

Eseguire, ricopiare, interpretare, tradurre Bellini. Alcuni aspetti della ricezione dei melodrammi di Bellini nei teatri di lingua tedesca nel corso dell'Ottocento.

Francesco Del Bravo

Freie Universität Berlin
francescodelbravo@yahoo.it

§ Il processo ricettivo di un autore operistico in un paese a lui straniero è indagabile attraverso una molteplicità di fonti: recensioni giornalistiche, partiture in uso nei teatri, traduzioni di libretti, riduzioni pianistiche.

La domanda principale per lo studioso impegnato nello studio della ricezione di un compositore riguarda, a mio avviso, il testo attraverso cui quel compositore è stato tradito e, quindi, recepito. Nel caso di un operista italiano di inizio Ottocento, l'estrema mobilità del testo melodrammatico dà inevitabilmente luogo ad una molteplicità di esperienze di trasmissione e fruizione, molteplicità che deve essere indagata e, per quanto consentito dallo status fontis, definita nella sua concretezza testuale, al fine di individuare le specificità della ricezione studiata.

Nel presente contributo vengono presentati alcuni esempi di ricezione-trasmissione del testo belliniano in ambito germanofono sulla base delle differenti figure professionali coinvolte in tale processo: il cantante, il Kapellmeister, il traduttore.

§ Studying the reception of Bellini's works in German-speaking opera houses during the 19th Century involves the investigation of a plurality of sources: critiques, reviews, scores used in opera houses, piano-scores, and libretto-translations.

The main question facing a study of the reception of an composer's works concerns –in my opinion– the texts through which those works were transmitted and, ultimately, received. In the case of opera composers at the beginning of 19th Century, the extreme degree of textual fluidity of operatic works produces a plurality of experiences in the transmission and fruition of their works. In order to identify the specificity of a reception, this plurality has to be carefully investigated and –within the bounds of the actual status of the sources– defined according to the available textual evidence. In this paper, we will be concerned with the task of identifying the German receptive path of Bellini's melodrammi during the 19th Century, focusing our attention on people involved in such process: singers, Kapellmeister, translators.

Breve premessa

Lo studio della ricezione dei melodrammi di Bellini in ambito germanofono nel corso dell'Ottocento coinvolge una molteplicità di fonti: riflessioni critiche, recensioni giornalistiche di rappresentazioni, partiture manoscritte in uso nei teatri di lingua tedesca, riduzioni pianistiche pubblicate nei Paesi di lingua tedesca, traduzioni di libretti.

Il tentativo di definire la specificità della ricezione di un compositore ottocentesco da parte di soggetti a lui contemporanei appartenenti ad altri contesti storico-culturali porta inevitabilmente a ridimensionare il ruolo delle recensioni giornalistiche. Pur tenendo ben presente che esse non devono essere ignorate, in quanto talvolta contenenti informazioni utili alla ricostruzione, per sommi capi, di specifiche rappresentazioni e delle reazioni del pubblico, esse vanno in ogni caso considerate sia come parte di un genere – la recensione giornalistica, appunto – sia come parte di un preciso ambito culturale.

Per quanto riguarda il genere, possiamo osservare come, inevitabilmente, il critico musicale si assume il compito non solo di informare, ma anche di intrattenere il pubblico dei suoi lettori tramite una narrazione brillante e sufficientemente asciutta da riuscire a dare l'idea dell'oggettività. La recensione giornalistica, in altre parole, tende a interessarsi all'opera come fatto sociale, dando indicazione al lettore sul giudizio di maggioranza decretato dal pubblico presente a una data rappresentazione: una sorta di cronaca della serata con sondaggio-opinione annesso in grado di indirizzare il lettore verso la formazione di un giudizio su qualcosa che non conosce (la nuova opera di un compositore, una rappresentazione cui non ha assistito). Per quanto riguarda il contesto culturale, non possiamo non considerare il giornalismo ottocentesco come elemento della propaganda di stampo nazionalistico con cui ogni Paese contribuiva al dibattito culturale. Agendo il nazionalismo come pensiero totalizzante (ovvero come ideologia), anche le recensioni giornalistiche della rappresentazione di un'opera diventano il pretesto per riconfermare la separazione tra due costruzioni culturali concepite come inconciliabili: noi e gli altri. Il melodramma e il compositore recensiti, in altre parole, finiscono col non venire analizzati, bensì inseriti in una narrazione nazionalistica, in cui la loro identità scompare per far posto a una generica identità culturale. Bellini e le sue opere diventano allora parte di un insieme e come tali descritti attraverso clichés narrativi applicati a qualsiasi operista italiano (primato della melodia, abuso di formule compositive a discapito dell'azione drammatica, carenze nella strumentazione), utili soprattutto a ribadire i 'pre-giudizi' attraverso cui i lettori avrebbero dovuto assistere alle rappresentazioni di melodrammi italiani (KÜMMEL 1973; WITTMANN 1995; TOSCANI 2004).

I pareri espressi su riviste e giornali in epoca nazionalistica sono pertanto utili allo studio di fenomeni culturali di ampia portata – la dimensione sociale delle rappresentazioni operistiche, il nazionalismo culturale – in cui contestualizzare lo studio musicologico della ricezione di un singolo compositore,

ma, data anche la loro pervasività sul totale delle opinioni di cui disponiamo, se non vengono a loro volta contestualizzati rischiano di assumere una valenza categoriale che non appartiene loro.

Quale che sia il peso che vogliamo attribuire ai giudizi verbali nello studio della ricezione di un compositore, occorre comunque riflettere sull'atto ermeneutico di cui siamo attori nel momento in cui ci accingiamo allo studio del fenomeno ricettivo di un compositore europeo ottocentesco, all'interno di un ambito culturale a lui affine (per quanto differente), ossia quando tentiamo di desumere e attribuire un senso a tale fenomeno identificandone e definendone le caratteristiche specifiche. L'esigenza di ricorrere alla testualità da cui le esecuzioni di un compositore scaturivano in un dato periodo e in un dato spazio deriva, allora, non tanto da una semplice curiosità epistemologica – conoscere quali testi venissero effettivamente traditi e, presumibilmente, eseguiti – quanto, piuttosto, da una necessità implicita nella dimensione ontologica di cui la musica di quel compositore fa parte, ovvero la musica euro-colta ottocentesca, una realtà in cui la fenomenologia delle possibilità di creazione, esecuzione ed esperienza di un'opera musicale è riconducibile in primo luogo a un testo. Data la mobilità del testo melodrammatico, il semplice rilievo di un'alterazione testuale ovviamente non implica di per sé la corruzione di un archetipo, in quanto l'operista stesso – come ogni altro compositore, del resto – sottopone abitualmente i propri melodrammi a modifiche nel corso del tempo (DELLA SETA 2006; GOSSETT 2006, pp. 69-106). Il compito di un'analisi filologica della ricezione dei melodrammi di un compositore sarà allora quello di confrontare le modifiche apportate da lui stesso con quelle apportate da altri autori, in modo da identificare la specificità della tradizione non autoriale.

Passiamo adesso all'analisi di alcuni esempi di intervento sul testo, ognuno di essi effettuato da un soggetto diverso, impegnato al contempo nella ricezione e nella trasmissione, cercando di capire quale potesse essere la sorte di un testo una volta sottratto al controllo dell'autore.

Il cantante

Dopo il trionfale debutto del giovane Bellini con *Il pirata* al "Teatro alla Scala" di Milano il 27 ottobre 1827, l'impresario Domenico Barbaja pensò bene di riproporre l'opera il 25 febbraio 1828 al "Kärntnertortheater" di Vienna, teatro di cui al tempo era egli stesso co-impresario. I due interpreti principali maschili (Giovanni Rubini nel ruolo di Gualtiero e Antonio Tamburini nel ruolo di Ernesto) poterono trasmigrare dal palcoscenico milanese a quello viennese, ma la prima donna scaligera (Henriette Méric-Lalande nel ruolo di Imogene) non poté fare altrettanto, in quanto impegnata in altri teatri. Rubini, divenuto il nuovo divo proprio grazie al ruolo creato per lui da Bellini, si sentì sufficientemente indispensabile al successo dell'opera da imporre come Imogene il soprano Adelaide Comelli, sua moglie. L'epistolario belliniano mostra il compositore, insieme a Tamburini, preoccupatissimo di tale scelta,

in quanto la cantante gli sembrava non in grado di sostenere una parte da prima donna e, quindi, potenzialmente capace di contribuire fattivamente a un eventuale insuccesso dell'opera (PASTURA 1959, pp. 121-123; ADAMO 1981, pp. 71-82; FABBRI 2004, pp. 187-192). Tutti i tentativi di dissuadere Rubini dal voler a ogni costo la moglie accanto a sé sul palcoscenico e tutti gli interventi presso gli impresari affinché non acconsentissero a tale scelta non sortirono l'effetto sperato: l'opera andò in scena con la Comelli nel ruolo di Imogene. Dall'epistolario risulta chiaro che Bellini venne a sapere di alcune sostituzioni di arie effettuate nelle rappresentazioni viennesi, ovvero: l'aria «Oh! come rapida» dalla scena finale de *L'esule di Granata* di Giacomo Meyerbeer, inserita, si suppone, come aria nella *Scena di Imogene* del secondo atto; una nuova cabaletta nella Cavatina del baritono. Bellini non si mostrò eccessivamente contrariato delle sostituzioni, dichiarandosi disposto a comporre una nuova cabaletta per il baritono, dando così prova – come ha posto in evidenza Paolo Fabbri nel suo studio propedeutico a un'edizione critica dell'opera (FABBRI 2004, p. 192) – che quello che sembrava stargli veramente a cuore fosse la possibilità di controllo autoriale sui cambiamenti.

L'analisi dei testimoni musicali superstiti permette di individuare un'ulteriore sostituzione viennese, ovvero l'eliminazione del Duetto Ernesto – Imogene (leggi: Tamburini – Comelli) nel secondo atto e il suo rimpiazzo tramite una scena per il solo Ernesto: in uno spartito Diabelli (BELLINI [1828]) è infatti conservata la nuova scena. Possiamo così ammirare la logica 'ingegnosa' con cui Tamburini, pur di non dover cantare insieme alla poco ammirata Comelli, trasformò un duetto di notevole intensità drammatica – in cui il pubblico avrebbe potuto assistere al confronto tra Imogene e l'odiato marito che è stata costretta a sposare per salvare il padre – in una scena solistica (Tabella 1):

<p><i>Il pirata</i>, Milano 1827</p> <p>II, 2 <i>Imogene, Adele.</i></p> <p>[...] IM. Andiam... Ma qual rumore! Alcun s'appressa. AD. A queste soglie! in questa ora sì tarda!... Ah! fuggi, è il duca.</p> <p>II, 3 <i>Ernesto e dette.</i></p> <p>ERN. (<i>ad Imogene che vuol ritirarsi</i>) Arresta: (<i>ad un cenno d'Ernesto Adele parte</i>) ognor mi fuggi!... Omai venuto è il tempo ch'io mi ti ponga al fianco, e squarci il velo di cui ti copri del tuo sposo al guardo.</p>	<p><i>Il pirata</i>, Vienna 1828¹</p> <p>II, 2 <i>Imogene, Adele.</i></p> <p>[...] IM. Andiam... Ma qual rumore! Alcun s'appressa. AD. A queste soglie! in questa ora sì tarda!... Ah! fuggi, è il duca.</p> <p>II, 3 <i>Ernesto e dette.</i></p> <p>ERN. Che miro, è dessa! (<i>Imogene e Adele partono</i>) Mi fuggi ognor l'ingrata! Ah sì, lo veggio: d'ogni tenero affetto</p>
---	--

¹ Il testo è desunto dallo spartito Diabelli.

<p>Morbo accusar bugiardo. Più del tuo duol non vale... egro è il tuo cuore, il tuo cor solo.</p> <p>IM. Ah! sì d'affanno ei muore. Lontana, il sai, profonda e inesauribil fonte hanno i miei mali. Una famiglia oppressa, un genitor estinto...</p> <p>ERN. (<i>interrompendola</i>) E un nodo, aggiungi, un detestato nodo, e il non mai spento pel tuo Gualtiero amor...</p>	<p>la speme omai svani Laceran l'alma mille dubbi sospetti e in questo stato egro di duolo il misero conforto solo mi sta presente di straziar chi mi rese il cor dolente.</p> <p>Straziar l'amato oggetto ah che nol soffre il core, fu accento del dolore il labbro sol parlò. Ma se al pensier si desta l'idea d'un tradimento s'accresce il mio tormento non ho più freno allor.</p>
--	--

Tabella 1

Se già a livello drammaturgico la scelta di Tamburini appare abbastanza sorprendente – sebbene non priva di un suo fascino – la scelta della “nuova” musica – di autore al momento ancora ignoto – si configura ancora più incongruente nel contesto dell’opera (Figura 1):

The image shows a page of a musical score for the opera 'Straziar' by Bellini. It features a vocal line with Italian lyrics and a piano accompaniment. The score is divided into three systems. The first system includes the lyrics: 'lo, straziare, l'a = ma = to og = ge = to, ah, lein! Ach, muß ich nun ihr ent = sa = gen, so'. The second system includes: 'che nol sof = fre il co = re, fuac = cen = to del do = lo = re il wird das Herz = mir bre = chen, und den = noch muß ich spre = chen, von'. The third system includes: 'la = bro sol par = lo, ma se al pen = sier si de = = = stu l'i = ihr, von ihr al = lein. Doch, wenn ich daß be = den = = = ke, daß'. The score is marked 'Più mosso.' and 'p'. At the bottom, it is identified as 'D. et C. N° 2900.'.

Figura 1:
BELLINI [1828], *Straziar* [sic.] *l'amato oggetto*, Diabelli, Wien (D. et C. 2900).

Il rossinismo, che Bellini aveva pressoché ignorato nelle sue componenti fondamentali durante tutta l'opera, ricompare in uno dei nodi drammaturgici del secondo atto, con effetto – almeno per noi – singolare. L'inserimento, in ogni caso, proprio in virtù della distanza del suo stile rispetto a quello complessivo dell'opera, ha una sua efficacia: Bellini aveva infatti delineato un linguaggio musicale di evidente nuova fattura per i due eroi-amanti del melodramma (percorsi armonici *per aspera*; uso 'ragionato' della coloratura, con intenti soprattutto mimetici per stati emozionali caratterizzati dall'eccesso di intensità), riservando al malvagio Ernesto – il rappresentante del potere tirannico che impedisce alle due anime, arcioromantiche, di liberarsi dal mondo che le circonda per librarsi nel loro amore – un linguaggio musicale più afferente allo stile allora dominante (una maggiore stabilità armonica; uso delle colorature in senso più retorico che mimetico). Tamburini, tramite l'inserimento dell'aria in questione, estremizza tale distanza tra il 'suo' personaggio e gli altri, quasi caricaturando quel linguaggio musicale che rappresentava per Bellini il passato da superare.

Non è, anzi, da escludere che l'intervento di Tamburini abbia contribuito a far risaltare ancora di più la novità del linguaggio musicale di Bellini percepibile nei numeri destinati a Gualtiero, come sembra confermare una recensione di una delle delle recite viennesi:

L'opera deve essere stata scritta espressamente per il Sig. Rubini, come si può capire facilmente; infatti questo eccellente cantante brilla come una grande stella e incanta tutti, senza cabalette e senza crescendo. Sua moglie è in una posizione assai difficile, dovendo prendere il posto della Lalande. Tamburini, Ciccimarra e Berettoni abbelliscono la splendente cornice.² («Allgemeine musikalische Zeitung» 1828/14, pp. 227-228)

Il diplomatico giudizio espresso sulla Comelli – menzionata in forma anonima, come mera appendice del marito – dimostra quanto fondata fosse la consapevolezza di Bellini riguardo al potere dei cantanti nel rendere percepibili le novità del suo stile. Sebbene, infatti, la parte di Imogene sia assimilabile, per linguaggio musicale e concezione drammaturgica, a quella di Gualtiero, un'interprete inadeguata ha reso impossibile coglierne la forza, riservando al solo Gualtiero (Rubini) la capacità di incantare tutti «senza cabalette e senza crescendo», ovvero senza Rossini. La recensione dimostra altresì quanto vani fossero stati gli sforzi di Tamburini nel fare sfoggio del proprio innegabile virtuosismo: a fronte delle innovazioni nel linguaggio musicale apportate tramite il personaggio di Gualtiero, la 'rossinizzazione' del già tradizionale

² «Die Oper soll hauptsächlich für Hrn. Rubini geschrieben seyn [sic.]; das merkt man denn auch sogleich ab; denn dieser herrliche Sänger brillirt [sic.] als Stern erster Größe darin, und bezaubert alles, ohne Cabaletten, und Crescendo's [sic.]. Einen schwerern Stand hat seine Frau, welche die Lalande suppliren [sic.] soll. Tamburini, Ciccimarra und Berettoni verschönten die glänzende Einfassung». Traduzione mia.

Ernesto non ha saputo evitare che il baritono venisse percepito e descritto come un semplice elemento della «splendente cornice».

Il maestro di cappella

A Zurigo, com'è noto, è conservata un'interessante partitura di *Norma*, contenente gli interventi di un Kapellmeister d'eccezione, Richard Wagner, che diresse l'opera a Riga nel 1837 (DEATHRIDGE *et al.* 1986, pp. 158-159). Gli interventi di Wagner sono per la maggior parte relativi alla soluzione di problemi di organico orchestrale che appaiono del tutto contingenti (VOSS 1999, pp. vii-ix). Wagner si trovò a riflettere anche su alcuni passaggi in cui l'indeterminatezza testuale della partitura da lui usata sembra avere svolto un ruolo rilevante. Nonostante che Bellini avesse dato delle indicazioni minuziose utili all'esecuzione della sua musica, il copista aveva prodotto un testo scervo di segni e segnali, confidando – possiamo supporre – nelle capacità ermeneutiche dei vari Kapell-Konzertmeister.

Un caso interessante è costituito dalla 'coda con arpa', della Sinfonia, in cui possiamo identificare proprio nella particolarità del testo trådito l'evento che ha innescato l'intervento testuale di Wagner (Figura 2).

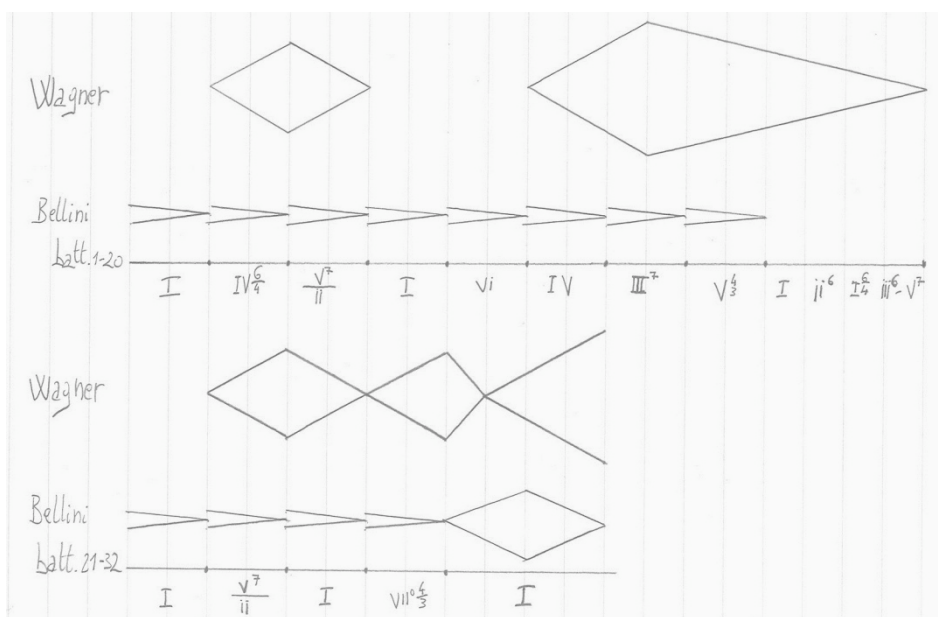


Figura 2:

Diagramma della 'coda con arpa' nella Sinfonia di *Norma* nella 'versione Bellini' e nella 'versione Wagner'.

L'esteso passaggio viene organizzato da Bellini sulla base di un ritmo di due battute. Le modulazioni si susseguono sulla base della regolarità ipnotica

di tale impulso ritmico, che, simile al rintocco di una campana, viene prescritto con lieve accento iniziale («appena») e successivo dissolversi («perdendosi»). Per essere estremamente chiaro su come andasse eseguito l'intero passaggio, Bellini si è preoccupato di notare diligentemente ogni due battute tali indicazioni dinamico-espressive.³ Il momento in cui le modulazioni si susseguono sulla base di un ritmo diminuito – ovvero non più ogni due battute, ma ogni battuta e, infine, due volte all'interno della stessa battuta (batt. 17-20) – coincide anche con la sospensione della pulsazione, che riprende regolarmente a batt. 21, quando il ritmo armonico torna a organizzarsi su segmenti di due battute. La doppia forcilla conclusiva sancisce la raggiunta stabilità armonica sull'accordo di tonica.

La partitura utilizzata a Riga è priva di indicazioni riguardo alla strutturazione belliniana del passaggio, che risulta pertanto essere un ampio campo sonoro organizzato sulla base del ritmo armonico delle modulazioni. Wagner concepisce il passaggio incentrandolo non sulla pulsazione ritmico-armonica regolare (il ritmo di due battute), bensì sulla tensione armonica, creando dei grandi archi dinamici che travalicano tale pulsazione regolare e che trovano i loro picchi d'intensità nei momenti di maggiore tensione armonica (batt. 5-6, 13-14, 24-25, 28-29).

Il traduttore

Le traduzioni in tedesco dei libretti erano approntate sempre in forma ritmica, anche nel caso in cui l'opera fosse cantata in italiano. La diffusione degli spartiti per canto e pianoforte in ambito domestico – presso un pubblico, cioè, poco adatto e poco propenso all'esecuzione di un'opera in lingua straniera – aveva inizio immediatamente dopo le prime rappresentazioni e imponeva la necessità di un testo adattabile agli schemi ritmici pre-impostati dalla musica sotto la quale andava a inserirsi. Nel corso del tempo le esecuzioni in lingua tedesca divennero la norma, decretando la fine della circolazione stessa di libretti in italiano con traduzione a fronte.

L'affrancarsi delle traduzioni in lingua tedesca dal rispetto del testo italiano a fronte condusse a una sorta di disgregazione formale del libretto, che assunse sempre più i connotati del libretto utilizzato dal suggeritore, in cui, per esigenze pratiche, veniva riportato il testo contenuto nelle partiture, con tutte le ripetizioni, le interiezioni, le modifiche introdotte dal compositore sul testo approntato dal librettista.

Tale scomposizione e ricomposizione del testo librettistico assume in alcuni casi le caratteristiche di una modifica drammaturgica. Un esempio in tal senso ci è offerto dalla traduzione di Friederike Ellmenreich (1833) del libretto de *La*

³ Si veda a questo proposito l'autografo di *Norma*, riprodotto in facsimile in due edizioni: a) 1935, Reale Accademia d'Italia, Roma; b) 1983, Garland, New York. Il passo in questione è ai ff. 10 e sgg.

sonnambula, di Felice Romani. Il rondò conclusivo intonato da Amina (II, Ultima) così si presenta nelle due redazioni (Tabella 2):

Felice Romani	Friederike Ellmenreich
<p>AMINA Ah! non giunge uman pensiero Al contento ond'io son piena: A' miei sensi io credo appena; Tu mi affida, o mio tesor. Ah! mi abbraccia, e sempre insieme, Sempre uniti in una speme, Della terra in cui viviamo Ci formiamo – un ciel d'amor.</p> <p>TUTTI Innocente, e a noi più cara, Bella più del tuo soffrir. Vieni al tempio, e a' piè dell'ara Incominci il tuo gioir.</p>	<p>AM. Ach, Gedanken nicht ermessen Diese Wonne, die ich fühle; Alle Schmerzen sind nun vergessen, Denn Elwin ist wieder mein. Darf mit dir ich aufs neu verbunden, Jede Sorg' und Hoffnung teilen, Sind geheilt des Herzens Wunden, Ist die Erd' ein Himmelreich!</p> <p>ALLE Folge, folg' uns zum Altare! Komm' zum Altare! O eile! O eile! O folg' uns zum Altar! Heute enden alle Leiden, Nimmer wende sich dein Glück!</p> <p>AM. Luft und Freude, sie kehren wieder Die mir ganz verloren schienen; Ach, kaum trau' ich meinen Sinnen, Du mein Leben wieder mein! Ei, so komm' doch in meine Arme, Laß vereint wandern uns durchs Leben! Und vereint einst auch aufwärts schweben, In der Liebe schönes Reich!</p> <p>ELW. Geliebte! O folge! Folge mir! folge mir! folge mir! Nichts trennet mich von dir! Zum Altare komme! o komme! o komme! o komme!</p> <p>AM. O Freude! O Wonne! Welche Freude! O welche hohe Luft! Du bist nun mein, Ich ewig dein! O Wonne, o Wonne! Du mein, o Wonne!</p> <p>ALLE Dir blühet mit dem Myrtenkranze Jede Erdenseligkeit! Teure, komm'! zum Altar! zum Altar! Komm' zum Altar! Auf, folg' uns! Dir blühet mit Myrtenkranze Jede Erdenseligkeit!</p>

Tabella 2

La ripetizione del Rondò, implicita nel libretto di Romani, viene affidata dalla Ellmenreich a un nuovo testo, lasciando che Elvino (Elwin) prenda parte ai festeggiamenti con interventi personali, tralasciati dal librettista italiano, ben conscio che il compositore li avrebbe ricavati dal testo destinato al Tutti, condendoli magari con qualche interiezione standard all'uopo («Oh mio contento!», «Oh gioia!» ecc.).

Se consideriamo tale esempio da un punto di vista puramente drammaturgico, possiamo osservare come la modifica del testo garantisce, seppur in

forma minima, un appiglio per ovviare a quella che veniva considerata in ambito culturale tedesco un'insensatezza tipica del melodramma italiano, ovvero il blocco nel progredire dell'azione scenica per ragioni puramente musicali ed esecutive.

Conclusioni

Gli esempi proposti – che non hanno coperto, ovviamente, l'intera fenomenologia – mostrano come una prospettiva filologica nello studio di un fenomeno ricettivo possa individuare alcune sue specificità che aiutino a comprendere non solo le modalità di manifestazione di tale fenomeno, ma anche l'atto ermeneutico compiuto sul testo dagli stessi soggetti ricettori, in modo da poter valutare la distanza tra l'identità dell'opera – pur nell'ambito della mobilità testuale implicita nel genere del melodramma – nella sua dimensione autoriale e l'identità dell'opera assunta in seguito a interventi ricettivi di tipo testuale.

Bibliografia

- ADAMO, M. R. (1981), *Vincenzo Bellini. Biografia*, in LIPPMANN – ADAMO 1981, pp. 7-311.
- Das Bild der italienischen Oper in Deutschland* (2004), hrsg. von Sebastian Werr – Daniel Brandenburg, LIT, Münster (Forum Musiktheater, 1).
- DEATHRIDGE, J. – GECK, M. – VOSS, E. (1986), *Wagner Werk-Verzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*, Schott, Mainz.
- DELLA SETA, F. (2006), *Il testo del melodramma*, «Belfagor» 61/6, pp. 617-631.
- FABBRI, P. (2004), *Per un'edizione critica del «Pirata»*, in *Vincenzo Bellini: verso l'edizione critica 2004*, pp. 187-217.
- GOSSETT, P. (2006), *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, The University of Chicago Press, Chicago.
- KÜMMEL, W. F. (1973), *Vincenzo Bellini nello specchio dell'AMZ di Lipsia 1827-1846*, «Nuova Rivista Musicale Italiana» 7/2, pp. 185-205.
- Le parole della musica* (1995), a cura di Maria Teresa Muraro, 2 voll., Leo S. Olschki, Firenze.
- PASTURA, F. (1959), *Bellini secondo la storia*, Guanda, Parma.
- TOSCANI, C. (2004), «*Dem Italiener ist Melodie Eins und Alles*». *Italienische Oper in der Leipziger «Allgemeinen musikalischen Zeitung»*, in *Das Bild der italienischer Oper in Deutschland 2004*, pp. 137-158.
- LIPPMANN, F. – ADAMO, M. R. (1981), *Vincenzo Bellini*, ERI, Torino, 1981.
- Vincenzo Bellini: verso l'edizione critica. Atti del Convegno internazionale: Siena, 1-3 giugno 2000* (2004), a cura di Fabrizio Della Seta – Simonetta Ricciardi, Leo S. Olschki, Firenze.
- VOSS, E. (1999), *Vorwort / Foreword*, in *Richard Wagner. Bearbeitungen / Opernbearbeitungen 1*, pp. vii-x.
- WITTMANN, M. (1995), *Das Bild der italienischen Oper im Spiegel der «Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung»*, in *Le parole della musica 1995*, pp. 195-226.

Partiture

- BELLINI, V. ([1828]), *Recitativo ed Aria: Strazziar [sic.] l'amato oggetto*, Diabelli, Wien [D. et C. 2900].
- WAGNER, R. (1999), *Bearbeitungen / Opernbearbeitungen 1*, hrsg. Von Egon Voss, Schott, Mainz, vol. 20, II A (Richard Wagner Sämtliche Werke 20, II A).

Francesco Del Bravo ha studiato a Siena con Fabrizio Della Seta e a Würzburg con Wolfgang Osthoff. Attualmente sta completando un dottorato di ricerca presso la Freie Universität-Berlin con Jürgen Maehder, scrivendo una dissertazione dottorale sulla ricezione dei melodrammi di Bellini nei teatri di lingua tedesca nel corso dell'Ottocento.

Francesco Del Bravo studied in Siena with Fabrizio Della Seta and in Würzburg with Wolfgang Osthoff. Currently he is accomplishing a Ph.D at Freie Universität-Berlin with Jürgen Maehder writing a thesis on the reception of Bellini's operatic works among German-speaking opera houses during the 19th Century.