

L'Album-Bellini (1886): l'epidittica postunitaria tra uso e riuso*

Gabriella Alfieri

1. Premessa

Questo contributo si propone di studiare il linguaggio del cosiddetto *Album-Bellini*, vale a dire il volumetto che raccoglieva prose e poesie di personaggi noti e meno noti, sollecitati a celebrare l'autore della *Norma* da Francesco Florimo, che nella Napoli e nell'Italia postunitaria si assunse il mandato di nazionalizzare la tradizione musicale che in letteratura era toccato a Francesco De Sanctis.¹

Nel 1886, in coincidenza con l'inaugurazione della statua eretta a Bellini nel Conservatorio napoletano di S. Pietro a Majella, Francesco Florimo, amico e biografo del musicista, aveva tenacemente realizzato, in collaborazione con il giovane letterato e musicologo Michele Scherillo,² il cosiddetto *Album-Bellini* come monumento 'verbale' da affiancare a quello scultoreo.³ Due anni prima era stato pubblicato da Ricordi un album pianistico in memoria del compositore catanese, contenente 36 brani di alcuni tra i principali compositori del tempo; l'album riscosse notevole successo, anche internazionale, mentre non andò in porto il progetto di un album vocale.⁴

Vale la pena di ripercorrere l'evento dell'inaugurazione attraverso la cronaca, pubblicata sul «Corriere del mattino» del 9 agosto 1886.⁵ La cerimonia fu caratterizzata da notevole en-

* L'articolo ripropone, con modifiche e aggiornamenti, il contributo che l'autrice ha già pubblicato col titolo *L'Album Bellini: un "testo misto" tra lingua usuale e stile rituale*, nel volume miscelaneo *Francesco Florimo a Vincenzo Bellini*, a cura di Dario Miozzi, Catania, Maimone, 2001, pp. 149-215.

¹ Archivista, storico, bibliotecario e musicologo, Florimo fu anche il miglior amico di Bellini. Nella sua lunga vita (1800-1888) si impegnò per costruirne e perpetuarne il mito. *L'Album pianistico* e *L'Album artistico-letterario* ne sono la prova e l'espressione, in una Napoli postunitaria che può simboleggiare l'intera realtà nazionale coeva (cfr. NINO RECUPERO, «... e fu voluttà il pianto». *Il mito di Bellini e la nuova cultura dell'Italia unita*, in *Francesco Florimo a Vincenzo Bellini*, a cura di Dario Miozzi, Catania, Maimone, 2001, pp. 19-32). Si veda anche *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, a cura di Rosa Cafiero e Marina Marino, 2 voll., Reggio Calabria, Jason, 1999.

² Laureato in giurisprudenza ma ben presto passato agli studi letterari e musicali, Michele Scherillo (1860-1930) appartenne alla cosiddetta 'scuola storica' e insegnò all'Università di Milano (cfr. NINO RECUPERO, «... e fu voluttà il pianto» cit., pp. 25-26).

³ *Album-Bellini*, a cura di Francesco Florimo e Michele Scherillo, Napoli, Tocco, 1886.

⁴ Cfr. *Alla memoria di Vincenzo Bellini. Album per pianoforte*, Milano, Ricordi, 1884. Dei 36 brani contenuti nell'album, 19 erano già stati pubblicati in dispense mensili a Napoli nel 1878 dall'Associazione Musicale Industriale di Napoli: cfr. ANTONIO CAROCCIA, *Florimo e l'Album pianistico Bellini*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 57-61. Una ristampa anastatica dell'album è stata pubblicata nel 2001 a Catania dall'editore Maimone a cura di Dario Miozzi.

⁵ L'articolo è riportato integralmente in appendice al saggio di TIZIANA GRANDE, *L'Album-Bellini di Florimo-Scherillo e l'inaugurazione del monumento a Bellini* (*ivi*, pp. 123-147, pp. 139-142). Per brevità si daranno i numeri di pagina delle citazioni direttamente nel testo, tra parentesi.

tusiasmo e da una certa confusione, e si svolse in diversi locali del Conservatorio. Alla «giornata sacra a Bellini e alla sua Musa immortale» accorse una «elegante folla di signore gentili, di artisti geniali, di autorità, e di tutta quella Napoli, che non è gentile, né geniale, né autorità, ma che si trova sempre e dappertutto» (p. 139). Dal peristilio inghirlandato ad opera di numerose gentildonne, sollecitate da Florimo e puntualmente nominate dal cronista, si accedeva alla sala del teatro, adornata di piante, fiori e ritratti dei principali maestri del Conservatorio, tra cui troneggiava quello di Francesco Florimo. A un discorso inaugurale seguì l'esecuzione, «con grande fusione e colorito dell'orchestrina e dei cori», di un brano musicale composto per l'occasione «dal valoroso direttore del Collegio, comm. Platania» (pp. 139-140). Altrettanto acclamate furono le sinfonie di *Norma* e del *Pirata* e il finale della *Sonnambula*. Poi la folla tornò in piazza, dove ben presto cominciò a rumoreggiare per il ritardo nella cerimonia di scopertura del monumento, invadendo addirittura la tribuna delle autorità; lapidario il commento del giornalista: «Avere delle guardie troppo belliniane è qualche volta anche un danno» (p. 140). Persino l'anziano Florimo dovette scavalcare il recinto destinato ai protagonisti dell'evento, trovandosi condannato «alla ginnastica più inopportuna e inaspettata» (p. 141). Letto il telegramma del re, il suo rappresentante, comm. Mancini, si lanciò in una nostalgica commemorazione di Bellini, suo compagno di studi, e la concluse «col gridare: Viva l'Italia! Viva il Re». Il cav. Ruta, rappresentante della Commissione, lesse poi l'enfatico discorsetto di cessione del monumento al municipio di Napoli, che sarebbe stato puntualmente riportato nell'*Album*. Trionfale accoglienza ebbe anche l'orazione pronunciata da Nicola Amore a nome dell'amministrazione, depurata da qualsiasi interesse secondario di ordine politico:

Non v'erano né società da difendere, né progetti di bonificazione, né bilanci da sostenere; c'era semplicemente Bellini, e il suo cuore d'italiano fremette di gioia, e di orgoglio (p. 142).

Poiché le altre autorità rinunciarono a parlare, la cerimonia si chiuse e il suo ideatore e promotore ebbe modo di ritirarsi e dar sfogo alla commozione:

Il Florimo piangente, ritornò nel suo archivio, soddisfatto e commosso. Il monumento era lì, scoperto, ammirato, biancheggiante al raggio della luce elettrica che lo inondava... il suo ideale era raggiunto, il suo voto era sciolto – un voto vecchio di 51 anno, ma giovane e forte ancor ieri, come nel primo giorno in cui fu concepito (p. 142).

Una dettagliata descrizione del monumento chiudeva la cronaca, che ci offre uno spaccato attendibile del linguaggio giornalistico postunitario, assai simile – si può senz'altro anticipare – a quello che ritroveremo nell'*Album* per le forti ibridazioni di registro e di stile, come ci accingiamo a verificare.

Come ogni volta che si deve confrontare con un testo, accostandosi all'*Album-Bellini*, il linguista ha due opzioni: osservarne la grammatica (di superficie e profonda) o caratterizzarne lo stile.⁶ Vorrei tentare entrambi gli approcci, non certo per ambizioso gusto totalizzante,

⁶ Alcune anticipazioni in tal senso possono leggersi nel mio contributo intitolato *L'«Album-Bellini»: un testo misto tra lingua usuale e stile rituale*, in *Francesco Florimo* cit., pp. 149-215.

quanto per semplice sforzo di comprensione storico-culturale e storico-linguistica. In particolare, anche nell'ottica della pragmatica storica, solo di recente applicata all'italiano,⁷ vorrei proporre questo testo commemorativo come esempio di epidittica postunitaria,⁸ sospesa tra passato risorgimentale e sue prime celebrazioni rituali, e condivisa dalla nascente comunità discorsiva 'italiana',⁹ impegnata in un intenso processo di *nation building*. La costruzione del mito belliniano, culminata nella cerimonia nazional-popolare di inaugurazione del monumento,¹⁰ si inserisce appieno in questo processo, riattualizzando in chiave nazionale – a dispetto della reale evoluzione dei linguaggi musicali e del mutato orizzonte sociopolitico dopo la Triplice Alleanza – l'italianità del Cigno catanese, opponendolo arbitrariamente allo 'straniero' Wagner, e rivalutandone in prospettiva attardata il realismo romantico.¹¹

L'*Album-Bellini* è un volumetto miscelaneo di 68 pagine che, conformemente alla sua pertinenza testuale di *album amicorum*, raccoglie, in una prospettiva salottiera, 250 testimonianze firmate in onore o in memoria di un destinatario al centro di una rete sociale estesa. Come *Album*, per sua natura, è un *testo misto*, dal punto di vista dell'appartenenza retorica,¹² in quanto si colloca a metà tra letteratura epidittica e pubblicistica di costume. Basti a confermarlo la stessa prefazione, in cui viene etichettato dai curatori come «album letterario-artistico», cioè come testo di frontiera tra creatività letteraria e creatività estetica (nel senso ampio di scrittura musicale e rappresentazione iconografica), dunque testo misto anche sul piano concreto della sua composizione interna.

Può essere utile premettere all'analisi alcuni richiami di ambito retorico e linguistico. Com'è ampiamente noto, il genere di discorso celebrativo, *epidittico* secondo la nomenclatura greca, o *dimostrativo* in quella latina, si caratterizza proprio per una componente esibizionistica, marcata sulla veste formale del testo al fine di colpire il pubblico, fino a convertire l'oratoria esibita in oggetto stesso del discorso. L'oratore ostenta la sua abilità di eloquio davanti a un pubblico da cui dovrà ottenere non una decisione pratica relativa al contenuto del discorso, bensì un giudizio estetico e ammirativo. In tale ottica il contenuto stesso si stempera e l'elogio della bellezza formale diventa la funzione fondamentale della retorica epidittica. Tanto l'elemento virtuosistico (l'arte per l'arte), quanto la scelta degli assunti del discorso,

⁷ Cfr. GIOVANNA ALFONZETTI, «Mi lasci dire». *La conversazione nei galatei*, Roma, Bulzoni, 2016; ANNICK PATER-NOSTER, *Cortesi e scortesie. Percorsi di pragmatica storica da Castiglione a Collodi*, Roma, Carocci, 2015; cfr. anche gli Atti del Congresso su *Pragmatica storica dell'italiano. Modelli e usi comunicativi del passato*, Atti del XIII Congresso ASLI, Catania, 29-31 ottobre 2018, a cura di Gabriella Alfieri, Giovanna Alfonzetti, Sissi Sardo, Daria Motta, in corso di stampa.

⁸ NINO RECUPERO, «... e fu voluttà il pianto» cit., p. 24.

⁹ RAYMUND WILHELM, *Le tradizioni discorsive*, in *Pragmatica storica dell'italiano* cit.

¹⁰ Cfr. TIZIANA GRANDE, *L'Album-Bellini di Florimo-Scherillo* cit. In prospettiva più generale si vedano: ERIC J. HOBBSBAWN, TERENCE RANGER, *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1987; PETER BURKE, *Sogni, gesti, beffe. Saggi di storia culturale*, Bologna, il Mulino, 2000.

¹¹ NINO RECUPERO, «... e fu voluttà il pianto» cit., pp. 26-28.

¹² Per tutti i riferimenti terminologici e concettuali relativi alla retorica, compresi i concetti di *lingua di consumo* e *lingua di riuso*, si rimanda a HEINRICH LAUSBERG, *Manual de rétorica literaria*, Madrid, Gredos, 1990, 3 voll. (traduzione dell'originale tedesco, *Handbuch der literarischen Rhetorik, Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber, 1960). I rinvii numerici riguardano i paragrafi.

avvicinano il genere epidittico alla poesia, da cui lo distinguerà solo l'assenza della forma metrica. A motivo della sua ripetibilità, inoltre, il discorso epidittico si presta ad essere riusato in situazioni ricorrenti come feste o cerimonie pubbliche, assumendo valore analogo a quello dei testi legislativi o liturgici, e dotandosi pertanto di uno *stile rituale*. In quanto *discorso di riuso*, opposto al *discorso di consumo* che esaurisce le sue funzioni nella comunicazione ordinaria, esso si caratterizza per il valore sociale, religioso o estetico che la coscienza collettiva gli attribuisce. Il contenuto informativo passa così in secondo piano e l'attenzione dei destinatari è attirata sul discorso in quanto tale. La ripetibilità inoltre implica la conservazione memoriale, praticata essenzialmente attraverso la scrittura: il più delle volte i discorsi epidittici erano destinati alla lettura piuttosto che alla declamazione, ed erano formulati attingendo a una riserva di stereotipi, di moduli tematici e stilistici trasferibili e perciò riusabili di testo in testo. Sul piano della portata persuasiva poi, il discorso epidittico presuppone un'adesione dell'uditorio che non dipende dalla probabilità o dalla credibilità della tesi, ma dall'impegno che si è disposti ad affrontare per la questione posta.¹³

Dal punto di vista della sua configurazione testuale, il discorso epidittico può avere un'occorrenza autonoma, come nell'elogio funebre, oppure essere parte di altri discorsi, di genere giudiziale o deliberativo, o dello stesso genere dimostrativo.¹⁴ Come vedremo, il nostro *Album* si rivelerà un testo misto anche su questo piano della tipologia retorica relativa ai sottotesti che, singolarmente o combinatamente, lo compongono.

Ma l'*Album* è un *testo misto* anche, e direi soprattutto, nel senso più tecnico della linguistica testuale, in quanto si caratterizza per una commistione di situazioni enunciative e di stili discorsivi. La nozione di *testo misto*, elaborata originariamente da linguisti tedeschi, è stata applicata in ambito italiano alla comunicazione di massa. A proposito della commistione tra stile parlato e stile tendente allo scritto nei mass-media, Maurizio Dardano ha proposto una triplice accezione di *testi misti*: «quelli in cui avviene una mescolanza: (a) di forme proprie del parlato e dello scritto; (b) di tecniche discorsive; (c) di campi di conoscenze, con i loro modelli di azione».¹⁵ Tra queste modalità si instaurerà un rapporto inclusivo, impostato gerarchicamente in ordine decrescente, da (a), che riguarda ogni innesto (anche circoscritto) di forme del parlato nello scritto e di forme dello scritto nel parlato, si va a implicazioni più complesse; queste ultime, in (c), riguardano in modo sostanziale gli aspetti testuali e pragmatici.

In un precedente intervento lo stesso Dardano, in collaborazione con altri linguisti, aveva esteso la campionatura alla modalità (c), dimostrando l'interferenza delle più varie tipologie stilistico-discorsive in un singolo testo.¹⁶ Nella gerarchia sintattica e nei caratteri lessicali

¹³ Su questi aspetti si vedano CHARLES PERELMAN, LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1989, vol. I, p. 53.

¹⁴ Cfr. HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica* cit., §§ 239-242.

¹⁵ MAURIZIO DARDANO, *Testi misti*, in *Come parlano gli Italiani*, a cura di Tullio De Mauro, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 175-181: 176. L'esempio tipico della modalità (a) sarebbe quello dei quotidiani, in cui la sintassi paratattica e il lessico intriso di regionalismi si atteggiano stilisticamente al parlato.

¹⁶ Ad esempio, nel testo giornalistico si riscontra l'intrecciarsi di citazioni ed esposizione, lo sviluppo di inversioni sintattiche, di incisi, di procedimenti anaforici e di parafrasi, la diffusione dello stile nominale e di vari schemi espressivi ricorrenti in punti cruciali del testo. Cfr. MAURIZIO DARDANO, CLAUDIO GIOVANARDI,

specifici di un dato testo, si produce così una sorta di mutamento prospettico all'origine del quale c'è sia una necessità obiettiva sia una latente volontà di mistificazione: quasi si volesse velare la finalità del messaggio per renderlo più gradito ai destinatari mediante una sorta di gioco prospettico.¹⁷ La polidimensionalità dell'architettura testuale così istituita e la svariata funzionalità degli elementi ed espedienti stilistici posti in atto nel testo ne producono la strutturazione in moduli che si prestano più agevolmente a fenomeni di combinazione e riuso. In ogni caso, la mescolanza di tipi testuali diversi in un testo ibrido non pregiudica l'identità e quindi la riconoscibilità tipologica dei singoli componenti:

In breve le parti di cui si compone il testo sono ordinate tra loro secondo una gerarchia che determina lo scopo e la finalità dell'insieme e che si propone di presentare un evento secondo una prospettiva prestabilita suggerendo al tempo stesso l'interpretazione voluta dall'emittente.¹⁸

Si produrrebbe così un macrotesto, da intendersi come un insieme sovordinato in cui le parti si strutturano in una gerarchia rispondente a un progetto ben definito e a finalità specifiche. Il fenomeno dei *testi misti*, più frequente nell'ambito dei cosiddetti linguaggi settoriali, cioè delle microlingue proprie di precisi settori tecnici o professionali, dalla medicina al giornalismo, è estendibile per analogia al discorso letterario o retorico.¹⁹ L'importante è osservare i testi in una prospettiva non piattamente lessicale o semantica, o sintattica e stilistica, ma inquadrali nella più corretta e completa prospettiva comunicativa e pragmatica, contemplandone tutti gli elementi situazionali, di natura linguistica ed extralinguistica. L'effettiva 'qualità' del testo in definitiva si percepisce solo considerandone questa duplice dimensione, stilistico-formale e situazionale-conoscitiva.²⁰ È quanto si vorrebbe mostrare in queste pagine, a partire dal sempre fondamentale dato lessicale e sintattico.²¹ Sono infatti i fenomeni di superficie del testo (lessico e sintassi specifici di un certo tipo testuale), che rendono riconoscibili i modelli di azione comunicativa legati alla ritualità dell'agire quotidiano, come *argomentare*, *narrare*, *esortare*, *avvisare*, e consentono quindi la messa in opera di uno schema interpretativo esteso poi ai quadri di riferimento cognitivo e agli elementi di connessione testuale profonda.

L'ipotesi interpretativa legata ai modelli di azione e alla loro mescolanza risulta assolutamente plastica e dinamica, implicando ripercussioni storico-stilistiche per noi rilevanti:

ADRIANA PELO *et alii*, *Testi misti*, in *Linee di tendenza dell'italiano contemporaneo*, Atti del xxv Congresso Internazionale di Studi S.L.I. (Lugano, 19-21 settembre 1991), a cura di Bruno Moretti, Dario Petrini, Sandro Bianconi, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 323-352: 323.

¹⁷ *Ivi*, pp. 323-324.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Lo suggerisce lo stesso Dardano (*ivi*, p. 324).

²⁰ «È opportuno sottolineare la differenza tra un'analisi fondata sui tratti formali del testo (e in particolare sugli elementi lessicali) e un'analisi che tiene conto delle funzioni pragmatiche e dei quadri di riferimento situazionale e conoscitivo» (*ivi*, pp. 324-325).

²¹ Come specifica ancora Dardano, «il lessico spesso fornisce l'avvio dell'analisi testuale, come avvio al settore argomentativo del testo» (*ivi*, p. 324, nota 1).

l'«incompatibilità» o il «conflitto» di modelli stilistici all'interno di uno stesso testo, infatti, saranno pienamente superabili «in un progetto unitario, in una sintesi che, essendo promossa da finalità concrete, produce una nuova unità». ²² Riconsiderati in una diversa prospettiva, modelli sincronicamente conflittuali fra loro si riveleranno portatori di effetti innovativi:

La mescolanza di modelli, realizzata con diverse modalità (per es. uno di essi viene trasposto in un altro oppure alcuni elementi del testo appartengono al tempo stesso a due modelli), è da intendere spesso come la rottura di una norma linguistica alta e come 'defunzionalizzazione' dei cosiddetti valori assoluti dello stile. ²³

Potrebbe essere il caso del nostro *Album*, in cui, in effetti, al di là dell'apparente canonicità delle scelte di stile in rapporto al genere retorico di afferenza, si sente affiorare la comunicazione parlata in tutta la sua irruenza e concretezza espressiva. L'ipotesi retrostante all'analisi qui tentata sarebbe cioè che l'*Album-Bellini*, con la sua mescolanza di stili e modelli testuali, rifletta attendibilmente un momento cruciale della nostra storia linguistica come quello dei decenni postunitari, in cui la tradizione letteraria confliggeva con la nascente tradizione comunicativa parlata, finalmente affidata all'italiano e non più ai dialetti. Si tratta di una delle fasi di transizione in cui più che mai lo storico della lingua riconosce la propria vocazione indagativa e avverte la pressante necessità di accertare in profondità, vale a dire oltre alle realizzazioni di superficie e alla materialità degli esiti, il diverso carattere dei testi. In altre parole, la situazione linguistica dell'Italia unificata è un periodo in cui è fondamentale indagare testi e vicende distinguendo scelte intenzionali e inintenzionali in ciascun contesto comunicativo. ²⁴

L'integrazione sopra prospettata fra retorica tradizionale e linguistica del testo si attuerà e giustificherà in vista di un più organico quadro valutativo dell'*Album*, di cui si potrà così illustrare il significato profondo di ordine culturale e comunicativo. In astratto si potrà anticipare che il nostro testo misto di natura epidittica rientrava nell'iniziativa di commemorare Bellini simmetricamente alla statua: arte visiva e arte verbale, monumento scultoreo e monumento cartaceo erano vocati a eternare, ciascuno con i propri strumenti estetici, la genialità dell'autore di *Norma* presso i posteri.

A proposito della retorica sarà bene precisare, con le parole di una qualificata esperta in materia, il valore attuale della nomenclatura tecnica tradizionale che risente e si avvale del secolare attraversamento di cultura filosofica, giuridica, linguistica:

Le etichette, applicate a procedure argomentative, all'organizzazione del discorso e ai suoi componenti ai vari livelli (tematico, stilistico, sintattico, prosodico ecc.), hanno resistito in misura considerevole all'indebolimento e perfino alla caduta delle impalcature su cui poggiava l'intero sistema classificatorio. Evidentemente tali etichette servono ancora a designare fatti che oggi si analizzano con strumenti del tutto diversi da quelli che un tempo erano serviti per la costruzione delle impalcature. ²⁵

²² Si riscontra incompatibilità, ad esempio, tra stile telegrafico e stile narrativo (*ivi*, p. 326).

²³ *Ibidem*.

²⁴ MAURIZIO DARDANO, *Testi misti* cit., p. 178.

²⁵ Cfr. BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988, p. 58.

L'eredità della retorica classica, col suo strumentario, si integrerà a quelli più attuali della linguistica e della pragmatica, al fine di avvicinarci il più possibile all'autentica valenza storico-culturale e storico-linguistica dell'*Album-Bellini*.

2. *Lingua usuale e stile rituale*

Non si può ignorare a questo proposito la difficoltà di definire il concetto di lingua usuale nell'Ottocento italiano, in cui l'orizzonte normativo era dominato dalla lingua letteraria nella comunicazione scritta e dai dialetti nella comunicazione parlata. In questo quadro la competenza linguistica del parlante colto di estrazione medio-alta era stratificata su latino, francese e toscano aulico. Basti l'accento a Verga e Pirandello, che conversavano correntemente in dialetto e scrivevano (o arrivarono a scrivere) un italiano orientato verso il parlato ma intriso di residui letterari o arcaici (come il pronome soggetto *ei* o l'imperfetto di prima persona in *-a*, ad es. *io diceva*).²⁶

Semplificando, per praticità espositiva, intenderemo qui per *lingua usuale* il linguaggio colloquiale, fatto di lessico comune e di espressioni non enfatiche, paragonabile, con le dovute variabili storiche e culturali, a quello che la sociolinguistica odierna etichetta come *stile informale* o, sul piano funzionale della situazione comunicativa specifica, *italiano colloquiale*. Si tratta sostanzialmente di un italiano usato da parlanti di estrazione medio-alta, in situazioni non formali di comunicazione parlata e occasionalmente anche scritta (corrispondenza familiare, diari ecc.). È una varietà tipicamente situazionale, dunque di per sé fluida, che può presentare oscillazioni o alternanze con altre varietà situazionali a seconda del grado di formalità, dell'impegno, degli altri interlocutori, e di tutti i fattori implicati nella situazione comunicativa, nonché del tipo di rapporto comunicativo che il parlante intende instaurare.²⁷ Per questo dinamico scorrimento dallo stile lievemente informale a quello marcatamente informale e trascurato, l'italiano colloquiale contemporaneo si può qualificare come un super-registro, cioè una dimensione stilistica fortemente esclusiva e tendenziale, difficilmente afferrabile in rigide griglie descrittive. Si pensi alla fenomenologia dell'italiano dell'uso medio che Francesco Sabatini ha individuato come varietà di conguaglio tra uso scritto e parlato dell'italiano contemporaneo, indipendentemente dalla diversità regionale e dalla specializzazione settoriale,²⁸ a partire da una vasta e articolata base di dati testuali e da un complesso di tratti linguistici di accertata diffusione. Adattando analogicamente simili definizioni all'italiano ottocentesco, tenendo conto della sua natura di lingua prevalentemente scritta e di base colta, potremo caratterizzare meglio gli affioramenti di lingua usuale nell'*Album* che, come è tipico dell'italiano colloquiale e dell'italiano dell'uso medio, si colgono più agevolmente sul piano del lessico e della fraseologia.²⁹

²⁶ Per tutto ciò rinvio all'importante volume di FRANCESCO BRUNI, *Prosa e narrativa dell'Ottocento*, Firenze, Cesati, 1999.

²⁷ Cfr. GAETANO BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2013.

²⁸ Cfr. FRANCESCO SABATINI, *L'italiano dell'uso medio*. Una realtà tra le varietà linguistiche italiane, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Gerhard Holtus, Edgar Radtke, Tübingen, Narr, 1985, pp. 154-184 [ora in ID., *L'italiano nel mondo moderno. Saggi scelti dal 1968 al 2009*, a cura di Vittorio Coletti et alii, Napoli, Liguori, 2012, 3 voll., vol. II, pp. 3-36.

²⁹ Per ulteriori dettagli descrittivi su queste varietà, si veda ancora GAETANO BERRUTO, *Sociolinguistica* cit.

Meno arduo definire lo *stile rituale* in rapporto al genere di discorso epidittico in cui l'*Album* si colloca: si tratta della dimensione espressiva che garantisce la continuità con le tradizioni discorsive precedenti di natura celebrativa e insieme la congruenza con gli scopi comunicativi di un testo inequivocabilmente inserito nella ritualità culturale della letteratura commemorativa.

Trasversale rispetto a queste due categorie analitiche, dovrà considerarsi il linguaggio giornalistico, vero e proprio sottocodice già nell'architettura dell'italiano ottocentesco, in cui contemperava tratti espressivi della lingua letteraria, elementi di lingua burocratica e spunti di lingua parlata, in una mescolanza di registri³⁰ che, ancora una volta, ci immette nella prospettiva del testo misto. Se si ripercorre infatti la vicenda dell'italiano giornalistico ottocentesco, si verificherà come già nei fogli di propaganda politica del '48 convivessero colloquialismi e retorica, col risultato di un'espressione linguistica bifronte, orientata cioè nella duplice direzione della tensione enfatica, con funzione esortativa, e di un accostamento consapevole ai registri del parlato.³¹ Nei decenni postunitari l'estensione del pubblico dei quotidiani sul piano nazionale, il complicarsi della problematica politica, il riarticolarsi del mercato, la diffusione capillare delle testate grazie alla procedura dell'abbonamento, la differenziazione tematica della cronaca in articoli di cronaca locale, rosa e soprattutto nera, l'inserzione pubblicitaria, le corrispondenze dall'estero, segnano intorno al 1885 una svolta verso le alte tirature. Si rinnova conseguentemente anche il ventaglio delle scelte stilistiche, con l'intensificarsi della mescolanza tonale e linguistica, che a sua volta produce un'eterogeneità di registri tipica dei testi misti. Gli articoli di cronaca si connotano per l'intreccio di stile burocratico e coloritura parlata non scevra di dialettalismi, mentre i 'pezzi' di giornalismo politico, ormai differenziati in cronaca e commento, si segnalano per lo stile referenziale e, rispettivamente, argomentativo, con aperture alla paratassi compensate da espedienti ornamentali come terne e dittologie sintattiche di ascendenza retorico-letteraria.³² Si profilava insomma all'orizzonte del giornalismo postunitario, ormai configuratosi come professionalità indipendente dalla scrittura letteraria o burocratica, la marca espressiva che tuttora contraddistingue questa tipologia testuale, vale a dire il cosiddetto «stile brillante».³³ Il profilo dell'italiano giornalistico del secondo Ottocento, che intanto può costituire lo sfondo tipologico della testualità mista del nostro *Album*, fornisce altresì un parametro valutativo dell'italiano extraletterario cui dovremo in ogni caso far riferimento nella nostra analisi. In base alla ricognizione effettuata sui quotidiani ottocenteschi, Andrea Masini è orientato a riassumere in questi termini la parabola sociocomunicativa del linguaggio giornalistico nell'arco del secolo:

³⁰ ANDREA MASINI, *La lingua dei giornali dell'Ottocento*, in *Storia della lingua italiana. 2. Scritto e parlato*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, Torino, Einaudi, 1983, pp. 635-665.

³¹ *Ivi*, p. 649.

³² *Ivi*, pp. 654-663.

³³ Per un'organica ricognizione descrittiva della scrittura giornalistica contemporanea, si vedano: MAURIZIO DARDANO, *Il linguaggio dei giornali italiani*, Roma-Bari, Laterza, 1973, e ILARIA BONOMI, *L'italiano giornalistico. Dall'inizio del Novecento ai quotidiani on line*, Firenze, Cesati, 2002, e, per una sintesi essenziale, RICCARDO GUALDO, *L'italiano dei giornali*, Roma, Carocci, 2017 [2007].

In sostanza, [...], si registra una continua attenuazione di letterarietà, dove “continua” non esclude persistenze auliche e ricuperi in chiave esornativa o brillante e purché si riconosca, nella diacronia della lingua giornalistica, la vitalità di molte polimorfie oggi estinte (una per tutte *siano/sieno*) e lo spessore, anche a fine secolo, del dato culto e letterario. Relativizzato il giudizio, si annoteranno ancora l'acquisto progressivo di andamenti sintattico-stilistici più spigliati, l'incremento nel secondo Ottocento del neologismo, dello stranierismo, del regionalismo espressivo, il decremento invece di esiti fonologici indotti da sostrati dialettali. [...] Il regionalismo inconsapevole si attenua con gli anni e l'espressione giornalistica mostra a fine Ottocento una compattezza d'uso svincolata dal peso, non solo, in parte, della tradizione culta, ma anche della geografia linguistica italiana. [...] L'italiano extraletterario di fine Ottocento, come ci appare dalle pagine dei giornali, appare proteso a una dimensione moderna, e unitaria, che agli esordi del secolo non era facile né scontato presagire.³⁴

Come si vede, siamo in presenza di un modello linguistico quantomai dinamico, vitalmente proiettato verso un radicale rinnovamento comunicativo, e dotato di ampia valenza referenziale ai nostri fini analitici.

Il nostro percorso analitico seguirà la struttura editoriale dell'*Album*, intersecandovi una classificazione tipologica. I singoli testi che compongono l'*Album* si possono effettivamente raggruppare in sottoinsiemi tipologici, dipendenti dal loro intento pragmatico. Distingueremo perciò tra *testi epidittico-rituali primari* (motti, pensieri, epigrafi ed epigrammi, componimenti poetici) e *testi epidittico-rituali rifunzionalizzati* (prosa pubblicistica, filosofico-estetica o morale, memorialistica). Una categoria autonoma è data dalla *prosa epistolare*, a sua volta articolata in vari sottotipi testuali. Tendenzialmente procederemo nel nostro esame raggruppando i singoli testi in sottoinsiemi tipologici, in ordine decrescente di complessità, tenendo presente l'ovvia natura convenzionale di simili artifici analitici.

3. Il paratesto

Il paratesto si rivela ricco di spunti fecondi, a partire dal peritesto, *iconico* con tre immagini (tra cui la maschera funeraria di Bellini e un'illustrazione encomiastico-allegorica del noto pittore Gonzalo Carelli), e *verbale*.³⁵ Alla *Presentazione* di Florimo, che narra la lunga e difficoltosa impresa di raccogliere le sottoscrizioni, si affianca la *Prefazione* di Michele Scherillo, coautore dell'*Album*, costruita sul metaforismo socio-politico, con palesi intenti pragmatici.

L'autore ammicca allo stile del giornalismo politico, con una metafora di vibrante ascendenza risorgimentale, e con una provocatoria allusione alla recente riforma del corpo elettorale del 1882 che aveva esteso il diritto di voto ai cittadini maschi di estrazione borghese, abbassando la soglia del censo:³⁶

³⁴ ANDREA MASINI, *La lingua dei giornali* cit., pp. 664-665.

³⁵ Per questa terminologia, cfr. GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989 (edizione francese *Seuils*, Paris, Seuil, 1987).

³⁶ «Il sistema elettorale in vigore nel primo ventennio postunitario era fondato, come altrove, sul censo e privilegiava i cittadini residenti in agglomerati urbani o rurali piuttosto che quelli residenti in insediamenti sparsi: avevano diritto al voto soltanto i maschi di età superiore ai venticinque anni paganti un'imposta di-

Questo Album si è voluto che fosse addirittura un plebiscito. Sono stati quindi invitati tutti quelli che più o meno eran noti nel mondo della scienza o dell'arte a dire la loro parola su Bellini. E, quantunque non siamo stati così larghi, sotto il rispetto dell'istruzione, com'è la presente Legge elettorale politica, non siamo invece stati restii, come in generale si mostra il nostro Parlamento, a concedere il voto anche alle donne. Anzi è alle donne – a quelle, beninteso, a cui la coltura non ha isterilita ogni cortesia e gentilezza d'animo – che noi ci siamo rivolti a preferenza. Chè la musica belliniana, se ha commosso tutti quelli che hanno cuore, si è specialmente saputa insinuare nel cuore femminile. Anzi, per riguardo ed onestà di scrutatori, noi siamo stati proprio fenomenali.³⁷

Se la metafora si prolungava fino a slittare in una blanda e un po' stucchevole ironia, e se l'attitudine nei confronti dell'universo femminile appare paternalistica, in conformità allo spirito dell'epoca, va sottolineata la forte interferenza dello stile pubblicitario di matrice politica, che nella *Prefazione* convive con altri generi stilistici dominanti nell'italiano ottocentesco. Primo fra tutti lo stile letterario, che pervade l'intero paratesto introduttivo dell'*Album*, con antonomasie o citazioni proverbializzate ricavate dal Manzoni romanziere e poeta,³⁸ e persino da Dante e Petrarca,³⁹ o con figure più o meno enfatiche e scontate. Si osservi la seguente similitudine riferita alla statua del musicista cui, come s'è accennato, l'*Album* doveva fare da supporto monumentale cartaceo:

Se le soavi e malinconiche note di Bellini son passate nel nostro animo, come un nugolo di farfalle variopinte, non lasciando del loro passaggio altra traccia che una minutissima polvere d'oro scossa dalle loro alucce; con questo monumento noi invece abbiamo voluto eternare la nostra riconoscenza per quelle commozioni profonde che ci hanno fatto provare e per quelle visioni paradisiache che ci hanno dischiuse (p. vi).

L'ossequio allo stile rituale è percepibile in generale nella retorica esordiale della prefazione, tesa a ingraziarsi in ogni modo l'uditorio, e si coglie in particolare attraverso dettami topici del genere epidittico. Così, nella considerazione che qualcuno, invitato, non ha mandato

retta minima di 40 lire [...]» (Cfr. ALFREDO CAPONE, *Destra e sinistra da Cavour a Crispi*, in *Storia d'Italia* diretta da Giuseppe Galasso, Torino, UTET, 1981, vol. xx, p. 186). Sulle ripercussioni socioculturali della riforma del 1882, si veda ERNESTO RAGIONIERI, *La storia politica e sociale, Storia d'Italia. IV. Dall'Unità a oggi*, Torino, UTET, 1976, pp. 1732-1736.

³⁷ Il passo citato si trova alla p. v dell'*Album*. D'ora in avanti, per snellire il corpo delle note, si indicheranno direttamente nel testo fra parentesi i numeri di pagina relativi alle citazioni dell'*Album-Bellini*.

³⁸ Riguardo alla grandezza di Bellini, si asseriva che «vanno tutti d'accordo, Perpetua e il cardinal Borromeo!», e circa le adesioni all'iniziativa si sottolineava che, nonostante alcuni rifiuti, nell'*Album* non mancavano «le firme di que' cardinali, innanzi ai quali s'impappinerebbe più d'uno de' nostri pusillanimi Don Abbondii» (p. v). Infine, per segnalare l'aiuto di una «colta signora» che si era prestata a correggere le bozze, Scherillo così si esprimeva: «“valida venne una man dal cielo” e pietosa, mi ha alleviata anche questa fatica» (p. vi).

³⁹ Auspicando che le melodie belliniane continuassero a commuovere i suoi contemporanei affannati «sulla via del gretto e nauseante egoismo», Scherillo affermava: «Ma se pure codesta nostra è una vana speranza, con questo monumento noi affermeremo perennemente che *quel giovane biondo e gentile* [...] seppe [...] far piangere al suo canto *l'un mondo e l'altro*» (p. vi). Le espressioni sottolineate rinviano al sonetto proemiale del Canzoniere e al canto III del Purgatorio (v. 107), dedicato a Manfredi di Svevia. Altre dittologie petrarchesche del tipo «sorriso sincero e gentile» sono occultate come stilemi nella stessa pagina.

il suo tributo, né di lode né di biasimo, si può leggere un esplicito riferimento ai procedimenti argomentativi fondanti del discorso epidittico (*laudantur vel vituperantur homines*) con relative strategie topiche.⁴⁰

La componente all'apparenza più banale, ma in realtà più forte e direi portante dell'intero corpo testuale, nonché la più appetibile per lo storico della lingua, è proprio lo stile colloquiale, di cui si percepiscono bagliori sotto la copertura rituale dello stile oratorio o del superstrato letterario. Ne bastino alcuni assaggi, come quello segnalato in corsivo nelle righe seguenti, in cui Scherillo sottolineava la tenacia di Florimo nel ricercare le collaborazioni al testo celebrativo:

Ed ha domandato a tutti i più famosi maestri compositori del mondo, da Verdi a Liszt ed a Martucci, un loro giudizio su Bellini ed anzi il sacrificio d'un lor pezzo da pubblicare in pro del monumento che si voleva innalzare in Napoli. Tutti hanno risposto all'invito; e l'Album pianistico ha avuto due edizioni, e l'Album letterario-artistico è quello che avete dinnanzi, o lettori cortesi. Florimo, con gli occhi commossi e sorridendo in quel suo modo sincero e felice, osserva che dunque non è lui che s'era ingannato! (p. v).

O ancora come la frase prolettica tipica del parlato: *I motti li abbiamo tutti stampati tali e quali* (p. v) fino alla conclusione pur impostata sui canoni retorici della finta professione di modestia:

Ciascuno di noi si è mosso come poteva; e magari fossi stato io scultore e Balzico fosse stato me, ... avreste avuta un'ottima prefazione e un pessimo monumento. Meglio contentarsi che sieno brutte queste poche righe che vanno via e che si può far a meno di leggere, ed invece che sia bello e magnifico il monumento, destinato a sopravvivere a noi tutti, financo al Mathusalemme Florimo! (p. vii).

Non meno allineato sullo stile rituale, il testo introduttivo firmato dall'altro curatore dell'*Album*, che con vibrante enfasi allocutiva e con latinismo marcato si appellava al pubblico dei lettori (p. i):

a tutte le anime gentili
di qualunque regione e di qualunque religione
che hanno culto per le arti belle
francesco florimo quasi nonagenario
SALUTE.

Come la prefazione di Scherillo, anche questo testo si presenta organato sui canoni retorici del genere epidittico, cui si aggiungono sovratoni parenetici. Basti rilevare, ai livelli minimi della superficie testuale, la serpeggiante allitterazione giocata su vocali e consonanti del cognome BELLINI, e ai livelli più corposi il ritmo icastico del secondo rigo scandito dalla ripetizione a incastro (epanalessi) di qualunque e dalla paronomasia (*regione/religione*). Più ol-

⁴⁰ HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retorica* cit., § 245.

tre si rileva l'uso di altri strumenti dell'enfasi, come l'anafora (*mancava, mancava*), persino con *variatio* (*bisognava... trovai... bisognava, rinvenni*); o l'antitesi marcata: «Ma così è: “muor giovane colui che al cielo è caro!”. E Bellini se ne salì alla gloria dei cieli a trentatré anni; ed io fui lasciato quaggiù, discaro, forse, al cielo che mi tiene ancora in questa pur sempre cara valle di lagrime!» (p. I), e la *gradatio* ascendente degli aggettivi nel constatare gioiosamente che «il monumento è lì, in alto, bello, magnifico, sorridente!» (p. II).

Con lo stile rituale interferisce anche qui, prepotente, la lingua usuale, come nella contaminazione tra tono colloquiale e tono aulico nell'*incipit* stesso:

Chi l'avrebbe immaginato nel 1835, quando, oramai uomo provetto, fui colpito dalla infausta novella della morte del mio amicissimo, quantunque di quasi due anni più giovane di me, BELLINI, chi l'avrebbe immaginato che dopo cinquantun anno io dovessi ancora aprir la bocca per parlare di lui, ed assistere con questi occhi alla inaugurazione d'un suo monumento in Napoli? (p. I)

Come si vede, siamo di fronte a un impasto tra uso corrente e uso retorico, con picchi di enfasi scusabili forse con la commozione del momento celebrativo. Il dato per noi più stimolante e confortante insieme è la lucida consapevolezza con cui l'autore stesso della *Prefazione* percepiva la natura di testo misto dell'*Album*, composto da contributi di personaggi «noti nel mondo della scienza o dell'arte», invitati a dire la loro parola su Bellini:

Così, accanto al nome d'un illustre letterato e d'un eminente uomo politico, vi può accadere d'incontrare il nome d'uno scultore o d'un architetto; dopo dieci righe di prosa concettosa e profonda, vi potete imbattere in una poesia che vada un po' sbalzelloni su la malferma rotaia del verso e delle rime; - e viceversa, accanto a un inno stupendo al genio della melodia, potete inciampare in qualche periodo sonoro ma non molto concludente (p. V).

Questa dichiarazione, che tradisce un livello abbastanza elevato di percezione caratterizzante e categorizzante dello stile, si rispecchierà sostanzialmente nella nostra analisi. La valutazione degli stessi curatori sulla discontinuità espressiva dell'*Album* incoraggia ulteriormente a sondarne il macrotesto per verificare se i microtesti⁴¹ che lo compongono corrispondono alla nostra ipotesi di ravvisarne la misura espressiva nella compenetrazione tra lingua usuale e stile rituale.

Qualche parola va dedicata anche al microtesto annesso alla *Prefazione*, anch'esso rappresentativo di un sottogenere testuale, vale a dire il messaggio che accompagna la donazione del monumento «all'illustre Municipio di Napoli» (p. VII):

⁴¹ Nell'ambito della tipologia testuale si definisce *macrotesto* il macroatto linguistico che produce il testo di superficie dell'*Album*, cioè l'intenzione comunicativa di fondo, che è quella della commemorazione celebrativa (così come in un testo descrittivo, il macrotesto sarebbe l'intenzione di descrivere). Il microtesto è la sottoparte di testo che, pur dotata di autonomia rispetto all'insieme, ne realizza gli scopi comunicativi e ne rispetta le regole testuali. (Per tutto ciò si veda BICE MORTARA GARAVELLI, *Tipologia testuale*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, a cura di Günther Holtus, Michael Metzeltin e Carl Schmitt, IV (*Italienisch*), Tübingen, Narr, 1988, pp. 157-168.

Un monumento a Bellini è tributo non d'un individuo o di una città, ma universale: Bellini è nostro ed appartiene al mondo; la musica è la parola del cuore umano, ed Egli è stato uno de' più felici interpreti de' misteriosi affanni de' giovanili amori. Le offerte raccolte dalla Commissione per questo monumento sono cosmopolite anch'esse. Ma Napoli aveva particolar diritto a veder sorgere sul suolo suo la testimonianza gloriosa: il genio di Bellini acquistò coscienza nel nostro Conservatorio; in vista di questo egli si erge quasi raggio di luce che irradia la paterna casa. L'autore dell'esimia opera d'arte è il Balzico, del napoletano anch'esso, interprete felice dell'ispirato figlio dell'ardente Trinacria. Napoli è generosamente concorsa a questo che è ornamento e voto adempiuto a un punto stesso. La sottoscritta Commissione nel consegnare la bell'opera al Municipio, piuttosto che fargli un dono, gli rende quello ch'è suo. Lo custodisca; e dal vicino Collegio, alla vista di questa immortale gloria d'Italia, i giovani, che sanno e possono volere, s'ispirino se non ad emularla, ad imitarla almeno.

Napoli, luglio 1886

La Commissione

PIETRO PLATANIA - PAOLO SERRAO - MICHELE RUTA - FRANCESCO FLORIMO

La goffaggine dello stile encomiastico, già combinata con l'approssimatività della competenza semantica (*le offerte cosmopolite*), si sposa ai manierismi retorici, come l'anteposizione o la posposizione enfatica degli epiteti (*misteriosi affanni; giovanili amori; suolo suo, testimonianza gloriosa*), la similitudine stereotipata (*egli si erge quasi raggio di luce che irradia la paterna casa*), la perifrasi (*dell'ispirato figlio dell'ardente Trinacria*), oppure la *gradatio* allitterante (*emularla, imitarla*). Dal canto suo la lingua usuale fa capolino mediante locuzioni congiuntive (*in vista di questo*), e attraverso il linguaggio settoriale burocratico del formulario dei donatori (*l'esimia opera d'arte; la sottoscritta Commissione*).

Merita di essere esaminato anche l'avantesto dell'*Album*, vale a dire la lettera circolare con cui Florimo aveva sollecitato la partecipazione di artisti, intellettuali, nobili e borghesi italiani ed europei:

Signore,

il primo novembre 1801 nasceva in Catania Vincenzo Bellini; moriva a Puteaux presso Parigi il 23 settembre 1835.

Ricorrendo il cinquantunesimo anniversario della sua morte, nella piazza innanzi al Conservatorio di S. Pietro a Majella in Napoli, ove apprese i rudimenti dell'arte, sarà scoperto un monumento degno di Lui, presso alla strada ed al Teatro, che già portano il nome «Bellini». L'opera scultorea è lavoro egregio del Comm. ALFONSO BALZICO.

In quell'occasione sarà pubblicato un GIORNALE-ALBUM dove, oltre al ritratto del Grande Maestro, ad un suo autografo inedito, ed al disegno del monumento, saranno pubblicati pensieri e poesie di illustri viventi: letterati, musicisti, pittori, scultori, ecc.

L'ALBUM dovrebbe riuscire un plebiscito dei popoli civili, per onorare COLUI che seppe creare il canto immortale di NORMA, di AMINA, di GIULIETTA, di ELVIRA! L'ALBUM dovrebbe rappresentare l'eco di tutti quei cuori che si son commossi alle note divine!

La S.V. non mancherà all'appello.

Basterà un rigo e la firma. È la scheda ch'ella porrà per l'ovazione al Genio della Melodia!⁴²

⁴² TIZIANA GRANDE, *L'Album-Bellini di Florimo-Scherillo* cit., pp. 129-130.

L'entusiasmo e l'assertività di Florimo non lasciavano spazio a dinieghi, ed effettivamente moltissime furono le adesioni, e persino i più refrattari si lasciarono coinvolgere con semplici firme o strette di mano. La lettera costituisce l'archetipo dei testi encomiastici che comporranno l'*Album*, di cui alcuni si qualificano proprio come risposte a un circuito epistolare semipubblico, riprendendo i termini usati dal mittente: «Giornale-Album», «firma», e addirittura «scheda». Significativa anche l'anticipazione della metafora politica del «plebiscito», che animerà le prefazioni dell'*Album*.

Se mi sono attardata sui testi introduttivi dell'*Album*, è per mostrare come questo nucleo discorsivo del nostro testo misto contenga già in sé tutti i registri linguistici e stilistici che ritroveremo nei sottotesti che lo compongono. Lo scopo di queste pagine sarà, facendo interagire piano linguistico e stilistico, quello di rintracciare gli elementi lessicali, sintattici e stilistici e le figure retoriche come ingredienti della prosa celebrativa che materializza espressivamente la celebrazione belliniana. Più che un percorso analitico di carattere tecnico, tale proposta di analisi va vista come un'esperienza testuale, vissuta dalla parte del destinatario-interpretante, ma strettamente vincolata a quella dell'emittente-proponente.⁴³

Se per valutare il tenore stilistico-rituale dell'*Album* si dispone della retorica tradizionale, per misurare il rango di usualità della lingua in cui è scritto, il metro sarà dato dal testo letterario che ha impostato l'uso normativo dell'italiano contemporaneo, *I promessi sposi* nell'edizione definitiva del 1840. Usi sintattici o grammaticali oggi assestati nella lingua scritta e parlata, come *lui/lei* soggetto, *nessuno* per *niuno*, il pronome interrogativo *cosa*, l'imperfetto in *-o* e *aveva* per *avea*, il congiuntivo *siano* e non *sieno*, il presente *vedo* per *veggo*, o scelte lessicali basate su una fonetica innovativa, come *uscire* per *escire*, *domandare* per *dimandare*, *gettare* per *gittare*, *nemico* per *nimico*, *lacrima* per *lagrima*, *sacrifizio* per *sagrifizio*, risalgono alla diffusione del romanzo manzoniano come testo scolastico e come testo di lettura familiare per intere generazioni di italiani postunitari.⁴⁴

Assumeremo dunque il parametro della prosa manzoniana per valutare l'andamento normativo dell'uso o degli usi linguistici dell'*Album*, scegliendo i principali fenomeni relativi alle correzioni de *I promessi sposi* come indicatori di tendenza.

4. Le «squisite sentenze estetiche»: testi pubblicistico-argomentativi

La prima distinzione tipologica da operare fra i testi dell'*Album* sarà quella canonica fra prosa e poesia. Ci sovviene inaspettatamente in tal senso un 'pezzo' giornalistico di Bonaventura Zumbini, professore dell'Università di Napoli,⁴⁵ sulla genesi della *Norma*, che si apre con allusioni nomenclatorie ai microtesti del volume celebrativo:

⁴³ Si allude alla classificazione di FRANCESCO SABATINI, *Analisi del linguaggio giuridico*, in *Il testo normativo in una tipologia generale dei testi*, a cura di Maurizio D'Antonio, Padova, Istituto per la documentazione e gli studi legislativi, Scuola di Scienza e Tecnica della legislazione, Corso di studi superiori legislativi 1988-89, pp. 675-724. In base alla rigidità interpretativa il linguista ha introdotto la distinzione tra *testi molto vincolanti* (scientifici, giuridici, tecnici), *mediamente vincolanti* (trattati, manuali di studio, divulgativi, d'informazione comune) e *poco vincolanti* (critico-descrittivi, narrativi, teatrali, poetici).

⁴⁴ LUCA SERIANNI, *Le varianti fonomorfologiche de «I promessi sposi» 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, «Studi linguistici italiani», 1, 1986, pp. 1-63 (ora in ID., *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, pp. 141-213).

⁴⁵ Le notizie sull'identità dei personaggi che partecipavano all'iniziativa si possono desumere da un indice di nomi opportunamente apposto dai curatori alla fine dell'*Album*.

In un «Album» per Vincenzo Bellini m'immagino quante belle poesie e quante squisite sentenze estetiche! Meglio dunque per me di starmi contento a un po' di erudizione (p. 23).

Come si vede, è un ottimo esempio di stile brillante prettamente giornalistico, che trascende in enfasi nella chiusa epico-lirica:

Sovra quelle stesse orride selve, essa sparse larghi torrenti di quella luce e di quelle armonie che fanno così splendido e poetico il cielo d'Italia. E a chi, se nato in Italia, udendo le ineffabili note della «Casta Diva», non par di vedere una luna italiana che batta «Sovra campagne inargentate ed acque?» Che se non siamo più nelle Gallie, se fra quelle melodie fugge da noi ogni reminiscenza o immagine druidica e barbarica, forse che non sentiamo in esse il cuore umano quale batte da secoli in ogni angolo della terra? e quel divino ch'è di tutti i luoghi e di tutti i tempi? Oimè! Sono sdruciolato nell'estetica, e tronco il discorso (p. 23).

L'inattesa battuta finale, orientata verso l'espressività colloquiale, non basta certo ad attenuare la tronfezza della scrittura dell'intero testo, ma ne traduce in pieno la costante affettazione e ci testimonia una volta di più il carattere fluttuante dello stile dell'*Album*, in perpetua tensione fra solennità oratoria e usualità comunicativa.

Decisamente leggero e disimpegnato, con accenti quasi da tema scolastico, il contributo dell'avv. milanese Ernesto Fortis, che tradisce sin dall'*incipit* la sua intrinseca occasionalità:

A FRANCESCO FLORIMO.

Nel Fanfulla della Domenica del 7 febbraio, in un articolo sul Leopardi di M. Scherillo, leggo ricordata una lettera del celebre vostro amico Bellini a voi diretta nell'agosto 1834, 52 anni fa. Il nome vostro e quello del celebre Maestro mi mandano un sereno raggio di sole attraverso la fitta neve, che a larghi fiocchi vedo dal mio balcone, attraverso i doppi cristalli, cadere su pei tetti o per le strade; e per approfittare di questo passeggero raggio, mando un saluto ed un'affettuosa stretta di mano anch'io all'amico del gran Maestro, amico mio! Ogni bene vi auguro, e vogliate conservarmi la buona vostra amicizia (p. 28).

La datazione al 18 febbraio ci conferma l'estemporaneità del microtesto, chiaramente inviato per non scontentare l'amico al quale si ribadisce sillogisticamente il legame con il genio catanese. Nonostante tutto, l'impegno stilistico si percepisce nell'allitterazione lasciata cadere con finta noncuranza (*passeggero raggio*) a sottolineare la metafora banalizzata del sole, e, forse, nella scelta sintattica del costrutto participiale per l'oggettiva ellittica (*leggo ricordata*).⁴⁶ In ogni caso la semplificazione contenutistica investe di usualità il tenore linguistico dell'insieme.

A una citazione diretta, con tanto di virgolette, di un pezzo già pubblicato ricorreva sbrigativamente il critico musicale Felice Cottrau, 'tagliando' un brano di un proprio articolo

⁴⁶ Su questo costrutto, basato sull'omissione dell'ausiliare, si veda LUCA SERIANNI, con la collaborazione di ALBERTO CASTELVECCHI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET, 1989, cap. xv, paragrafo 65. Interessante per noi un esempio da *Il piacere dell'onestà* di Pirandello: «vorrò rispettate allo scrupolo tutte le apparenze».

uscito sul giornale «I lunedì d'un Dilettante» di vari anni prima (1° aprile 1878). Anche in questo caso convivono termini decisamente espressivi come *appiccicare*, con aulicismi comunque diffusi all'epoca quali *menoma*, e non senza concessioni vistose all'ostentazione epidittica:

E una gala dell'arte italiana consacrò anzitutto storico quel mercoledì 6, che appunto in Napoli vide inaugurato l'aristocratico smagliantissimo teatro Bellini col capolavoro dell'auspice penna, - e appunto in questa Napoli, adottiva patria del più immortale Vincenzo (p. 29).

Da notare il costrutto ellittico dell'oggettiva (*vide inaugurato*) già osservato in Fortis, che si qualifica perciò come espediente stilistico diffuso del linguaggio giornalistico. Come si può intuire, in ogni caso, la scelta di riciclare il testo già prodotto in altra occasione celebrativa belliniana rientra, oltreché in una strategia di economia di risorse, nella procedura regolare del genere epidittico, di riusare stereotipi stilistici già collaudati.

Tornando allo spunto più originale della pagina di Bonaventura Zumbini, la bipartizione tipologica dei contributi inseriti nell'*Album* belliniano, si trova una nutrita serie di testi ascrivibile alla prosa pubblicistica, di carattere argomentativo, critico, memorialistico o settoriale. Si parte innanzitutto da microtesti icastici, come il sillogismo filosofico-estetico di Francesco Simonetti, professore al Conservatorio napoletano:

Se nelle evoluzioni dell'arte musicale, quest'arte divina ha avuto ed ha una base, e questa base è sentimento, Bellini appartiene al presente, al passato e all'avvenire (p. 7).

Non meno significativo il più articolato frammento di Mariano Semmola, Senatore del Regno e docente universitario napoletano:

La scultura e la pittura possono ritrarre un solo momento plastico dello spirito; la poesia ne scopre e descrive i misteri e gli abissi; ma la musica solamente dischiude tutte le porte dell'anima e può fotografare ogni suo linguaggio.

La musica è fra tutte le cose sulla terra il più magico ed il più comprensibile simbolo dell'armonia. E poiché dal canto dell'usignuolo al rombo della folgore tutto è armonia nel Creato, ed è questa armonia che ci solleva necessariamente a Dio, io credo che nessuna cosa umana meriti più giustamente della musica l'attributo di divina (p. 8).

Si osservi sul piano oratorio l'altisonanza stilistica a cui fa da contrappunto la scansione simmetrica e paratattica della sintassi, vicina al parlato oltreché rispondente alla ritmazione logica del pensiero. Da segnalare nel secondo brano l'allusione marcata al linguaggio settoriale del verismo, ancora attualissima al momento, con la metafora della fotografia, evidentemente interscambiabile per l'arte narrativa e per l'arte musicale. Al livello dell'enunciazione orale ci avvicina la frequenza dei dimostrativi (*questo, questa*) e l'*e* iniziale di periodo, tipica del parlato sciolto. Il tenore di usualità linguistica è moderato, come dimostra il mantenimento del dittongo *uo* dopo palatale in *usignuolo*, conformemente alla soluzione manzoniana che, in casi come *figliuolo*, avvicinati al nostro per il dittongo preceduto da consonante palatale, evita sempre la forma ridotta (*figliolo*, ecc.).

Non meno sostenuto lo stile di un autentico articoletto di critica firmato dall'avvocato Vincenzo Simoncelli, che istituiva un parallelo enfatico tra Pergolesi e Bellini contaminando giudizi estetici con citazioni leopardiane occultate:

Lo *Stabat* ha singhiozzi strozzati [...]. È soggettivismo di passione sublime, ma è oggettivismo individuale. Il dolore di Bellini ha tutt'altra natura. Come i canti della patria vulcanica, la sua melodia si eleva in cerca di spazi interminati, di sovrumani silenzi, di profondissima quiete (p. 10).

Microtesto misto dunque, in cui la norma manzoniana non è ancora passata. Basti rilevare la *d* eufonica dinanzi a vocale non omologa (*ad unà*).

Come testo epidittico di riuso si presenta il contributo critico del professore napoletano Giovanni Lomonaco, tutto impastato su citazioni di Tommaseo e Orazio, con incisi colloquiali come *strappa le lagrime* (p. 32), in cui va rilevata la scelta antimanzoniana della variante con la sonora (*lagrima* rispetto all'odierno *lacrima* risalente ai *Promessi sposi*).

Non stupisce invece il tenore aulico delle scelte linguistiche di un enfatico frammento parenetico di Rocco Eduardo Pagliara che auspicava un monumento a Bellini anche nella capitale (p. 18). Fra interiezioni roboanti e aggettivazioni elative («La melodia d'Italia!... oh! la mistica vibrazione!... Essa, ma la vera, la bella, la eterea...»), si coglie il senso nobilitante di elementi minimi dell'uso linguistico, come i dati grafici e fonomorfolologici. Si hanno così grafie latineggianti (*publici*), ed esiti preposizionali decisamente bembeschi (*su la lindezza de' muri; de l'angoscie e de la gioia; de la quale*), che convivono con soluzioni più vicine al Manzoni (*edifizio; lacrima* ecc.).

Un raro esempio di asciuttezza stilistica, non a caso di estrazione scientifica, è dato da un giudizio critico del docente universitario romano Baldassare Labanca, filosofo e storico del cristianesimo, sulla genialità di Bellini che si converte in autentico intervento diagnostico, in cui l'unica concessione all'inusualità linguistica è rappresentata dal mantenimento dell'enclisi (*vedonsi*) eliminata tassativamente dal Manzoni:

Le bizzarrie degli uomini di genio, delle quali parecchie si raccontano anche del sommo Bellini, in cambio di attribuirsi a forti eccitamenti nervosi, frequenti in chi molto intende e studia, oggi vedonsi presso che confuse con la follia nel libro tedesco del Radestock: *Genie und Wahnsinn* (Breslau 1884), e nel libro italiano con lo stesso titolo: *Genio e follia* (Torino 1881), del Lombroso (p. 25).

Proseguendo nel nostro percorso tipologico, ci imbattemmo in un autentico 'pezzo' giornalistico a firma di Michele Scherillo, tagliato ed estrapolato dal «Fanfulla della domenica» e riusato come commemorazione encomiastica di Bellini incardinata su un parallelo con Leopardi. Il frammento giornalistico realizzava gli stereotipi più ovvi del genere epidittico, sia sul piano dell'impianto argomentativo della comparazione, sia sul piano della tecnica di conservazione e riuso di moduli già collaudati. Da segnalare tratti di colloquialità nel lessico, come in queste righe:

Quando il conte Carlo Pepoli, nell'agosto del 1834, fece sentire a Bellini questi versi, il giovane maestro non capiva più in sé per la gioia. Pepoli, quel Pepoli di cui era costretto contentarsi perché imbronciato con Felice Romani [...] (p. 20).

Come si vede, non poteva certo rinunciare alla sua esibizione epidittica il secondo promotore dell'*Album*, quel Michele Scherillo del quale abbiamo già saggiato le potenzialità stilisti-

che sospese abilmente tra ritualità e usualità nella *Prefazione*. La stessa tendenza è percepibile nel lungo articolo celebrativo che occupava quattro colonne piene dell'*Album* (pp. 35-37), con pochi assaggi testuali che ribadiscono la collaudata abilità scrittoria del nostro. Da notare il riuso della metafora politica – già usata da Florimo nella lettera circolare ai sottoscrittori – per marcare l'entusiastica adesione dei musicisti, da Liszt a Bülow, all'album pianistico («Fu un vero plebiscito artistico»). L'architettura paratattica della sintassi è compensata da un lessico sostenuto, e sospeso tra il registro lirico e il critico-argomentativo:

In ogni arte vi ha di quelli che assorgono fuori la sfera della discussione e della polemica, e riscuotono ammirazione da tutti, ortodossi ed eterodossi. Bellini è fra questi. Stupefatti dal fare michelangiolesco di Beethoven, ci raccogliamo in noi stessi per inebriarci al lirismo raffaellesco di Bellini. Al fantasiare malinconico della povera Elvira, tutti sentiamo scenderci sull'anima un che di docilmente mesto, d'ineffabilmente soave. Questa nota intima di dolore caratterizza il fare di Bellini (p. 35).

Si osservi la dosatura parallelistica dei costrutti avverbiali, che rispecchia nella superficie del testo l'impianto argomentativo dell'encomio belliniano basato sulla tecnica del parallelo antitetico con l'altro gigante della musica del primo Ottocento, il tedesco Beethoven. Come nella *Prefazione* poi, tornano reminiscenze manzoniane occultate, questa volta dai cori delle tragedie, non a caso in riferimento alla *Norma* che «resta monumento perenne della potenza drammatico-musicale degl'Italiani» (p. 36):

Fin dalle prime note dell'introduzione, vi invade un sacro terrore religioso: quella frase melodica del canto de' sacerdoti s'eleva dal fondo della foresta come grido fremente d'un popolo, fiero della propria libertà, che agogni alla riscossa. E la commozione cresce, a misura che penetriamo ne' misteri di quel bosco, che scrutiamo il cuore di Norma; e trabocca nel grande finale (p. 36).

Come non pensare al volgo disperso che si «desta repente» dell'*Adelchi*, e alla fine disperata di Ermengarda? Ma il Manzoni era destinato a restare modello letterario e non linguistico per Scherillo come per la maggioranza degli scriventi e scrittori ottocenteschi. Sul piano dell'usualità linguistica, infatti, si noterà il costrutto toscaneggiante (*vi ha di quelli*), che tuttavia non prelude a concessioni fiorentinistiche, mentre il sistema pronominale è rigorosamente attestato sulla norma premanzoniana, con lui adoperato solo in caso di posposizione («L'astro rossiniano abbagliò anche lui», p. 35), e il dativo *gli* solo riferito al maschile singolare, di contro all'audace scelta manzoniana di sostituirlo a *le* o *loro*, in casi di particolare tendenza all'oralità. Allo stesso modo il pronome interrogativo neutro ignora la sistematica opzione nei *Promessi sposi* per *cosa* («*Che* erano per lui quei freddi suonatori dell'orchestra laggiù?», p. 36). Né lascia spiragli alla norma manzoniana l'orientamento per *lagrima* (p. 35), palese concessione allo stile poetico. Ancora alla citazione mimetizzata ricorreva un entusiasta sostenitore dell'iniziativa monumentale napoletana.

Al piccolo *corpus* di lettere che Scherillo accludeva al proprio saggio celebrativo, al fine di documentare l'indiscussa e plebiscitaria adesione alle sottoscrizioni per la statua da erigere a Bellini, attingiamo *una tantum* per attestare, anche ai livelli più modesti di discorso epidittico, la contaminazione tra stile rituale e lingua colloquiale. Così dunque, con candida e appas-

sionata venerazione, l'avvocato Cesare Pyrrò esaltava la qualità melodica di *Norma* e della *Sonnambula*, nonché lo zelo celebrativo del Florimo:

Vincenzo Bellini, avendo impressa un'orma incancellabile ed originale nel cammino dell'umanità, ha per patria il mondo [...]. È musica popolare, è musica che concita, affanna e consola, è musica che sarà pei posteri evangelo di quell'arte, che sgorga sotto il limpido cielo del mezzogiorno, e non già fra le brume del settentrione.

Sia lode a Francesco Florimo, che, animato dal perseverante soffio di un sacro culto pel suo compagno di educazione, ha per tre quarti di secolo raccolto il fascio di tutte le sue forze perché a Vincenzo Bellini venisse innalzato un marmoreo monumento in luogo prossimo a quel Conservatorio, dove ambedue ebbero dallo Zingarelli i moniti della scienza e della cultura musicale (p. 41).

Colpisce indubbiamente la pedissequa e pervicace citazione manzoniana, accusata dal duplice prelievo lessicale di *orma* e *monito* dal *Cinque Maggio*, con qualche forzatura semantica nel secondo caso. Come mera curiosità segnaliamo ancora l'anticipazione dell'enfatica allusione al «cammino dell'umanità», poi, ai nostri giorni, adoperata dall'oratoria dell'ente spaziale americano per immortalare la prima presenza dell'uomo sulla luna. Il discorso epidittico è veramente intramontabile.

A un cumulo di citazioni dantesche ricorreva per la sua commemorazione il magistrato di Cassazione Pirro De Luca (p. 14), mentre un tipico parallelo con Leopardi, firmato da tale professor Vincenzo Lilla, rivela uno stile sorprendentemente sobrio, con una sintassi scandita in costrutti ritmati come emistichi:

Se in altre età l'Italia ebbe il primato nelle armi, nelle scienze e nelle lettere, nel nostro secolo, il primato della musica non potrà esserle negato. [...]

Parecchi scrittori hanno ravvisato una perfetta identità d'indirizzo fra la poesia del Leopardi e la musica di Bellini. [...] Però se il dolore fu l'elemento comune alla poesia di Leopardi ed alla musica del Bellini, non si può revocare in dubbio, che l'indirizzo è assai diverso; poiché il Leopardi deriva da un terribile scetticismo, ed è effetto di un cuore inaridito dal dubbio e da ogni speranza confortatrice; laddove il dolore della poesia Belliniana (*sic*) è pieno di fede, e riveste un carattere profondamente etico (p. 41).

Si distingue per l'argomentazione di stampo ipotetico, che rasenta ora il narrato fantaculturale, ora il tremore apocalittico, l'intervento del prefetto Angelo Pesce, di cui riporteremo a titolo indicativo alcuni passi più significativi:

Se Vincenzo Bellini fosse vissuto trenta secoli fa nell'India, sarebbe stato chiamato Kimara (musicista del cielo). Se fosse vissuto nel mondo classico della Grecia, fra quei geni magni sarebbe stato come Paride fra gli eroi, il quale ad Ettore che lo rampognava rispose: non rampognarmi che sono bello, perché anche la bellezza è dono degli Dei, e non si deve disprezzare. [...] Nel Medio-Evo il Bellini sarebbe stato il faro posto su di un'altura in mezzo ad una selva selvaggia e tenebrosa. Ne' tempi moderni è apparso come un'aurora boreale, da' vivi colori e dalla luce smagliante, con la potenza di rischiare e raddolcire le anime più fosche e più aspre. La leggenda de' secoli futuri, quando i tempi entreranno ne' domini della fantasia, e la realtà dell'oggi sarà involuta nelle forme meravigliose, narrerà e canterà così di Bellini: - Dal sole si staccò una scintilla lumino-

sa, ed il gaudio degli Dei e degli uomini festeggiò l'avvenimento. Mentre si avvicinava alla terra, il firmamento fu cinto di baleni sparpagliati e l'etere splendette come un cielo di autunno, cui traversino a schiere i cigni. Giunto sulla terra, gli uomini restarono abbagliati. Gli uccelli arrestarono il volo, i pesci sursero a galla, e le belve andarono nella città in compagnia degli uomini (pp. 42-43).

Si noterà l'abilità nello sfruttare la citazione dantesca, disseminando in righe diverse la ditologia aggettivale (*selvaggia* e *aspra*), per avvantaggiarsi della continuità dell'effetto evocativo; e ancora l'allusione alla fulminea epifania napoleonica giocata sul semplice occultamento testuale di uno dei termini-chiave del *Cinque Maggio* (*baleni*), accompagnata alla più scoperta evocazione della metafora antonomastica del genio musicale (*cigni*). Sul piano dell'espressione più usuale si segnalerà la sapiente dosatura di predicati colloquiali (*smaigliante*, *raddolcire* ecc.), e l'evocazione dello scioglilingua notissimo di *Apelle, figlio d'Apollo*, appena appena nobilitato dalla lievitazione stilistica del verbo (*sursero a galla per vennero a galla*). In generale merita di essere rilevata la strategia discorsiva di vivacizzare il testo epidittico con il discorso diretto che stempera l'erudita citazione omerica. Quasi imprevedibile, in una così calibrata commistione stilistico-discorsiva, la caduta enfatica del finale trionfalistico:

– E la religione avvenire, – della quale gli scienziati e gli artisti saranno sacerdoti, e Sommo Pontefice il genio del secolo metterà fra gli Dei maggiori Vincenzo Bellini, – lo chiamerà il dio Melos; ed il nettare di quell'Olimpo sarà la *Norma*, la *Sonnambula* l'ambrosia (p. 43).

Su toni più moderati si manteneva la testimonianza memorialistica del commendator Benedetto Minichini, nipote del maestro di Bellini al Conservatorio napoletano, di cui si tessava l'elogio in un microtesto epidittico piazzato proprio come esordio del più ampio discorso encomiastico commissionato dai curatori dell'*Album*:

Niccolò Zingarelli, per esemplarità di vita e di costumi, per saggezza di consigli, per magistero d'arte, e per autorità nelle protezioni, è la gloria immortale della nostra filarmonica scuola (p. 43).

Abbandonate le stampelle del discorso di riuso, la scrittura del Minichini si rivela un tipico esempio della stentatezza linguistica e stilistica endemica nell'Italia ottocentesca:

Egli le dolci e soavi ispirazioni per la musica non si augurava punto di meglio coltivare negli allievi, quando questi avessero l'animo turbato da ree passioni, che sono sempre più facili a tumultuare, ove il tenore della vita è più scorretto. Mentre così, se la carriera dell'insegnamento offriva maggiori ostacoli, l'avvenire poi dell'aspirante si prevedeva maggiormente incerto, suscitando allora diffidenze maggiori in coloro, sia che a diletto questi cultori delle melodie accolgano sotto le volte dorate de' loro palagi, e sia che nella palestra d'istruzione si appressino alle nobili donzelle, per le quali ora più che mai, da questa bellissima tra le arti belle, si traggono argomenti più graditi d'ogni gentile educazione: onde quel degno maestro non tollerava affatto, che gli allievi nell'apprendere sì nobile arte, trascurassero gli esercizi di pietà necessari; per conservare il buon costume (p. 43).

Siamo lontanissimi dalla svolta manzoniana, come dimostra il toscanismo di maniera («non ... punto»), l'adesione alla forma bembesca di pronomi soggetto (*egli*), a una gincana sintattica in cui il senso contenutistico si frantuma pericolosamente. È insomma l'italiano scritto da chi parla abitualmente in dialetto, al quale una certa infarinatura culturale fornisce gli appigli per un tentativo di prosa sostenuta in lingua, la cui eterogeneità stilistica è sancita dal registro lessicale poetico (*palagi, volte dorate, donzelle*), o artificiosamente aulico (*ree, tumultuare, si appressino*). Sullo stesso ordine di fatti, il formulario istituzionale approntava rassicuranti moduli compatti, collaudati e riusabili, dalla perifrasi devozionale del linguaggio religioso (*esercizii di pietà*) all'espressione etico-burocratica (*buon costume*). La leggibilità aumenta prevedibilmente allorché si ritorna allo stile rituale dell'encomio:

Questi ricordi che quel prelado mio zio materno mi ripeté quando nel 1835 gli giunse il funesto annunzio della morte del Bellini, il quale volentieri sotto la sua direzione esercitava gli atti di pietà, ho voluto consegnare alla storia, ora che il mondo civile lo va celebrando sulla terra Genio della Melodia, e gl'innalza monumento di onore di fronte a quello Stabilimento, ove il suo genio si svolse e diè splendide pruove di sommo valore (p. 43).

Anche in questo passo si ripresenta la fenomenologia appena descritta, con agganci alla formularità ecclesiastica (*esercitava gli atti di pietà*), e propensioni per la fonetica premanzoniana (*pruove per prove*), che orienta indubitabilmente questo testo, nonostante sporadiche occorrenze di espressività colloquiale (*suo amicissimo*), con adesioni forse solo casuali a esiti dei *Promessi sposi* (*giovinastrì*), verso la conservatività e direi l'insipienza normativa tipica degli usi scrittori di tenore culturale medio-basso dell'Ottocento pre- e postunitario. Da non sottovalutare poi il blando rinvio al *Cinque Maggio*, realizzato sempre tramite un'eco lessicale: il suo genio, dove il possessivo rafforza l'evocazione del verso manzoniano (v. 14, *vide il mio genio e tacque*).

Si osservi invece come cambia radicalmente l'andamento stilistico-enunciativo nella prosa di chi per consuetudine professionale e per livello culturale superiore era più versato nell'attività scrittoria, come l'avvocato Meale:

La musica è inesplicabile, perché, senza bisogno di soggetti, verbi e attributi, parla eloquentemente e divinamente al cuore, dicendogli cose misteriose e indefinite, che il cuore trasmette alla mente, e che alla mente ispirano idee vaghe, indeterminate, celesti, inesplicabili. Cosichè [*sic*], nel Foro Musicale, sono uditori e reporters mentali i cuori, mentre oratore di genio è chi riesce a parlar loro coi suoni.

Ora, tutte le volte che la musica in questa oratoria cardiaca non riesce, non è vera musica; cessa di essere inesplicabile, e diviene spiegabile così: – una mescolanza di suoni alti e bassi, fatta, con raziocinio e con determinate regole di sintassi, da pedagoghi cui natura non donò la geniale oratoria musicale, per appagare la propria vanità e per tormentare le intelligenze degli uditori; le quali, nella inazione dei cuori, sono obbligate a dibattersi disperatamente e inutilmente, per darsi ragione della strepitosa mescolanza – quasi che nel campo musicale la ragione valesse a qualche cosa. La musica di Bellini non crea mai di questi imbarazzi alle intelligenze; parla misteriosamente e soavemente al cuore; ed è però la vera musica inesplicabile. Chiamiamo dunque il Bellini Principe della Oratoria Musicale (p. 45).

Siamo di fronte a una prosa finalmente corposa, compatta, animata da una logica stringente e concreta, che certo risente dell'oratoria forense, ma si assesta anche su una solida colloquialità. Accanto agli espedienti della tecnica retorica con allitterazioni quasi inconsapevoli (*cessa di essere*) o omoteleuti giocati sulle dittologie avverbiali, troviamo squarci di robusta espressività (*non crea mai di questi imbarazzi alle intelligenze*). La sintassi è concatenata ma scorrevole, costruita sulla linearità paratattica o sull'incastro di proposizioni principali e dipendenti relative, coordinate contiguamente per asindeto o sagacemente separate dal polisindeto («*cosa ..., che il cuore ..., e che alla mente*»). Sul piano dell'usualità linguistica ci orienta invece la sapiente antitesi basata sulla figura etimologica *inesplicabile-spiegabile*, che realizza una felice contrapposizione fra il termine dotto di diretta ascendenza latina e il suo contrario di registro colloquiale, avvantaggiandosi del fenomeno dei doppioni lessicali tipico delle lingue di cultura, di cui il nostro avvocato era certamente consapevole. Notevole anche il ricorso all'allusività del linguaggio settoriale nella metafora del Foro Musicale o del Principe della Oratoria Musicale, certamente più efficaci dell'ingenua e ripetuta allusione al plebiscito di Michele Scherillo. Significativo per lo storico della lingua il corsivo apposto all'anglicismo *reporter*, entrato relativamente di recente all'epoca dell'*Album* nel repertorio lessicale italiano,⁴⁷ il che coopera ulteriormente a favore della competenza linguistica del Meale, aggiornatissima e lucidamente aperta alle innovazioni individuali piuttosto che a quelle sistematiche, come dimostra l'efficace locuzione *oratoria cardiaca*, e il persistente ricorso alla forma canonica di pronomi soggetto, nel caso specifico il femminile *ella* (p. 46). Le trasgressioni stilistiche erano comunque compensate da una vigile selezione di tipi lessicali solenni, come il latineggiante *inspirano*, o di forme ammiccanti alla tradizione poetica, come gli aggettivi leopardiani *vaghe, indeterminate*. Sull'orizzonte letterario la prammatica reminiscenza manzoniana è risolta nell'evocazione delle *ragioni del cuore*, che serpeggia quasi impercettibilmente per l'intero brano. Anche la seconda metà del testo conferma l'impressione positiva della parte iniziale, con incalzanti interrogazioni tipiche dell'arringa, relative al dubbio «che la musica sia insuscettibile di progresso», che culminano in una sentenza di stampo positivistico e in una controbiezione simulata:

Il progresso sta nello svolgere e nel perfezionare, non nel capovolgere e nel mutare la essenza delle cose. [...]. Mi si dirà, forse, che il progresso della musica sposata alle parole stia nel renderla parlante direttamente all'intelletto; ma io penso che l'intelletto possa solo dalle parole apprendere qualcosa di preciso e di determinato; penso tuttavia che le parole, se passionate e drammatiche, giovino a inclinare l'uditore al sentimentalismo, e quindi a renderlo vieppiù conquistabile dal fascino della oratoria musicale (p. 45).

Dopo aver affrontato, naturalmente per smantellarlo, l'argomento della presunta capacità della musica di esprimere contenuti etici o razionali, si ribadiva la sua caratteristica esclusiva di comunicare emozionalmente, da cui si faceva discendere la conclusione encomiastica, convinta ma non enfatica:

⁴⁷ La prima attestazione dell'anglicismo risale al 1870 secondo il *Dizionario Italiano Sabatini Coletti* (DISC), Firenze, Giunti, 1997, *sub voce*; al 1875 lo assegna invece il *Grande Dizionario Italiano dell'uso*, a cura di Tullio De Mauro, Torino, UTET, 1999-2000, 6 voll., *sub voce*.

Infatti, prima le note vibreranno al cuore, se scritte col cuore, e immediatamente dopo verranno le parole, con la loro affettuosità, ad accrescere la efficacia dell'eloquio musicale al cuore; a rafforzare la potenza delle arcane trasmissioni che il cuore fa alla mente; a suscitare in questo immagini e idee viepiù indefinite e vaghe. In ogni caso, dunque, la musica dovrà parlare al cuore, e progredire in questo inesplicabile eloquio, di cui fu immortale maestro il Bellini (p. 46).

Ancora una volta è dato osservare la sapiente commistione tra lingua usuale (*scritte col cuore, affettuosità*), e stile oratorio addirittura nella dimensione minima della mancata elisione che, persino in un testo destinato alla lettura silenziosa, insiste nel giocare sulla sonorità piena dell'elemento vocalico che marca il parallelismo con una sequenza non apostrofabile (*la efficacia / la potenza*). Allo stile letterario ammiccano ancora collaudate evocazioni di aggettivi leopardiani (*indefinite e vaghe*), e manzoniani, in quest'ultimo caso con reiterata citazione delle *arcane ragioni del cuore*, a rimarcare l'antitesi topica *mente/cuore* che innerva l'intera argomentazione. Un esempio mirabile e inatteso di prosa moderna e sapientemente costruita, di elevato potere comunicante, che ci rivela insospettite risorse e un profilo di eccellenza nella cultura linguistica e professionale dell'Italia postunitaria.

La prima tipologia testuale dell'*Album* esaminata in questo paragrafo sarebbe ulteriormente articolata in prosa filosofica e in stile pseudoepistolare. Senza soffermarci su questi sottogeneri, ci limitiamo a notificarne la collocazione,⁴⁸ segnalando in particolare la presenza di un banale 'motto' di Antonio Ranieri (p. 18), e di una lettera con ode di Mario Rapisardi (p. 9), di un messaggio di Arrigo Boito che accompagnava una sua trascrizione da Bach (p. 17). Si trova stampato a centro pagina, per dare adeguato rilievo e per attenuare forse l'attitudine evitativa, il saluto epistolare di Giuseppe Verdi:

Genova, Natale 1885:

Unisco anch'io i miei caldi voti al giovine condiscipolo e coetaneo di Bellini.

Ed a proposito di Bellini, che bisogno vi è di parlare di Lui? Nulla si può aggiungere alla sua memoria ed alla sua fama.

Addio, mio carissimo Florimo; e con una buona stretta di mano, mi dico

Aff.mo vostro Giuseppe Verdi (p. 17).

Non meno restio a partecipare addirittura all'album pianistico di dieci anni prima si dimostrò Richard Wagner, adducendo difficoltà di concentrazione dovute alla stanchezza costante nell'età matura, e dicendosi certo che il suo diniego non avrebbe compromesso il sicuro successo della sottoscrizione in un contesto sensibile e disponibile come quello italiano.

⁴⁸ Per i testi filosofici si leggano gli interventi di Arnaldo Cantavi sulla differenza tra uomini e animali e tra filosofia e musica (p. 4); quello con auspicio finale di Giuseppe De Simone (p. 5), e il parallelo Bellini-Raffaello scritto da Giulio Cottrau (p. 7). Di tono semicolloquiale possono considerarsi i pensieri etico-estetici di Cesare Ricco (p. 12) e di Enrico Tignani (p. 26). Al registro epistolare si possono comunque ascrivere una «scheda» per il monumento di Antonio Cotogni (p. 5), un telegramma di Filippo Torrigiani (p. 8), un giudizio critico di Pietro Merlo (p. 20), una lettera critica a Florimo su versi intorno a Bellini di Cesare Dalbono (p. 24), una di Luigi Mancinelli con la curiosa antonomasia di Bellini come «Wagner italiano» (p. 25), e una missiva enfatica a firma femminile (Luisa Mancinelli Cora, p. 24), per chiudere con una testimonianza memorialistica di Giuseppe Vaccaj (p. 27).

La garbata ma ferma missiva, redatta in un francese scorrevole, si chiudeva con l'omaggio al comitato promotore e, indirettamente, all'oggetto dell'iniziativa encomiastica:

Veuillez monsieur, transmettre l'expression de mes remerciements et de mes regrets à la Commission chargée d'ériger un monument à Bellini, et recevoir l'assurance de ma considération haute et distinguée.
Sorrento, 15 octobre 1876

Analoga la posizione di Arrigo Boito, che si schermiva con un'allusione alla greicità classica e offriva una parziale collaborazione all'album pianistico, esimendosi da altro genere di omaggi:

Carissimo Amico,
Molti anni dopo la morte di Terpandro, l'araldo delle gare citarodiche continuava ancora ad aprire la lizza pronunciando questa formula: Chi ardirà presentarsi dopo il Cantore di Lesbo?
Io non ho ardito presentarmi davanti alla tomba del Cantore di Catania con della musica mia. Offro a Bellini una delle più infiammate e gementi pagine di Bach.
Non c'è di mio in questa offerta che la trascrizione per canto e le parole.
Salute ed operosità all'amico Florimo, con tutti gli altri più lieti e propizi auguri (p. 17).

Merita una menzione dettagliata anche un'altra lettera di rifiuto, redatta da un cantante lirico in disimpegnato stile colloquiale:

Napoli, 9 nov. '85
Amico carissimo,
Impossibile di risponderti prima. Nello stato in cui mi trovo moralmente ed anche fisicamente, non ho proprio la testa di scrivere qualche cosa degna del «Primo Melodista», come lo chiama il comune amico Verdi.
Ricevi una cordialissima stretta di mano dall'aff.mo amico
GAETANO FRASCHINI. (p. 8)

Il breve testo documenta la tenacia organizzativa di Florimo, che preferiva testimoniare in negativo le adesioni al proprio invito a collaborare all'*Album*, piuttosto che lasciare dei vuoti, anche a costo di riconvertire in testo epidittico una semplice nota di diniego, contenente comunque uno spunto encomiastico nella citazione verdiana, pur evocata privatamente. L'estremo simmetrico di questo microtesto sulla nostra scala stilistica può considerarsi la letterina di Francesco D'Ovidio, che se la cavava con giocose similitudini antonomastiche e sagaci allusioni dotte al linguaggio settoriale melodico e alla drammaturgia letteraria e musicale:

Caro Scherillo,
Dunque volete che trinci anch'io qualche sentenza sulla musica? Ma voi lo sapete che, se la mia testa è piena di motivi e di gorgheggi, è però affatto vuota di scienza musicale. Non so proprio nulla di contrappunto, di partiture, e via e via e via. A tal segno che, devo confessarlo, la musica seccante non mi diverte.
Ad ogni modo eccovi cinque paragoni, che o dicono molto o non dicono nulla. Il Rossini è l'Ariosto della musica, il Bellini ne è il Raffaello, il Donizetti il Tasso, il Verdi lo

Shakespeare, il Wagner il Göthe [*sic*] della seconda parte del *Faust*.
Se questi paragoni son falsi, il biasimo ne ricada tutto su voi, che siete stato il mio Mefistofele (p. 25).

Ad analoghe strategie evitative ricorrevano altri esponenti dell'intellettualità coeva, di varia estrazione, da professori di Università o di Conservatorio a cantanti liriche a magistrati a medici a pittori a diplomatici, rimpastando nei propri testi commemorativi, secondo la più piatta consuetudine epidittica, citazioni da autori classici o moderni,⁴⁹ o addirittura da se stessi,⁵⁰ ovvero riciclando prudentemente testimonianze memorialistiche di natura privata.⁵¹

Non riusciva invece a sottrarsi il Senatore e patriota Salvatore Tommasi, titolare della cattedra di Patologia medica nell'ateneo napoletano. Con toni di estrema cortesia il medico positivista rispondeva all'invito di Florimo, mediato a voce dal comune amico Vizioli:

Chi potrebbe rifiutarsi ad un vostro invito, e soprattutto quando si vuole glorificare un Genio musicale come il Cigno catanese?
Io dunque vi obbedisco e vi mando un articoletto qualsiasi: esso è ben poca cosa, troppo poca per Bellini, ma io non avrei saputo meglio. Intanto credete sempre alla mia stima ed amicizia (p. 6).

Effettivamente il contributo si riduceva a una serie di osservazioni banali («La musica è sopr'ogni altra un'arte divina»), appena rivestite di una patina scientifica:

Si paragoni l'udito agli altri sensi. Il sentire di questi ha un fondamento reale e proporzionato nella qualità delle impressioni e del mondo esterno. Nell'udito invece la misura, l'ampiezza e la consonanza delle onde sonore, pur sempre necessarie a qualunque audizione, restano molto al di sotto delle sublimi armonie e melodie da quelle suscitate nei grandi emisferi cerebrali.

Si concludeva con una tirata tra l'etologico e l'idealistico:

Gli animali coi loro sensi possono sentire come noi, ma il solo spirito umano può concepire l'ideale, che emerge da tanti particolari; anzi più che ne derivi, è una sua creazione. Io penso non si concepisca da noi un ideale più scolpito e potente del linguaggio musicale.

⁴⁹ Così il pittore Angelo Mazza risaliva a Esiodo (p. 46), gli archeologi Michele Ruggiero e Antonio Sogliano citavano rispettivamente Vitruvio addirittura in latino (p. 3); il direttore del Liceo Musicale di S. Cecilia a Roma, Filippo Marchetti, si rifaceva a Machiavelli (p. 18); attingevano a Tasso i pesaresi Ferrari (p. 26) e Bercanoviel (p. 29); Francesco Chiaro, professore al Conservatorio di Bruxelles, si affidava a Rossini in stile disinvolto (p. 28), la cantante Teresina Singer ricorreva a Schiller (p. 27). All'inevitabile inserto dantesco si appigliavano il docente universitario napoletano Marino Turchi (p. 30), un non meglio identificato D. Laurini (p. 32), e il magistrato napoletano Pirro De Luca (p. 44); al non meno prevedibile tassello leopardiano ricorrevano il Barone di San Severino Quaranta (p. 5) e lo stesso Giovanni Bovio (p. 9).

⁵⁰ Come il marchese Antonino di Sanguiliano (p. 19).

⁵¹ Si veda il paragrafo «I testi delle donne».

Non meno cortese, ma assai più banale l'immediata adesione di Filippo Torrigiani, Presidente del Liceo Musicale di Firenze:

Ammiratore entusiasta del genio immortale di Vincenzo Bellini, di gran cuore mi unisco alle manifestazioni da farsi in suo onore in Napoli nel dì del 51° anniversario della di lui deplorata morte (p. 8).

5. Testi epigrammatici

Sicuramente pertinenti al genere epidittico, benché più arguti e meno sentenziosi, sono alcuni testi che vanno dai 'pensieri', più o meno estesi, a vere e proprie sentenze, fino a motti arguti ed epigrammi. Ne esamineremo solo alcuni esempi rappresentativi, per non ignorare una casistica discorsiva che contribuisce ampiamente a determinare la natura di testo misto del nostro *Album*.

La natura squisitamente nazionale di questa tipologia testuale è dichiarata dal critico musicale francese Oscar Comettant, che nel «Siècle» del 23 agosto 1886 recensiva l'*Album*:

Je veux parler de l'*Album Bellini*, illustré de fort jolis dessins et auquel ont contribué par des hommages en prose et en vers, par des *motto*, comme disent les Italiens, des hommes de lettres et des compositeurs célèbres d'un peu de tous les pays.⁵²

Seguiva, in toni ispirati, la riproduzione dell'elogio di Bellini già pubblicata nell'*Album* (p. 40) e fondata su sequenze interiettive, di cui diamo un assaggio:

Bellini! Le sublime innocent n'avait pour ainsi dire rien appris de la science de sons, n'ayant jamais su qu'aimer, souffrir et chanter suivant la nature. Mais pour un musicien, quel maître que le sentiment, quel Conservatoire que la nature! (p. 143)

Dopo aver raccomandato agli Italiani di coltivare il canto come arte a essi connaturata, il filosofo francese elaborava un autentico *motto*, parafrasando la celebre enunciazione di Cartesio:

je voudrais qu'il fût possible de tailler dans le marbre de la statue de Bellini, ces mots, en imitation de ceux du grand penseur français: «Je chant, donc je suis»; ils seraient l'expression de son esthétique et diraient la source divine de son génie, car la mélodie est divine (p. 144).

Seguiva una torsione critico-ideologica per dimostrare che Wagner, disprezzando in blocco i musicisti italiani, non esitava opportunisticamente a elogiarli singolarmente per propria utilità, come aveva fatto con Bellini. Anzi l'aver raccolto gli apprezzamenti del compositore

⁵² L'articolo è riportato integralmente in appendice a TIZIANA GRANDE, *L'Album-Bellini di Florimo-Scherillo* cit., pp. 143-147; la citazione è a p. 143; per le successive si darà il numero di pagina direttamente nel testo.

tedesco per il Cigno di Catania era «la perle» dell'*Album Bellini*. Comettant rammentava in proposito la scelta di *Norma*, con dichiarata lode dell'autore, per aprire il cartellone del teatro lirico di Riga, di cui Wagner dirigeva l'orchestra prima di essere foraggiato dal re di Baviera. E, dopo aver riferito la devozione eterna per Bellini del wagneriano Bülow, presente nell'*Album*, rimpiangeva di non poter citare i motti di una serie di personaggi rappresentativi, di cui gli unici italiani erano l'ambasciatore Menabrea e Boito, concludendo con l'elogio di Florimo.

Neanche la tipologia testuale dei *motti* sfugge alla vacuità retorica dominante nell'*Album*. Si scade infatti nell'ovvietà più trita in una serie di pensieri,⁵³ quale quello dell'avvocato Domenico Pirro sul ruolo simmetrico fra parole e musica nel melodramma belliniano:

La poesia può, come sorella, ascoltar le pretese della musica; se le ascolta come schiava, non merita nome di poesia, è nuda versificazione.

Felice Romani e Vincenzo Bellini distribuirono egregiamente le parti fra le Arti sorelle: versi e musica sono inseparabili come i raggi e i colori; e il Melodramma, innalzato dal Romani all'Olimpo dell'Arte, partecipa ai trionfi dei capolavori Belliniani (p. 7).

Un po' meno scontato quello di Angelo Borzelli sulla presunta nemesis della Natura nei confronti di chi le «carpi la magia de le note in un momento geniale d'artista». Nel finale si bilanciano accenti colloquiali e sovratoni rituali, e spicca la predilezione antimanzoniana per le preposizioni non articolate:

Ma la madre comune non ammette rivali: la Natura chiamò a sé l'ardito investigatore; e Bellini si spense, vecchio a l'arte, giovane a la vita (p. 41).

Apprezzabile nella serena consapevolezza del livello mediano di pertinenza un frammento intitolato modestamente *Pensiero d'un profano* e inviato da un oscuro professore di scuola casertano, tale Eduardo Magliani:

Se è vero che Vincenzo Bellini non solo fu creatore delle più stupende melodie, ma ebbe l'anima essenzialmente melodica; egli dovè più di molti artisti sentire ed intendere la soavità ed i misteri del più umano affetto... E infatti, secondo a me pare, la parte umana della sua missione e della personalità musicale è fondamentalmente costituita appunto dall'affetto (p. 47).

In questo interessante esempio di stile epidittico sobrio e contenuto, si coglie una positiva tendenza alla concretezza argomentativa ed espressiva, inesistente negli esponenti della classe docente di ordine superiore, versati pertinacemente all'ostentazione erudita e all'enfasi accademica, secondo modelli connaturati alla tradizione culturale italiana.

Altrettanto nutrita la serie delle sentenze,⁵⁴ tra cui si segnala innanzitutto quella inconsistente e banale di Arturo Graf:

⁵³ Si vedano i contributi di Villani e Marvasi a p. 47, e la constatazione enfatica di Gonsalvo Carelli a p. 20.

⁵⁴ Si vedano quelle piuttosto insignificanti di Pessina (p. 3) e di Sala (p. 7), quella di Beniamino Carelli con una similitudine ampollosa (p. 7), e di Roxas con struttura chiastica (p. 10). Sul piano contenutistico si segnala poi la sentenza etico-estetica di Semmola (p. 12), quella musicologica di De Marinis (p. 14), e quelle erudite di Kaschmann (p. 21), di Caracciolo (p. 21), di Gandolfi e Annibale (p. 26), di Grilli (p. 26).

La musica è la più alta, la più recondita, la più splendida poesia del secolo XIX (p. 3).

Interessanti anche quelle non meno estemporanee del cav. Paolo Serrao, impiantate su una trita interrogazione retorica:

Dicono i francesi: «Les extrêmes se touchent». Da qual lato si toccano Bellini e Wagner?... (p. 4)

e su un banale spunto dialogico:

D. Chi è Bellini?

R. L'autore della difficilissima musica facile (p. 7).

Decisamente banale l'uscita dell'avvocato Eugenio Raffaelli:

Vincenzo Bellini fu cosmopolita, e sarà contemporaneo de' secoli (p. 9).

Quasi scontata, per lo spirito epocale, l'enunciazione dei più vietati stereotipi allusivi alla femminilità, come quello sentenzioso di Nicola Lazzaro, incardinato in una struttura binaria e assonante:

La musica di Bellini è come una donna veramente bella. Questa piace appena la si vede, quella piace appena la si ode (p. 18).

O quello in puro stile brillante, firmato dal pittore Andrea Cefaly:

L'Arte è capricciosa come la donna. Quando amoreggiò con Bellini, sdegnava anco il velo che copriva la nudità delle sue forme bellissime. Ora, o perché un po' invecchiata, o temendo i geli del nord, si copre, fino alla gola, di stoffe abbaglianti. Temo finirà col mantello degl'Ipocriti di Dante! (p. 14)

A parte la concessione al registro aulico nella scelta della congiunzione arcaizzante *anco*, la misura espressiva si mantiene su un tenore medio-alto, senza tuttavia indulgere a innovazioni manzoniane. Quantomai trita l'interiezione parenetica dell'impresario teatrale Carlo Scalisi:

Tornate... a Bellini! (p. 11)

Più leggero ancora lo stile dell'augurio ironico dello stesso Cefaly:

Se avessi l'anima di Bellini, vorrei raggiungere gli anni (senza malanni!) del suo illustre amico Francesco Florimo, per sostenere la Musica che vien dal cuore (p. 8).

Questo scanzonato microtesto encomiastico, doppiamente allusivo nella simultanea referenza all'età avanzata del promotore dell'*Album* celebrativo e a uno dei suoi autori, ci immette nel repertorio dei testi arguti.⁵⁵

⁵⁵ Si vedano i testi a firma di Martucci (p. 5) e di Golinelli (p. 18), di Armando Oliva («Fu, nel semplice, grande

Isolato un contributo antifrastico, che si deve al Presidente dell'Istituto di Belle Arti di Napoli, Cesare Dalbono:

Egregio Florimo,
Vecchio impenitente e incorreggibile! Almeno io sono convertito! Leggete fra i libri del Collegio la corrispondenza di Berlioz. Scrive ad Hiller: – «Sauer vorrebbe legarmi di amicizia con Bellini, ed io mi nego ostinatamente. La Sonnambula che ho veduta ieri raddoppia la mia avversione per fare una conoscenza come questa. Che partizione! Che pietà! Oh mio caro, vi bisogna veder l'Italia per comprendere che cosa chiamano musica in quel paese!». Vi basta, Florimo? (p. 11)

Numerosi gli aneddoti epidittici, incentrati sulla *Norma*, come la lettera breve di Eduardo Dalbono:

Caro Prof. Florimo, Bellini non si discute, ma si canta e si adora. Mi dicono che l'illustre professor Tari, parlando della musica ai suoi scolari, dopo aver passato in rassegna le diverse scuole e i fondatori, giunse a Bellini. E qui proruppe in queste parole: – Cari amici, ecco tutto ciò che posso dirvi relativamente a Bellini. – E Tari s'inginocchiò e si mise a cantare *Casta Diva*.⁵⁶ (p. 27)

O quelli di Cesare Valpolicella e di Enrico Panzacchi (p. 47), basati su commemorazioni accademiche di grandi musicisti, in cui Bellini veniva paragonato, rispettivamente a Rossini e Bach, Beethoven, Wagner.

Un autentico aneddoto, che rasenta la barzelletta, è piegato alla topica opposizione Bellini-Wagner:

– Dottore, diceva una signorina ad un medico – fui ad udire la Sonnambula di Bellini cantata dalla Patti e da Nicolini a s. Carlo. Quelle ispirazioni celesti mi scossero talmente i nervi che non posso più dormire. Datemi, vi prego, un rimedio.
Rispose il Dottore: – Cercate di udire il Lohengrin o qualche altra opera di Wagner, e voi dormirete placidamente e i vostri nervi ritorneranno allo *statu quo* (p. 8).

Il frammento, firmato prudentemente solo con l'iniziale S., riflette la temperie epocale e ci restituisce lo stato di lingua del momento, con la *d* eufonica imperante, e l'uso per noi insolito di udire *riferito* a un'opera lirica o comunque a un evento, che ispirò al Manzoni lo scritto linguistico *Sentir Messa*.

Il motto di spirito è ben rappresentato dal frammento di un avvocato che scherzava sullo stereotipo universalmente efficace della pressione fiscale:

Bellini!
Il numero degli animi feroci, renduti miti in grazia delle soavi tue note, è di gran lunga superiore a quello degli animi miti renduti feroci dalla enormezza dei tributi, e dall'opera studiosamente selvaggia, incessante e sfacciatamente vessatoria dei così detti Agenti delle tasse (p. 14).

e divino» e Valetta (p. 26), di Pedrotti, con tanto di dantismo nel verbo finale (*india*, p. 7).

⁵⁶ Su Antonio Tari, cfr. *infra* nota 81.

Nonostante la giocosità del tono, si percepisce il solido impianto retorico nella struttura antitetica e chiastica dell'argomentazione e nell'incalzante sequenza allitterante di avverbi e attributi del crescendo finale. Quanto all'usualità linguistica, ne affiorano pur discontinui tratti nel lessico settoriale amministrativo (*vessatoria, agenti delle tasse*) e nel registro colloquiale (*feroci, selvaggia, sfacciatamente*), contrappesato da un impegnativo termine etico, *enormezza*, pur usato ironicamente.⁵⁷ L'innovatività manzoniana rimane estranea anche a questo frammento testuale, in cui si può osservare tra l'altro il mantenimento dei participi arcaizzanti (*renduti*), anche per istituire l'omoteleuto con la parola chiave del motto di spirito, *tributi*.

Alla poesia visiva ammiccano l'acrostico sviluppato sulle iniziali di ARTE, firmato da Luigi San Germano:

Ardimento
Riflessione
Teoria
Entusiasmo (p. 32)

e un'epigrafe in forma di oggetto alato del cosentino S. De Chiara (p. 32).

6. Testi epigrafici

Strettamente attinenti al genere epidittico sono proprio una serie di epigrafi, giostrate sul più rigido canone oratorio in autentiche trascrizioni cartacee di testi marmorei,⁵⁸ o all'opposto sul più creativo registro icastico, con toni da telegramma, come nell'enunciazione lapidaria di Michele Coppino:

Bellini, insuperato nella melodia, toccato il sommo dell'arte, come Raffaello si spense
(p. 3).

Dove è da notare l'eleganza dello stile enunciativo, con due strutture partecipiali implicite incastonate nella principale con verbo finale alla latina pienamente confacente allo stile epigrafico.

Squisitamente epidittica l'epigrafe dai sovratoni poetici firmata dal professor Giovanni Scherillo, e apposta non casualmente in apertura all'*Album* con tanto di carattere maiuscoletto a sottolinearne la pertinenza oratoria di lapide cartacea:

IN VINCENZO BELLINI LA MUSICA PARVE UN GENTILE ED INEBRIANTE PROFUMO CHE GLI
ESALASSE SPONTANEAMENTE DAL CUORE DOVE SI AVEAN DATO AMPLESSO L'AMORE E LA PIÙ
SOAVE MESTIZIA (p. 1).

⁵⁷ Secondo la lessicografia coeva, *enormezza* ha un senso più spiccatamente morale di *enormità* (NICCOLÒ TOMMASEO, BERNARDO BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, 1865-1890, ristampa a cura di Gianfranco Folena, Milano, Rizzoli, 1977, *sub voce*).

⁵⁸ È il caso di Camillo Antona-Traversi che trascriveva con una nota introduttiva la lapide celebrativa fatta scolpire dal padre nella villa di Desio dove Bellini aveva composto *La Straniera* (p. 13); e di Tito Mammoli che mimava sulla pagina un'autentica iscrizione epigrafica (p. 56).

Nulla di più remoto dall'usualità manzoniana, come conferma il tenore eloquente del lessico (*inebriante, mestizgia*), la pretenziosità dei costrutti, pur desueti⁵⁹ come *darsi amplesso*, e la scelta per l'imperfetto aulico (*avean*) sistematicamente eliminato nella revisione dei *Promessi sposi* a favore di *aveva, avevano*, e di conseguenza nella prosa più avanzata dell'Ottocento.

7. Prosa lirica

Al sottogenere delle «belle poesie», additato da Bonaventura Zumbini come secondo polo del discorso celebrativo nell'*Album* belliniano, si avvicina un nucleo di microtesti di prosa poetica, a partire dal decadente frammento di Antonio Fogazzaro, basato su una forzata corrispondenza sinestetica tra sensazione olfattiva e sensazione uditiva, ispirata dalla molitura delle olive che impegnava lo scrittore:

Se, nel silenzio dell'autunno moribondo, quest'odore di *olea fragrans* diventasse suono, sarebbe musica di Bellini (p. 5).

Banale ma comunque tendente alla letterarietà più stereotipata la meditazione dell'amministratore del Teatro San Carlo, Alfredo Prestreau:

Quando, affranto dalla lotta quotidiana per l'esistenza, nauseato dallo scetticismo in cui la presente generazione affoga ogni sentimento, voglio tornar giovane ancora per un'ora, e sentirmi caldo il petto come al tempo benedetto dei miei vent'anni, allora corro a sentir la musica di Vincenzo Bellini.

La lacrima, che involontaria mi spunta sul ciglio, mi ritempra, mi riabilita innanzi a me stesso, mi riconcilia con Dio e con l'umanità: perché mi attesta che il mio cuore è ancora capace di sentimenti e di sensazioni (p. 24).

La citazione librettistica della *furtiva lacrima* ci interessa più sul piano dell'uso linguistico, in quanto pur isolata controtendenza manzoniana rispetto all'aulico *lagrima*,⁶⁰ che non sul piano del riuso culturale, in quanto doppiamente scontata da parte di un professionista del teatro.

Altrettanto lezioso un brano firmato dal pubblicitario napoletano Pasquale Guarino, che alludeva a Bellini come al «cigno flebile e gentile» per poi esibirsi in un'effusività affettata e stucchevole:

Tuffiamoci in questo mare azzurro dell'arte sentita, nel quale egli nuotò da maestro; raggiungiamolo questo cielo sereno della musica tutta lacrime, e piangiamo, pensando a lui che si spense giovanissimo (p. 29).

A prescindere dalla goffa citazione leopardiana, si può osservare una certa tensione verso la lingua più usuale, nell'ammiccamento tipicamente giornalistico allo stile burocratico,

⁵⁹ Il Tommaseo-Bellini, *sub voce* 'amplesso', attribuisce l'espressione *dare amplessi* a un volgarizzamento dell'*Eneide*. Invece in *Grande Dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia e Giorgio Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1960-2011, vol. xx, *sub voce* 'amplesso' non si trovano attestazioni del costrutto.

⁶⁰ Subito dopo infatti si trova *giovane*, laddove Manzoni optava per *giovine* al singolare e *giovani* al plurale.

nell'allitterazione dell'eufemismo (*si spense*) col gerundio precedente (*pensando*), e nella pur minima concessione a soluzioni manzoniane, come dimostra la preferenza di *lacrima* in luogo dell'arcaico *lagrima*.

L'ennesima triturazione dello stereotipo manzoniano del *Cinque Maggio* si ritrova nell'enunciazione pseudoepigrafica di Federico Quaranta, che ci testimonia il gusto culturale nell'allusione deprecativa all'operetta:

L'arte, che oscilla oggi tra la facezia scostumata dell'operetta e il meraviglioso dell'epica, saluta Te, o Bellini; e dice che il solo tuo nome, pronunziato innanzi ai secoli, è un inno d'amore alle future generazioni.

Sorgi e scrivi, disse il Genio a Bellini... ed Egli scrisse melodie pure e serene, come il cielo dell'Italia nostra, dolci e passionate, come il sorriso di un primo amore. Da lui solo i mortali presero contezza dei musicali accordi, ond'esultano i Celesti (p. 6).

Ancora una volta confliggono la tenuta oratoria dell'insieme, in cui slitta verso l'espresività colloquiale l'aggettivazione (*scostumata, dolci*) che tuttavia non riesce a raggiungere la medietà manzoniana, impedita dalla persistenza della congiunzione poetica *onde*, e dell'aulico costruito *presero contezza*.

Si distinguono infine decisamente per la loro sagace lapidarietà due interiezioni enfatiche liricizzanti, situate nella stessa pagina (p. 5), e firmate rispettivamente dal Direttore del Liceo Musicale di Bologna, Giuseppe Martucci («Melodia... melodia... melodia!...»), e dal Direttore del Conservatorio di Napoli, Pietro Platania:

A Te solo io devo, o Bellini, l'aver provato il diletto del piangere!

Come si vede, siamo in pieno melodramma, con toni compatibili col prossimo genere testuale, rappresentato proprio dalle «belle poesie», per dirla ancora con l'arguta etichettazione di Bonaventura Zumbini.

8. Testi poetici

Assai nutrito è il settore dei testi epidittici in versi, che si presentano nelle più varie configurazioni di genere e di metro. Sorvolando sui componimenti in latino⁶¹ o in lingua straniera,⁶² ci soffermeremo sulla versificazione encomiastica in italiano, che si articola in strofe isolate, semplici terzine come quella epigrafica del musicista Michele Ruta (p. 5)⁶³ o quelle

⁶¹ Versi latini dedicava a Bellini Perrone (p. 21), e un epigramma componeva Monsignor Galante, autorevole figura della cultura ecclesiastica napoletana (p. 27), su cui si veda NINO RECUPERO, «... e fu voluttà il pianto» cit., p. 25. Perfino un estimatore straniero, l'inglese Aberdeen, viceré d'Irlanda, si cimentava in una poesia latina (p. 45).

⁶² Numerosi i contributi in inglese, come quello poetico di Sir Francis Brady (p. 21) o quello esortativo del professore di musica a Cambridge Robert Stugnat Knighl (p. 48); e quelli in francese: in un caso si tratta addirittura di un unico pensiero reso in omaggio a Bellini da un gruppo di musicisti polacchi (p. 48).

⁶³ Il Ruta (1826-1896) fu attivo nella cultura musicale napoletana, anche come pubblicita, e sostenne il ritorno

sbilenche di De Marinis (p. 13); quartine (Gaetano Tarantini, p. 10); enfatiche (De Nardis, p. 30), augurali (Caputo, p. 7; Rubini, p. 58), allocutive (Leopoldo Tarantini, p. 9), tronfie (De Ferraris, p. 14),⁶⁴ o aggregate in sequenza come nel vacuo componimento *Arte divina!* di Giulio Minervini (p. 30), o nel lyricizzante inno in sestine di Michele Cuciniello (p. 4).

Decisamente caratterizzante la quartina, intitolata proprio *Epigramma*, di Giuseppe Puzone, docente del Conservatorio napoletano, improntata a una serena colloquialità:

Fui primo ad ammirarti
Negli anni miei ridenti:
Non ultimo ad amarti,
In questi anni cadenti! (p. 12)

Più autentica la vena compositiva dei sonetti,⁶⁵ firmati da artisti come il pittore catanese Calcedonio Reina, che contemperava toni petrarcheschi e leopardiani con accenti di sincera emozione (p. 22), o da oscuri ammiratori come il sorrentino Giacomo Tamaio che mesceva lo schietto riferimento alla *Sonnambula* (*presto estinto fiore*) con gli ineludibili riecheggiamenti manzoniani del *Cinque Maggio* (*sospir, tacque*), ottenendo maggior evidenza nelle terzine finali del suo *La nota belliniana*:

D'Amina il mesto e doloroso canto
Piange su quel sì presto estinto fiore,
E al suo s'unisce d'Adalgisa, il pianto,
E quella nota in un sospir vitale!
Spenta la Musa, tacque il trovatore,
E con lui tacque ancor la melodia! (p. 32)

Da non sottovalutare la pur isolata intrusione del registro colloquiale (*s'unisce il pianto*). Di non diverso tenore il sonetto del professore napoletano Gregorio Di Siena, che conservava forme premanzoniane, pertinenti comunque nella lingua poetica, quali *opra* e *pruova* (p. 46), e quello intitolato a *Norma* di Francesco Culmino, intriso di stereotipi leopardiani (p. 31). Si distacca decisamente sul piano qualitativo, pur nella giocosità del tono, il sonetto firmato da Giacomo Zanella, basato sulla nostalgica rievocazione della giovinezza in termini di gradevole erudizione mitologica e di sincera usualità espressiva (*la sudata corona, la giuliva mia fanciullezza, tutte le cose*):

Questa lira o testuggine, secondo
Che più piace chiamarla in Elicona,

ai livelli colti dell'arte musicale per contrastare la dilagante musica popolare (NINO RECUPERO, «... e fu voluttà il pianto» cit., p. 27).

⁶⁴ «A te, fabbro dell'unica melode | Che vivrà sempre, eternamente bella | Chi potrà sciorre un degno Inno di lode | Per la tua dolce musical favela?». E così via.

⁶⁵ Si vedano quello di Ricci (p. 6), di Petroni (p. 8), di Conforti sull'opera *I Capuleti e i Montecchi* (p. 12), e ancora quello stereotipato di Polidoro (p. 14), quello mitologico su *Il Nuovo Orfeo* di Panzera (p. 56), e quello augurale del professore dell'Università di Napoli Emanuele Rocco, traduttore dell'*Assommoir* di Zola (p. 58).

Che al tocco or doloroso ora giocondo
Dell'inquieto pollice risuona;

E questa, onde le tempie mi cirondo,
Di poche foglie sudata corona.
Che d'altri studi in guiderdone il mondo
Alle canute mie chiome perdona,

Quante lieto darei per quella piva,
Che coll'umida scorza d'uno schietto
Ramo di salce il villanel compose,

Se con essa tornasse la giuliva
Mia fanciullezza e l'agile intelletto
Che in roseo mi pingea tutte le cose. (p. 5)

Inclinano decisamente alla colloquialità gli inni, come quello pseudomanzoniano del procuratore generale di Napoli Angelo Santangelo (p. 56), o quello *A Bellini* di Carlo Carafa, Duca di Noja, inviato da Nizza. Ne riportiamo la seconda delle sei strofe, il cui ultimo verso slitta decisamente verso il parlato, salvo che per il verbo finale, arcaizzante solo per garantire la rima con *note*:

Ed oggi io ti saluto
Di mia cetra col canto,
Che l'ammirai, già, muto,
Rapito da l'incanto
Di Tue divine note:
Misero è il mio tributo,
Ma ognun dà ciò che puote. (p. 45)

È improntato a una confidenziale dialogicità, più evidente nella terza ottava, l'inno *A Vincenzo Bellini* del drammaturgo Cesare Micheletti:

La tua carriera splendida
Fu dal dolor nudrita,
E la volgare invidia
Ti fece guerra in vita;
Ma pur fra mezzo i triboli
Plausi cogliesti più,
Ché l'armonia degli angeli
Per Te s'udia quaggiù! (p. 11)

Di genere intimistico la rievocazione di tono petrarchesco e pascoliano, firmata da Pio Molajoni,⁶⁶ e intitolata *Nella stanzetta di Bellini* con sottotitolo discorsivo in pieno stile rituale:

⁶⁶ Fu impiegato alla Segreteria di Stato di Pio IX e avverso al ricongiungimento di Roma al nuovo Stato italiano. Un omonimo nipote (1875-1944) appartenne ai circoli giornalistici napoletani della Serao.

dove, anni dopo, potei entrare condottovi dall'illustre comm.re Florimo. Basti l'incipit (*Ecco il nido del Siculo Usignuolo*) e le terzine finali:

Io compagna gli fui fin dalla culla
E mi lascia così, così m'oblia,
Così tutto quaggiù cade nel nulla!?

Chi sei, le chieggo allor, fanciulla mia?
Perché s'è bella in così mesta forma?
Ed ella a me: io son la Melodia

Che piange estinto il gran Cantor di Norma. (p. 57)

Interessanti una canzone in versi sciolti intitolata significativamente *Dissonanza* e firmata dall'avvocato Enrico Zinconè (p. 11), e un frammento non rimato del poeta e professore siciliano Ugo Antonio Amico (p. 58), apprezzato da Carducci,⁶⁷ mentre più scontatamente leopardiane si rivelano altre canzoni, come quella del poeta melodrammatico Enrico Goliciani *Il monumento*, modellata su *Silvia* (p. 14), o quella allusiva all'*Etna* del professore napoletano Gaetano Angrisani, che contaminava inni manzoniani e accenti leopardiani (p. 13). Isolato il caso del librettista Achille De Lauzières, autore di non ignobili versi encomiastici.⁶⁸ Al pari dei sonetti, i componimenti d'autore si confermano tutt'altro che disprezzabili, come l'ode oratoria di Mario Rapisardi (pp. 9-10), il frammento di Giovanni Prati⁶⁹ e i versi di Arrigo Boito, che Florimo riproponeva nell'appendice con la trascrizione da Bach, e nel corpo dell'*Album*:

Scorre per gran pietà dagli occhi il pianto,
Dall'agitato sen esce il sospir,
Perché quel duol che non mi fa morir
La triste vita mia tortura tanto?
Con umil cor e col pensier affranto
Invoco pace!
Nel mio pregar – mi volgo al ciel
E al santo altar – e al mesto avel:
Ma l'ara è fredda ed il sepolcro tace.
Un dì la morte almen sarà fedel!
Tranquillo è sol chi nella tomba giace! (p. 17)

⁶⁷ Nato a Erice nel 1831, morì nel 1917 a Palermo, dove aveva insegnato Letteratura italiana all'Università. Fu coinvolto nella politica scolastica e urbanistica locale.

⁶⁸ «Pietosa man, per sovvenir serbato | Quel culto in core, ergeva un monumento | A Tè da cui venia quaggiù temprato | Sull'arpe d'or degli Angeli il concerto; | E un dì, se invan dai secoli sfidato | Quei marmi avranno il corso edace e lento, | Le tue vivranno ancor opre immortali, | Né sperderle potran del Tempo l'ali» (p. 18).

⁶⁹ «... Il tuo spirto | ramingando fuggia dale dilette | rive d'Italia, a rannodar gli stami | del suo memore amor col paradiso!» (p. 56)

La cultura artistica è rappresentata da Corrado Ricci (1858-1934), archeologo e museografo i cui meriti scientifici furono riconosciuti da importanti cariche istituzionali, nonché danzista di un certo rilievo. Il suo omaggio belliniano consiste in un componimento in quartine e terzine che così si concludeva:

forse al ciel non saria
più mite, più divina,
più possente armonia

di quella, onde l'amore
Norma ci svela e Amina
Racconta il suo dolore! (p. 6)

Né manca la poesia dialettale, con la *canzoncella* in napoletano *Pe' lo cembalo*, di Raffaele D'Ambra (p. 8). Da segnalare infine, per l'afferenza al genere musicale, le quartine metastasiane di Nicola D'Arienzo (p. 7) e il frammento cantabile della «compositrice pianista», come veniva qualificata nell'indice dei nomi dell'*Album*, Gilda Ruta:

...Vorrei
rapire una scintilla del tuo genio,
per temprare il mio stile al dolce canto
che d'Italia fu vanto. (p. 7)

Un interessante esperimento di versi sciolti, pervasi da toni biblici e connotati da allusioni metaretoriche, si deve all'avvocato Enrico Zircone, che non a caso intitolava *Dissonanza* il suo testo, con sottotitolo *Dal libro delle vanità*:

Ma se gloria vaneggio, entro m'attrista
il pensier, che non mai saprò nel tempo
stagliar me stesso. Ecco: qui, gramo, intendo
narrar lo strazio dei repulsi inganni:
ma ov'è 'l compianto? E non è, forse, a volte,
più del gemito, amaro, anche il sorriso?
E il mio gemito è, qual vorrei, fidata
eco del cor che sanguina; od è voto
tribuneggiar di retore, che avventi
inane groppo di sonanti tropi?
[...]
Siamo favilla d'una stessa fiamma,
che lentamente si spegne nel nulla [...] (p. 11).

A parte la remota eco del sonetto cxxx del *Canzoniere* petrarchesco (*Dolci durezza e placide repulse*), si avverte l'influsso della cultura filosofica ed etica, che dà spessore esistenziale ai versi encomiastici.

Va menzionato a parte l'esperimento poetico di Michele Kerbaker, professore all'Università di Napoli, autore di una disinvolta composizione intitolata *La Musica di Bellini* e articolata in ben 22 nuclei di doppie quartine (pp. 2-3). Il tono è sciolto, le strofette banali ma orecchiabili, di vago sentore manzoniano nell'esplicita citazione (*sparte, erranti* alla strofa 5), o nell'e-

vocazione ritmica (*vasta, ondante, piena*, strofa 17), e di ineludibile accento petrarchesco (strofa 11), nonché leopardiano (*solinga*, strofa 19; *peregrina*, strofa 21). Notevole l'autocoscienza stilistica espressa nella lettera di accompagnamento, datata «Cava dei Tirreni, 28 ottobre 1885», che vale la pena di leggere integralmente come esempio di scrittura critica di stile informale:

Caro ed illustre collega,

Le mando la mia contribuzione pel *Giornale Album* consacrato alla solenne commemorazione dell'Unico Bellini, che mi sono studiato di celebrare, con questa filza di strofette, come «Re della Melodia». Ho procurato, stando alle vecchie regole, che i miei versi non fossero né zoppi, né contorti, né gibbosi, né rattratti: pregio, a dir vero, meramente negativo, ma la cui mancanza è meno perdonabile, che il difetto di vena poetica. Sarebbe stata cosa troppo originale lodare il melodiosissimo Maestro, con moti strepitosi o strani, facendo uso di quelle licenze, onde si servono parecchi dei moderni poeti Metafisici. Aggradisca, in mancanza d'altro, il mio buon volere e mi creda suo

Dev.mo ed obb.mo

M. KERBAKER (p. 2).

A parte qualche distonia morfologica solo apparente, come nella suffissazione per noi desueta di *contribuzione*, o nella prefissazione enfatica di *aggradisca*,⁷⁰ e a parte ancora qualche contorsione sintattica (come nella comparativa obliqua *meno... che ecc.*) si tratta di un italiano ben più leggibile di quello tronfio e ondivago del professor Tari,⁷¹ anch'egli docente all'Università di Napoli. Inoltre il microtesto epistolare appena citato ci restituisce indirettamente una testimonianza di prima mano dell'appartenenza dell'*Album-Bellini*, denominato *Giornale Album* secondo la formulazione della richiesta di Florimo, al genere pubblicistico,⁷² secondo l'ipotesi da noi formulata.

9. Testi di provenienza estera

Ad attestare il plauso riscosso dalla celebrazione belliniana, l'*Album* contiene numerosi testi di autori stranieri che scrivevano nella propria lingua, come un catalano (Henrique Gimeno, p. 32), e soprattutto i francesi, che si esibivano in pieno stile celebrativo (scrittori: Jean François Marmontel, Jules Claretie; musicisti: Pierre Nicolas Mouzin, p. 17; Charles Gounod, p. 23), in poesia (il barone e pubblicista Alexandre D'Agiout, p. 30) e in prosa enfatico-allocutiva (il direttore del Louvre Alfred Kaempfen, il compositore Alfred D'Hack, l'organista Théodore Salomé, p. 22), o gradevolmente rievocativa (il critico musicale e viaggiatore Oscar Comettant, p. 40). Su toni di moderata enfaticità, soprattutto nell'auspicio finale, si manteneva un contributo celebrativo inviato da un italiano residente all'estero per ragioni professionali, il comm. Pasquale Massone, Console generale d'Italia presso la corte dello Zar:

⁷⁰ Per l'accezione comune nell'Ottocento di entrambi i termini si veda il citato Tommaseo-Bellini, alle voci pertinenti.

⁷¹ Si veda *Album-Bellini*, pp. 1-2.

⁷² La denominazione di *Giornale Album* era diffusa nel giornalismo ottocentesco per designare pubblicazioni divulgative di natura letterario-artistica.

Taluni si affaticano in Russia - ma non sono in gran numero - a sostenere che la Musica de' nostri capiscuola italiani ha fatto il suo tempo e che bisogna oggi seguire altri sistemi, nuove combinazioni, cedendo il terreno all'effetto, con lo scartare ogni concetto melodico e rimpiazzar questo con l'acustica. Ma mi gode l'animo, come Italiano, di unire in quest'Album la mia voce, e di gridare con tanti altri: Gloria a Vincenzo Bellini, al sommo Iddio che gl'ispirò tante celesti melodie, eterne come il Bello e come il Vero, Che non s'aspetta a rivelar sé stesso Per questo appunto che non muor giammai! (p. 56)

Siamo di fronte a un esempio positivo di stile concreto e corposo, di prosa moderna pur se ancorata ai canoni grammaticali più tradizionali (si veda il plurale *capiscuola*), paragonabile a quella dell'avvocato Meale che abbiamo avuto modo di apprezzare.

10. Testi vari di auspicio e commemorazione

Una cospicua serie di testi epidittici va rubricata indipendentemente, in quanto di ascendenza più genericamente celebrativa, in forme intermedie tra l'auspicio e la commemorazione.

Si segnala per la compiuta consistenza testuale un asserto augurale di Pasquale Villari, centrato sulla celebrazione della sede educativa della genialità belliniana, e tradotto nell'auspicio socialmente esteso a rinnovate glorie dalla scuola musicale napoletana:

La musica italiana, nel passato secolo e nel principio di questo, fece sentire nel mondo che lo spirito nazionale rinasceva, Il Conservatorio di Napoli fu allora vivaio di grandi geni musicali.

Il monumento che ora s'innalza all'immortale autore della Norma, innanzi alla Scuola dove anch'egli apprese i rudimenti dell'arte, sia augurio che la Scuola Napoletana torni alla sua gloria antica (p. 3).

Pur attenendosi al canone retorico, come nella designazione perifrastica di Bellini («all'immortale autore della *Norma*») che accresce la solennità dell'insieme, lo scienziato positivista si uniforma a un registro espressivo concreto e usuale (*fece sentire, vivaio, torni*).

A un diverso tipo di stile augurale rinvia l'invocazione appassionata di Giulio Ricordi:

Risorgi, o divino creatore di melodie, e scaccia i Filistei dal tempio dell'Arte! (p. 3)

Sorvolando su parecchie esibizioni analoghe di stile interiettivo o parenetico, o semplicemente oratorio, che comunque testimoniano un'adesione davvero plebiscitaria da parte della classe dirigente e dell'intellettualità,⁷³ vorrei citare un auspicio in stile lineare del compositore Giorgio Miceli:

⁷³ Si vedano l'invocazione dell'avv. Luigi Landolfi (p. 9) e quelle dei compositori Guglielmo Nacciarone (p. 21), Giuseppe Gariboldi (p. 26) e Luigi San Germano (p. 32), quelle parenetiche rivolte ai giovani dai professori di conservatorio Costantino Palumbo (Napoli, p. 7) ed Eugenio Pirani (Berlino, p. 21) e quella accorata alla musica di Luigi Palmieri, Direttore dell'Osservatorio vesuviano (p. 22). Più semplici e banali gli interventi del sovrintendente agli Archivi Bartolomeo Capasso (p. 7) e del pubblicista Andrea Martinez (p. 46), e quella moralistica degli avvocati Teodoro Andriani (p. 8), Eugenio Raffaelli (p. 9), con un'altisonante frase ipotetica Stefano Jannuzzi (p. 42), e, con toni messianici, Filippo Cicconetti (p. 11); della

Finché i canti soavi di Bellini terranno accesa ancora una scintilla nell'animo dei giovani musicisti, c'è da sperar bene per l'arte (p. 10).

Un autentico appello patriottico, non scevro di toni puristici, rivolgeva alla nuova generazione di musicisti lo storico del teatro Giovanni Salvio (1814-1893):

I nostri giovani musicisti compositori, se desiderano di mantenere nell'alto suo seggio la musica italiana, minacciata di decadenza per l'invasione di opere teatrali straniere, per mio voto – ove pur volessero prendere in esame i classici d'oltr'Alpi – non dimentichino di profondamente studiare i celebri spartiti del Cigno di Catania, il sommo *Bellini*. Le loro fatiche saranno compensate con esito felice (p. 7).

Alla semplice commemorazione puntava l'allocuzione rievocativa dell'avvocato napoletano Francesco Stendardo (p. 31), e la constatazione colloquiale e lapalissiana di Antonio Bazzini, direttore del Conservatorio di Milano:

Bellini vive e vivrà nelle opere sue: ecco il monumento più degno di Lui (p. 19).

Misuratissima e venata di accenti colloquiali (*chiasso, calma, affetto*) l'enunciazione elogiativa di Ruggero Bonghi, di cui riportiamo *incipit* ed *explicit*:

Sono uomini fortunati quelli il cui nome resta nella storia umana ad esprimere quanto vi ha di soavemente lieto o di dolcemente malinconico nell'umana natura.

Di questi fu il Bellini. [...]

I suoni ch'egli compone sono luce all'intelletto e calma al cuore; il dolore, quando egli deve risvegliarne le note nell'anima, non è strazio – la letizia non è chiasso. Tutto è infinita misura in lui, e gli è data la verità dell'affetto (p. 25).

signora Adele De Petra (p. 10), del Direttore di Santa Cecilia Filippo Marchetti (p. 18) e del pittore Saverio Altamura con interrogativa retorica (p. 22), quella patriottica del letterato e filosofo Rodolfo Renier (p. 11). Su livelli oratori si mantenevano il docente del Conservatorio napoletano Alfonso Guercia (p. 11), Ettore Falucci (p. 13), il Ministro e Diplomatico Luigi Federico Menabrea (p. 22), il Direttore del Liceo musicale di Roma Eugenio Terziani (con parallelismo ipotetico, p. 22), il violinista Raffaello Frontali (p. 26), lo scrittore Gaetano Miranda (p. 28), mentre all'auspicio solenne puntavano il pianista e insegnante Giovanni Anfossi (p. 12), a quello enigmatico-allusivo, colloquiale e sentenzioso il pianista Rossomandi (p. 13, p. 31, p. 57) e il compositore Giuseppe Menichetti (p. 56), a quello lirico-enfatico il violinista Camillo Sivori (p. 25) e il giornalista e tipografo Leopoldo Cicero (p. 58), alla mera allocuzione un D. Laurini (p. 32) e il musicista e direttore teatrale Giovanni Quattrini (p. 57). Su richiami anaforici si fondava il contributo del docente al Liceo musicale di Firenze Teodulo Mabellini (p. 30) - e su vezzi retorici il nobile fiorentino Enrico Fabrini degli Azzi (p. 31). Al registro sentenzioso, senza particolari artifici retorici, si affidava il professore aquilano Donato De Caris (p. 40), al riuso dantesco il pesarese Luigi Torchi (p. 30), al postrisorgimentale il Consigliere di Cassazione Pirro De Luca (p. 29), al personalistico il professor Ulrico Marchesani di Napoli (p. 30), al religioso il Direttore delle Ferrovie Sarde Giusto Sospizio (p. 30) e un oscuro Cesarini (p. 40). Al rassicurante registro mitologico ricorreva Domenico Scafati, professore del conservatorio partenopeo (p. 13), e addirittura al latino un F. H. Schettini docente napoletano (p. 29) e il conte bolognese Giuseppe Rossi (p. 58). Un messaggio augurale al monumento inviava la maestra di canto Maria Melia (p. 19), e una dedica appassionata a Bellini e al suo cultore Florimo indirizzava l'ingegnere napoletano Federico Travaglini (p. 20). Una rievocazione cumulativa di celebrato e celebrante si deve anche al professore e letterato Carlo Maria Tallarigo (p. 48).

Oltre alla solidità di contenuti, il breve testo si segnala per un registro di stile medio-alto condiviso da pochissimi autori italiani dell'epoca. Su un tenore analogo di concretezza e realismo si mantiene un tale Luca Torelli, autore di un giudizio obiettivo e realistico:

Ebbe ingegno e molto, ma sovrabbondò in Lui il cuore e ne subì l'impero; onde nelle opere sue, all'armonica strumentazione, prevalse la melodia del canto (p. 32).

Alla propria sfera professionale si atteneva l'omaggio dei folcloristi siciliani, a partire da Giuseppe Pitrè che formulava un auspicio di natura scientifico-culturale:

Chi si mettesse di proposito a ricercare l'elemento popolare che è in alcune melodie del Bellini, farebbe cosa utile agli studi, non solo di musica, ma anche di demopsicologia (p. 57).

Dal canto suo Salvatore Salomone Marino pubblicava per l'occasione un canto popolare siciliano con due corrispondenti testi toscani (p. 59).

La tipologia variegata di questi testi commemorativi si riarticola ulteriormente con una rubrica intitolata «Altre voci» (pp. 49 e sgg.), e destinata a raccogliere i giudizi sul musicista dati da uomini insigni scomparsi da tempo o viventi, ma non legati all'occasione dell'*Album*. Una seconda era dedicata a «Giudizi su Bellini» (pp. 53 e sgg.), e gli stessi curatori riciclavano a fini commemorativi testi già editi in precedenti occasioni celebrative. Nel primo caso si trattava di testimonianze racimolate dalle *Memorie* di Bellini già pubblicate, e consistenti in lettere di Donizetti e Rossini scritte per rappresentazioni operistiche dei capolavori belliniani, o in interventi occasionati da eventi solenni come il trasporto delle ceneri (p. 52). Nel secondo caso si segnala il giudizio di Verdi risalente al 1869 (p. 54), e quello dell'avvocato palermitano Filippo Santocanale, fondato sul parallelo stereotipato con Raffaello (p. 54).

Un sorprendente esempio di stile organicamente colloquiale è offerto poi dalla commemorazione risolta in chiave aneddotica da un professore dell'Università di Modena. Dichiaratamente restio a produrre testi impegnativi di natura encomiastica, Antonio Della Valle, insigne zoologo, si lancia in una narrazione di vita privata che costituisce un singolare caso di testo epidittico di natura pragmatica, in cui il registro dominante è l'usualità.

Basti leggere l'esordio, appena intaccato nella sua naturalezza dal toscanismo finale:

Insomma, caro Florimo, volete persuadervi, sì o no, che motti io non ne so fare? E voi ostinato e crudele a ripetermi: il motto, il motto! O cigno di Catania, persuadilo tu questo vecchio di 87 anni a lasciarmi in pace!
Sissignore; alla musica di Bellini io ci vado sempre quando posso, anzi spesso vi spingo a venire anche i miei amici; ma che per questo? Importa assai al pubblico cotesto? (p. 55)

Seguiva il racconto, vivace e spigliato, di un amore in cui la *Sonnambula* avrebbe fatto da pronuba tra due fidanzati che rischiavano di lasciarsi per un fraintendimento:

Bene, quella sera, giusto in quel momento, lui aveva ricevuta una lettera in cui in mezzo a tanti «angelo mio», lei gli aveva detto una volta anche: «mio caro». Figuratevi! era grave il caso. – È una lezione di creanza bella e buona che vuol darmi! Non me lo sarei mai

aspettato! – eccetera, eccetera, con tanti giuramenti che ormai tutto era finito; egli non avrebbe più scritto una sillaba. – Via, sii buono, – diceva io – sarà stato uno sbaglio di penna; non vedi quante volte ti ha chiamato angelo? – Ma non si persuadeva. (p. 55)

Stupisce positivamente la scioltezza colloquiale dell'insieme, in cui la decisa apertura alle innovazioni manzoniane con la profusione di lui e lei soggetti, che vedremo ritornare ampiamente nelle righe successive, è appena attenuata dall'alternanza con egli nello stile indiretto e dal mantenimento dell'imperfetto bembesco in *-a* (*diceva io*), e di quello poetico (*avea*), entrambi comunque vitalissimi nell'italiano ottocentesco e primonovecentesco.

Alla narrazione della decisiva serata a teatro, in cui la melodia belliniana con l'appello di Amina convince l'innamorato permaloso a riconciliarsi con l'amata, seguiva l'epilogo edificante, in cui affiorano inevitabilmente tratti di retorica letteraria nella descrizione stereotipata della felice sposina:

Oggi, son sei anni da quella sera, il loro nido è rallegrato da tre cari angioletti. Pure, lui è sempre pazzo innamorato della moglie, una soave creatura dagli occhi cerulei e dalla chioma bionda, e ogni tanto le dichiara... la guerra. E lei, felicissima, invoca per la pace la musa di Bellini. Corre al pianoforte e sorridendo batte le famose note: Ah non giunge ecc. Lui aspetta pazientemente tutta la prima quartina; ma al primo verso della seconda, le toglie ogni maniera di continuare (p. 55).

A prescindere dal tono lezioso del finale, il testo costituisce un esempio estremamente appetibile per il linguista, in cui la lingua usuale, ampiamente rappresentata in battute dialogiche di realistica vivezza⁷⁴ e in ricordi narrativi di decisa colloquialità,⁷⁵ risulta intramata allo stile rituale, realizzato nelle diffuse citazioni di arie belliniane così tradotte, con sagace finezza retorica, in testi epidittici celebrativi del loro stesso autore, con tanto di dimostrazione argomentativa di natura fattuale e pragmatica.

Certo non si poteva desiderare migliore conferma dell'ipotesi qui formulata, secondo cui *L'Album* tradisce la propria natura di testo misto, nell'alternanza o nella compresenza di tipologie testuali nella sua architettura discorsiva, così come nell'interferenza di lingua usuale e stile rituale nella sua orditura espressiva.

11. I testi delle donne

Dato il rilievo che, almeno formalmente, i due autori dell'*Album* riservavano alle donne, ammettendole all'iniziativa plebiscitaria in onore di Bellini, può essere interessante esaminare a parte i contributi delle gentildonne, delle cantanti e delle semplici ammiratrici di Bellini.

⁷⁴ «Vieni, vieni, ti distrarrail»; «Dove vai? – gli dissi – Aspetta ancora un poco»; «Non posso, ho da scrivere subito, altrimenti non fo a tempo, e la posta parte» (p. 55).

⁷⁵ «Finalmente mi venne un'ispirazione»; «E lo trassi quasi a forza al teatro Bellini, dove si dava la *Sonnambula*»; «l'amico era sempre torbido»; «lui non ne poté più: s'alzò in preda ad una vera febbre, e volle andar via a tutti i costi, immediatamente»; «Un mese dopo ricevetti la partecipazione di matrimonio» (p. 55).

Inaugura la serie un testo di Madame de Staël sul potere salvifico e catartico della musica, unica arte atta a esprimere l'ineffabile, che l'ispettore degli scavi di Pompei, Antonio Sogliano, riciclava per supportare il proprio auspicio di una più diffusa educazione musicale della gioventù italiana (p. 5).

Un pensiero intriso di ovvietà retoriche offriva Adele C. De Petra, non qualificata socialmente o professionalmente dai curatori neanche nell'indice dei nomi:

Creatura prediletta da Dio, riunì in sé genio e bellezza; ebbe ciò che di più splendido offre la vita: l'amore e la gloria e, fortuna più rara, trovò un amico vero. Non conobbe la vecchiezza.

Quale sorte più invidiabile della sua? (p. 10)

Dello stesso tono il contributo di una non identificata Lina Crespi:

Nell'imatura morte del Bellini, trovo un luminoso indizio del valore del grande artista. – Iddio non l'avrebbe chiamato a sé così presto, se non avesse quasi temuto che quelle melodiche armonie avrebbero finito con farci rinunciare al paradiso (p. 18).

Meramente commemorativa, seppur con indizi di consapevolezza socio-professionale, la cantante Olimpia Guercia:

Fosti tu, o Bellini, che mi rivelasti l'arte; fosti tu, genio immortale, che schiudesti l'orizzonte azzurro all'anima mia; fu l'adagio della *Sonnambula* «Ah! non credea mirarti»; furono quelle sublimi e patetiche note, che mi fecero battere il cuore, e che m'accesero questa divina febbre per l'arte, questa febbre che m'arde fibra per fibra.

A te qui, dove tanti grandi si sono inchinati, io, che non saprei degnamente lodarti, depongo un tributo di gratitudine, come di creatura al creatore! (p. 19)

Siamo nei più vietati canoni della religiosità e della ritualità imposta, pur con qualche sprazzo di originalità espressiva. Ma le signore contributrici dell'*Album* non osano uscire dagli argini loro concessi dell'emotività e della nostalgicità, o della subalternità: anche la vocazione professionale della cantante ha bisogno di legittimarsi riconoscendo a Bellini il ruolo di demiurgo pigmalione.

Così il lungo intervento della maestra di canto Maria Melia che auspicava per il monumento una funzione di stimolo ai giovani compositori, rivendicando l'italianità del genio belliniano, con toni di antiromanticismo attardato («la nostra gioventù dunque non cerchi l'ispirazione alle nebbie e alle brume del settentrione») e di determinismo geoculturale:

L'Arte, è vero, non ha patria, è cosmopolita; ma è pur vero che, come tutto, le manifestazioni dell'Arte variano a seconda dei meridiani: legge naturale, alla quale v'ha chi vorrebbe ribellarsi! (p. 19)

Decisamente banale l'invito della cantante Fanny Rubini Scalisi ai colleghi, espresso con efficace metonimia dell'autore per l'opera:

Cantate Bellini, e l'Italia riacquisterà la gloria del canto! (p. 13)

Indiscutibilmente nei canoni si manteneva anche l'auspicio, espresso con un periodo ipotetico altisonante, della cantante Giuseppina De Giuli Borsi, che includeva il promotore dell'*Album* nell'omaggio, senza dimenticare l'afflato patriottico di rito:

Se tutti i grandi che onorarono la patria nostra avessero lasciato sulla terra un amico come Francesco Florimo, ogni zolla d'Italia sarebbe una pagina di storia (p. 47).

Insolitamente semplice l'enunciazione di Maria D'Ovidio:⁷⁶

Nacque Bellini e fu idillio la musica, fu realtà l'amicizia (p. 24).

Mediocrementemente stilizzato il passo estetico-realistico di Leonora Morelli, figlia del pittore Domenico e moglie del suo collaboratore Paolo Vetri:

Nella musica ora si tende e si aspira più alla bellezza di combinazioni che al libero espandersi del canto. [...]
Per quanto la nostra antica scuola si allontana e svanisce, tanto più ci sentiamo stretti e affascinati dalla musica di Bellini, ricca sempre di sentimento e di melodia: l'espressione completa di un'anima gentile, riboccante di passione (p. 55).

Le signore non esprimevano particolare creatività nemmeno nella versificazione. Si osservi l'ottava composta da Maria Giuseppa Guacci (1807-1848), poetessa e patriota:⁷⁷

Al mondo non fu mai più gentil cosa
Della tua pellegrina melodia,
Che diffondendo una dolcezza ascosa
Non induce pensier ch'alto non sia.
E un fremito soave, un'amorosa
Speranza al cor s'apre la via,
E gl'italici spirti ad amar chiama:
Che ogni virtù fiorisce in chi ben ama.

Si tratta evidentemente di un testo riciclato, datato Napoli, 1834, e perciò composto per un Bellini ancora vivente; ma i curatori dell'*Album* non esitarono a riproporlo, occultando nell'indice dei nomi la figura della letterata napoletana.

Si trincerava dietro versi altrui la cantante e patriota Virginia Boccabadati,⁷⁸ che inviava in omaggio un componimento elegiaco composto per la morte di Bellini dall'avv. Buccellini di Brescia e da questi accluso a una lettera per la madre Luigia (p. 25).

⁷⁶ Potrebbe essere imparentata con Francesco D'Ovidio, ma non se n'è trovata documentazione.

⁷⁷ Cfr. l'articolo di ALESSANDRO CANNAVACCIUOLO, *Memoria della morte di Vincenzo Bellini nella poesia napoletana dell'Ottocento*, «Bollettino di studi belliniani», IV, 2018, pp. 44-59.

⁷⁸ Nata nel 1828 e morta nel 1922, partecipò, tra l'altro, alle Cinque giornate di Milano. Fu rinomata interprete del repertorio verdiano. Dalla madre, rinomata maestra di canto, il soprano, nata Gazzuoli, aveva assunto il nome d'arte.

Analogamente la catalana Teresina Singer de Gimeno non trovava di meglio che far suoi i versi della *Semele o la sposa di Messina* di Schiller nella traduzione italiana di Andrea Maffei:

. In due divisa
 Sta la mia mente: né so ben s'io laudi,
 O se biasmi il tuo fato! Apertamente
 Solo or conosco, che non è la vita
 Il supremo de beni, e che la colpa
 Delle umane sventure è la più grave (p. 27).

Non si sottrae alla leziosità più manierata il contributo di una nobildonna, che lo mimetizzava in una cornice epistolare e lo ammantava della protettiva citazione dantesca:

Egregio e carissimo Florimo,
 Mi chiedete un atto al quale mi sembra prosuntuoso l'acconsentire e scortese il rifiutarmi, e mi avete perciò messo nel più crudele dei bivii! Ma poiché anche il ronziotto e il gracidar della rana si dice che cantino la gloria di Dio, è così che vi mando la modesta mia firma per onorare assieme a tutti
 . . . quel Signor dell'altissimo canto,
 che sovra gli altri com'aquila vola.
 Credetemi con affettuoso rispetto
 Vostra aff.
 PRINCIPESSA DI STRONGOLI (p. 27).

Si osserverà sul piano dell'uso linguistico, il pronome allocutivo *Voi*, il plurale con doppia *-i*, l'aggettivo per noi desueto *prosuntuoso*,⁷⁹ e il registro lessicale tipico della conversazione cortese (*acconsentire, nel più crudele dei, la modesta mia*). Si tratta di modi del parlato che alternano con la calibratura retorica delle strutture sintattiche (come nel parallelismo delle infinitive iniziali e nell'inciso causale *poiché*, ecc.), a sua volta compensata dalla frase conclusiva di stile parlato (è così che ecc.).

La cantante inglese Josephine Geale Clarke riferiva le memorie della zia Lady Morgan relative al compiacimento di Bellini per la bella voce della piccola José, e per la precoce morte dell'artista:

Bellini e don Idesfore de Trueba, queste due superbe emanazioni di genio, estinti! Oh! Pensare che gl'idioti solamente restano quaggiù per seccarci eternamente! (p. 42)

All'espressione spontanea e lineare delle memorie private si sovrapponevano i toni romantici e retorici del compianto della stessa Geale, in cui si avverte la preoccupazione di essere letta da un pubblico di artisti e intellettuali:

Non dimenticherò mai quella sua gentile e leggiadra persona, quei suoi biondi e ricciuti capelli, e quei suoi occhi... Oh! Gli occhi del divino Bellini! – di una tinta blu, di una

⁷⁹ Cfr. NICCOLÒ TOMMASEO, BERNARDO BELLINI, *Dizionario* cit., *sub voce*.

placidezza di espressione assolutamente inarrivabile! Potrei definirli con la nostra frase «Heehy blue eyes» (occhi blu dormigliosi). E l'insieme del grande artista mi dava l'aria di un bel tipo inglese.

Non dimenticherò mai la singolare espressione della sua figura quando, assiso al nostro piano, improvvisava delle note che facevano palpitare nel mio cuore di fanciulla le prime e le più grandi impressioni musicali della mia vita (p. 42).

Autenticamente spontaneo e perciò disadorno lo scritto della cantante Emma Nevada⁸⁰ che, con una promessa (in linguistica pragmatica *atto illocutorio*), si impegnava a devolvere una serata della propria *tournee* per l'iniziativa di Florimo:

Quest'altra settimana vado a Genova, credo poi a Pisa, poi tornerò a Firenze per tutto il carnevale. A Genova ed a Pisa farò la *Sonnambula*, destinando una serata, come tu mi suggerisci, in pro del monumento a Bellini... (p. 57).

Come si vede, e com'era prevedibile, il ruolo della donna che emerge da questi microtesti non si distacca da quello già noto e documentato di compagna gentile e sottomessa, che, ad eccezione delle cantanti, indipendenti economicamente e dunque più libere di esprimersi, aderisce supinamente alle aspettative sociali e comportamentali dell'uomo.

Anche sotto questo aspetto *L'Album* si conferma un testo rituale e conformistico, ricco di spunti più sul piano della lingua e dello stile, che dei temi e dei contenuti.

12. Testi misti o multipli

Alcuni 'pezzi' celebrativi dell'*Album* costituiscono di per sé dei testi misti o, in certi casi, multipli, cumulando al proprio interno varie tipologie testuali a volte scarsamente compatibili.

Eclatante il caso di una commemorazione belliniana scritta dal napoletano Antonio Tari,⁸¹ storico e teorico del melodramma, morto nel 1884, quindi due anni prima della compilazione dell'*Album*. Nello scritto riproposto dai curatori si rivendicava, con gusto tardivamente romantico, la supremazia del genio creativo sulla tecnica, in una congerie di pensieri ridotti a piatte constatazioni encomiastiche. L'autore, docente universitario a Napoli, evidentemente non godeva di adeguata competenza linguistica, come si evince da alcune righe in cui risaltano la goffaggine e l'improprietà degli abbinamenti lessicali:

La sua anima non fu solo melodia relativamente, ma sì assolutamente; cioè fu la melodia stessa, discesa a testificare di sé fra gli uomini, in incarnazione non corpulenta, ma, *stavo per dire*, tonalizzata! (p. 1)

⁸⁰ Il carteggio intercorso tra Francesco Florimo e Emma Nevada è stata oggetto di una tesi di laurea a cui si rinvia: cfr. FABIOLA CARLINO, *Lettere di Emma Nevada a Francesco Florimo (1881-1884)*, Cremona, Università degli studi di Pavia, 2003.

⁸¹ Antonio Tari (1809-1881), filosofo e docente all'Università di Napoli, fu uomo di ampia erudizione. Attivo anche come critico musicale, i suoi *Saggi di estetica e metafisica*, pubblicati postumi da Benedetto Croce (Bari, Laterza, 1911), comprendono uno studio su Vincenzo Bellini (pp. 129-144): cfr. MASSIMO LEOTTA, *La filosofia di Antonio Tari*, Napoli, Istituto italiano per gli studi storici, 1983.

L'allusività allo stile rituale delle orazioni (addirittura al Credo) non fa che accentuare l'inadeguatezza espressiva, ulteriormente sottolineata da tentativi di stile lirico:

La sua nota sospirata, lagrimata e spesso sorriso lagrimando, si accentua di tale cara languidezza, che ne sei assorbito, affascinato; e la riconosci *come una vecchia amica*, che tu rivegga e riabbracci con gioia indicibile! (p. 1)

Gli affioramenti di espressività colloquiale, che ho segnalato in corsivo, non bastano a cancellare l'impressione di uno stile affaticato, stentatamente abbellito da malriuscite figure retoriche come il più trito omoteleuto participiale (*sospirata, lagrimata*) o la banale allitterazione (*questa querula*) leggibile poche righe più avanti. Dello stesso tenore gli ossimori, giocati sulla giustapposizione di termini opposti, da quello stereotipato del passo citato (*sorrisono lagrimando*), a quelli più audaci e tra loro antitetici della parte finale (*virilità emuca/virile muliebrità*, p. 2). Una certa apertura all'innovativa usualità manzoniana è rappresentata dalla preferenza per la forma monotongata *prova* (p. 1), ma si tornerà alla tradizione più conservativa con enclisi pronominali (*addimostrasi*), preposizioni bembesche (*pel*, p. 2), ed esiti lessicali aulicizzanti come *lagrima*. Ancora una volta Manzoni è presente solo come maestro di stile poetico, nella reminiscenza della *Pentecoste* attuata col solito prelievo lessicale dell'aggettivo dalla nota sequenza *pondo ascoso*, nell'allusione agli «ascosi tesori della bellezza» della melodia belliniana (p. 1). Immane un ansimante richiamo all'oratoria risorgimentale:

Bellini aleggia forse a noi d'intorno in questi luoghi, succeduti al Conservatorio, che lo educava all'Arte in tempi penosamente intesi a riadergere la coscienza italiana dalla ignominiosa prostrazione del passato. Egli palpò all'unisono co' palpiti di libertà della patria in travaglio. Egli, redentore del puro canto italiano, non fu de' meno potenti fattori della Italianità risorta (pp. 1-2).

L'enfasi epidittica slitta nel grottesco, segnando un netto calo rispetto alla solida e costruttiva oratoria dell'esempio forense esaminato in precedenza.

Anche Vittorio Imbriani non esitava a riciclare testi già prodotti, e non solo propri. A causa del proprio grave stato di salute, rispondeva all'invito di celebrare Bellini operando, con gusto espressionistico della commistione stilistico-discorsiva, un montaggio di testi propri e altrui. Come omaggio celebrativo inviava perciò un'ode dello zio Alessandro Poerio, incastonata tra una propria lettera di accompagnamento e un'erudita nota filologica di altro autore. La missiva dallo stile affannato e quasi burocratico tradisce in pieno la sofferenza dell'infermo Imbriani:

Chiarissimo ed illustre signore,
Sono tanto aggravato, dal morbo, che mi va, lentamente, uccidendo, da non poter promettere e non potermi ripromettere, di attendere, di proposito, ad un benché brevissimo lavoro. Ci ho, però, un'ode, bellissima, di mio zio Alessandro Poerio, scritta, in morte del Bellini: la quale può dirsi inedita, non avendola io stampata, una volta, a ma' che una trentina d'esemplari. Se questa può servire, all'uopo suo, gliela offro di cuore, in testimonianza del desiderio, che avrei, di servirla.
Ed Ella m'abbia, per iscusato, se più non posso, nel mio stato presente e (pur troppo) immigliorabile.

Suo dev.mo
VITTORIO IMBRIANI (p. 15)

La competenza retorica emerge dal gioco di parole della consecutiva iniziale e dall'allitterazione (*benché brevissimo*), mentre l'espressività è appena sfiorata nel modo di dire colloquiale (*offro di cuore*) e nella forma pronominale di *avere (ci ho)*, tipica dell'italiano dell'uso medio.⁸² Nell'antimanzoniano Imbriani sarà da interpretarsi come mera osservanza di una norma grammaticale dell'epoca, rispettata comunque anche ne *I promessi sposi* del 1840,⁸³ la persistenza della *i* prostetica (*per iscusato*). Mi sembra invece significativo segnalare, a testimonianza dell'irriducibile vena espressionistica dell'Imbriani, la possibile rievocazione dell'*incipit* del *Cantico delle creature* (*Altissimo, Onnipotente, Buon Signore*) deformato in arida allocuzione epistolare.

Il cumulo testuale del contributo celebrativo imbrianesco proseguiva con una nota critica di Nicola Pagliara atta a circostanziare filologicamente l'*Ode*, e a ribadirne infine, con sapiente tecnica sospensiva, l'attribuzione al Poerio. La misura stilistica di questa nota è accademica e oratoria, con uso linguistico tendente alla norma premanzoniana, per cui basti ricordare l'occorrenza di *tosto* (p. 16), regolarmente sostituito ne *I promessi sposi* da *subito*. Al più puro stile rituale si atteneva l'*Ode*, di cui riportiamo semplicemente la penultima ottava, intrisa di manzonismo lirico e di leopardismo:

Non il natal tuo loco
 Né l'isola de' l foco
 Non Partenope mia, ch'ebbe nutrice
 Tuo spirto, il frale or serba,
 Ma Parigi superba.
 Com'io la tomba tua non vidi mai
 Visiti co 'l pensier labbro no 'l dice,
 E tu da 'l cielo il sai. (p. 16)

Di minor spessore infine altri testi multipli rappresentati da epigrafi teatralizzate, come quella del Monachesi, professore al Conservatorio di Roma (p. 22), e del verista Onorato Fava, che sceneggiava un improbabile bozzetto ambientato in Paradiso:

Un giorno – sotto la volta azzurra del cielo, alla luce di amatista che irradiavano le stelle
 vivide – s'incontrarono due Cherubini.
 – Sei in procinto di prendere il volo. Dove ti rechi?
 – Un'anima venuta di laggiù mi à detto esservi sulla terra un genio creatore di musiche
 divine. Io sono stanco delle eterne e monotone melodie del paradiso. Vado laggiù.
 – Tornerai, fratello?
 – Non lo so.
 Era in questo mondo il 23 settembre 1835, quando i due Cherubini s'incontrarono di
 nuovo.
 – È vero quanto ti à assicurato l'anima venuta di laggiù?
 – Sì. Quel genio è veramente divino, ma io l'ho rapito dalla terra quest'oggi e l'ò
 condotto nelle nostre alte sfere. Le melodie del paradiso saranno ora più belle (p. 13).

⁸² Cfr. FRANCESCO SABATINI, *L'italiano* cit.

⁸³ Si veda LUCA SERIANNI, *Grammatica italiana* cit., cap. I, § 71.

A parte la banalità, il microtesto sembra più adatto a un libro per l'infanzia che a un volume celebrativo di natura quasi istituzionale, come *L'Album*. Da rilevare la grafia oggi desueta del verbo *avere* senza l'*h*, e il dialogo forzatamente colloquiale, ma con gli aulicismi (*recarsi per andare*) tipici dell'italiano standard fino agli anni Sessanta del Novecento.

Il caso più rappresentativo di questa tipologia è dato comunque da un *Inno a Bellini* in prosa che il Florimo apponeva simbolicamente in chiusura dell'*Album* e che effettivamente compendia tutti i sottogeneri testuali fin qui esperiti, dalla sentenza estetica, al frammento poetico, all'epigrafe scheggiante che chiudeva un breve profilo encomiastico del musicista, firmato proprio da Florimo. Ne riportiamo *incipit* ed *explicit*, e qualche passaggio caratterizzante:

La musica di Bellini è limpida come l'acqua della sorgente, trasparente come il cristallo e diafana come la volta del nostro cielo.

Le sue soavi melodie partono dal cuore e vanno dritto al cuore [...]

Rossini diceva si nasce non si diviene Bellini; e che a lui, meglio che ad ogni altro, si addiceva perfettamente la definizione del Buffon: *Le style est l'homme*.

[...] Amore e dolore: - ecco Bellini!

[...] La sua gloria brillerà nel mondo come il sole che scalda le terre d'Italia.

[...] Come fu breve la vita di questo giovane grande e sventurato!... come fu breve la sua carriera!

[...] Moriva lasciando tracce sublimi ed immortali del suo passaggio sulla terra. Le opere del suo ingegno resteranno monumenti imperituri nella storia dell'arte.

Nato in Catania nel primo giorno di novembre dell'anno 1801, morì nel fiore degli anni a Puteaux il 23 settembre del 1835.

E se non piangi di che pianger suoli? (p. 59)

Il testo racchiude e compendia tutti gli stereotipi tematici e retorici che abbiamo ritrovato nei testi esaminati, compresa la lapidaria citazione dantesca finale,⁸⁴ e non a caso chiudeva *L'Album*.

12. Conclusioni

Da tutto quanto si è osservato, si può desumere l'innegabile interesse storico-culturale e storico-linguistico di un testo come *L'Album*, che, diffuso e recensito in tutta Europa, attinse il proprio mandato socioculturale: tramandare, «al di là della sua musica», soprattutto «l'immagine dell'uomo Bellini, ammantata di significati simbolici e di aura romantica».⁸⁵

Innanzitutto ci viene restituito lo spaccato di un'intellettualità di livello alto e soprattutto medio-alto, sensibile alla cultura musicale e alle glorie nazionali che la cultura in genere può procacciare. Avvocati di grido, docenti universitari, aristocratici e gentildonne, artisti, e, ovviamente professionisti impegnati in ambito musicale (maestri e cantanti liriche), con-

⁸⁴ Si tratta della notissima interrogazione che il conte Ugolino rivolge a Dante (*Inf.* xxxiii, 42) nel narrargli la propria terrificante vicenda.

⁸⁵ TIZIANA GRANDE, *L'Album-Bellini di Florimo-Scherillo* cit., p. 134.

vergono nel celebrare con calore e convinzione il grande Bellini. Più scontato il ruolo delle celebrità: scrittori, poeti, pittori, compositori come Verdi si dimostrano più distaccati e quasi infastiditi di dover contribuire all'*Album artistico-letterario*, e si limitano a frasi di circostanza o si esonerano con interventi obliqui o banali. Innegabile la forzatura ideologica nella volontà pervicace di Florimo di armonizzare wagnerismo e 'bellinismo', manipolando asserzioni critiche dei sostenitori del musicista tedesco e addirittura enunciazioni dello stesso Wagner su Bellini, del tutto irrelate dall'iniziativa encomiastica dell'*Album*.⁸⁶ Si è appena rilevato il conservatorismo nel ruolo riservato alle donne, siano esse dame dell'aristocrazia, poetesse, artiste, mogli e parenti di intellettuali, e professioniste affermate (cantanti o maestre di canto). Anche il loro linguaggio non esce dal coro della retorica e della banalità rituale, con rare eccezioni, come la cantante che prometteva l'incasso di una serata, senza orpelli e sbavature emozionali.

Sul versante linguistico l'*Album* non solo conferma la sua natura di testo misto, anche sotto l'aspetto semiotico, per la presenza di pagine di scrittura musicale e di disegni di varia ispirazione, ma soprattutto rivela un'inattesa valenza documentaria che trascende il suo immediato fine celebrativo.

Attraverso l'esplorazione dei testi componenti il macrotesto epidittico, ci è stato restituito uno spaccato comunicativo ampio e attendibile della società italiana postunitaria, e in particolare della visione estetica della borghesia colta, che sarebbe poi inevitabilmente sfociata in un «esito intuizionistico e retorico».⁸⁷ La società alfabetizzata del secondo Ottocento vi si trova rappresentata in tutte le sue stratificazioni medio-alte, dall'ingenuo e culturalmente sprovveduto nipote di Zingarelli, all'agguerrito – professionalmente e culturalmente – avvocato Meale, allo scienziato, alla nobildonna, alla cantante, al pubblicitista, al magistrato, al diplomatico, al professore di scuola e di università o di conservatorio, al dirigente teatrale, allo scrittore o al poeta di fama.⁸⁸ E ciascuno ha offerto la propria effettiva misura espressiva e comunicativa, dal livello minimo di un italiano stentato e contorto difficilmente conquistato, al livello medio di una colloquialità carnosa o sciolta, sapientemente intramata alla stilizzazione retorica, fino al livello più alto di un'oratoria corposa e organica o erudita e logicamente dipanata.

Ne risulta il profilo storico-linguistico di un'Italia ancora pervasa dalla tradizionale norma letteraria, ma efficacemente protesa – in fasce socioculturali privilegiate ma non esclusive o isolate – verso l'innovativa norma manzoniana, come dimostra ampiamente il discorso epidittico sanamente pragmatico del docente universitario modenese. Emerge come dato nuovo la solidità stilistica dei professionisti della scrittura, pubblicitisti come Federigo Verdinois, filologi come Francesco D'Ovidio, storici come Pasquale Villari, che si avviavano a rinnovare la tradizione prosastica intellettuale italiana.

Sul piano più strettamente retorico si potrà osservare come l'*Album* si attenga ai canoni del discorso epidittico nel riuso di stereotipi, nell'impianto argomentativo di ricavare l'elogio dal parallelo di Bellini con altri geni dell'arte, e nella gelosa cura dell'aspetto formale che tuttavia non si riduce a sterile esibizione.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 132-134.

⁸⁷ NINO RECUPERO, «... e fu voluttà il pianto» cit., p. 30.

⁸⁸ Per la caratterizzazione socio-culturale dei contributori dell'*Album* cfr. *ivi*, pp. 24-25.

In merito alla dimensione intertestuale della citazione letteraria, si dovrà sottolineare la dominanza dell'archetipo manzoniano, dagli *Inni* al *Cinque Maggio*, appena insidiato dal lirismo leopardiano e controbilanciato solo dall'ineliminabile epicità dantesca.

In definitiva la tenuta discorsiva dell'*Album*, sospesa fra la triturazione di stereotipi letterari o etnici (come la luce o il fulgore del Sud) e gli slanci espressivi di una insorgente colloquialità, rispecchia tanto la consistenza stilistica della ritualità epidittica quanto la plasticità linguistica dell'usualità comunicativa.

Alle «sentenze estetiche» e alle «belle poesie» nell'italiano postunitario si veniva affiancando una consistente vena di concreti discorsi e di corpose parole, che avrebbero fornito ai futuri parlanti un «saldo nucleo comune» per la loro vita comunicativa.⁸⁹ È doppiamente significativo, mi pare, che a documentarlo inaspettatamente possa contribuire proprio un testo come l'*Album-Bellini*, progettato e confezionato nella più genuina tradizione retorica nazionale.

ABSTRACT - This paper proposes a linguistical, stylistic and pragmatic analysis of the *Album-Bellini* (1886), created by Francesco Florimo to found Bellini's myth in the process of nation building of post-unification Italy. The epideictic discourse moves between common language and ritual style: the fragments of prose and poetry that make up the *Album* make of it a mixed text, in which genres and styles hybridize and balance each other, in an architecture that responds to specific functions and communication purposes. The analysis, based on rhetoric and text linguistics, helps to explain the cultural and communicative meaning of the *Album* and to enrich the overview of post-unification Italian, in which the pressure of oral language interacted with oratorical speech.

⁸⁹ L'efficace definizione dell'Italia linguistica contemporanea come «un insieme di comunità più o meno regionali, possedenti tuttavia un saldo nucleo comune, lessicale e morfosintattico» si deve a GIOVANNI NENCIONI, *Introduzione* in *Come parlano gli Italiani* cit., pp. xxvii-xxxiv: xxx.