tra la gioia e l'esultar*

Andante

cantabile

p

A te, o

ca ra a mor ta lo ra a mor ta

lo ra mi gui dò fur ti voed in pian to or mi



È la parte finale della cadenza introduttiva, da eseguire con slancio, per poi cambiare completamente carattere con l'inizio dell'aria. Da notare come in questa edizione i punti sotto le note fa e sol dell'ultima battuta riportata vadano interpretati, considerato il testo, come un segno che esprime valorizzazione delle notine e non in senso canonico come note corte e staccate.

Dopo gli accompagnamenti virtuosistici del *Poco meno*, in cui il tema viene riproposto dal pianoforte, l'*Allegretto* ripropone un'altra aria di Arturo, che è utilizzata come materiale tematico per la variazione che inizia alla battuta 120. Ecco il testo:

*Nel mirarti un solo istante / io sospiro e mi consolo
D'ogni pianto e d'ogni duolo / Che provai lontan da te*

pp p espressivo

nel mi rar ti un so lois tan te io so

3
spi ro io so spi roe mi con fi do

Segue un 6/8 in cui non c'è indicazione di tempo, infatti si deve mantenere lo stesso tempo allegretto per l'esposizione dell'ultimo tema belliniano, alla battuta 150, che nell'opera è affidato ai legni, in accompagnamento ad un coro all'inizio dell'opera.

Eccone l'incipit.



È un canto di festa, all'alba di un nuovo giorno in cui i castellani celebrano la bellezza e la bontà di Elvira. È ripreso anche nel secondo atto, sempre dai legni, durante la pazzia di Elvira, in un momento in cui scambia il padre per Arturo, e immagina di poter andare a nozze. Conclude la fantasia un'ultima variazione di bravura.