



COMITATO SCIENTIFICO

Lorenzo Bianconi (Bologna)
Stefano Castelvechi (Cambridge)
Damien Colas (Parigi)
Gabriele Dotto (East Lansing)
Fernando Gioviale (Catania)
Simon Maguire (Londra)
Hilary Poriss (Boston)
Alessandro Roccatagliati (Ferrara)
Susan Rutherford (Manchester)
Mary Ann Smart (Berkeley)
Claudio Toscani (Milano)
Luca Zoppelli (Friburgo)

DIRETTORE RESPONSABILE

Fabrizio Della Seta

COMITATO DIRETTIVO

Fabrizio Della Seta (Pavia-Cremona)
Maria Rosa De Luca (Catania)
Graziella Seminara (Catania)

BOLLETTINO DI STUDI BELLINIANI

Rivista digitale del Centro Studi Belliniani e della Fondazione Bellini

DIRETTORE RESPONSABILE

Fabrizio Della Seta

COMITATO DIRETTIVO

Fabrizio Della Seta (Pavia-Cremona)

Maria Rosa De Luca (Catania)

Graziella Seminara (Catania)

COMITATO SCIENTIFICO

Lorenzo Bianconi (Bologna)

Stefano Castelvechi (Cambridge)

Damien Colas (Parigi)

Gabriele Dotto (East Lansing)

Fernando Gioviale (Catania)

Simon Maguire (Londra)

Hilary Poriss (Boston)

Alessandro Roccatagliati (Ferrara)

Susan Rutherford (Manchester)

Mary Ann Smart (Berkeley)

Claudio Toscani (Milano)

Luca Zoppelli (Friburgo)

REDAZIONE

Giuseppe Montemagno (Catania)

EDITING E IMPAGINAZIONE GRAFICA

Salvo Arcidiacono (Duetredue Edizioni)

Editoriale

Con l'uscita di questo quinto numero si può ben dire che il «Bollettino di studi belliniani» abbia ormai consolidato la sua posizione tra i periodici monografici dedicati a un singolo compositore. Non è facile alimentare continuamente una pubblicazione di questo tipo con studi validi, rispondenti a un requisito di 'scientificità' che forse qualcuno considererà una fisima accademica, ma che non è altro che esigenza di rigore e, per quanto possibile, di originalità. Per questo, sempre dopo attenta valutazione della direzione e dei revisori esterni, siamo a volte costretti a respingere proposte che sembrano sostenute più da entusiasmo che da vera competenza. Su questo principio non intendiamo transigere, convinti come siamo che l'offerta di una messe ristretta di contributi qualificati sia preferibile a un universalismo inteso a riempire più pagine possibile. Si tenga presente che una raccolta cospicua di contributi validi è stata sollecitata per il convegno internazionale tenutosi a Catania nel settembre del 2018, *Il teatro di Bellini: spettacolo – prassi esecutiva – multimedialità*, di cui abbiamo dato notizia nel precedente Editoriale e i cui atti prevediamo di pubblicare nel corso del 2020; e questo ha assorbito una parte non indifferente dell'impegno dei non moltissimi cultori di Bellini nel mondo.

Quanto appena detto potrà sembrare un non richiesto appello alla benevolenza del lettore, ma in realtà il numero che questi ha sotto gli occhi non ne ha bisogno, dal momento che continua la linea dei precedenti quanto a varietà di temi e di approcci, facendo appello a competenze scientifiche non esclusivamente musicologiche o teatrologiche. Il saggio di apertura si deve a una storica della lingua italiana, Gabriella Alfieri, che coi ferri del suo mestiere analizza un documento ben noto agli studiosi belliniani per tracciare un quadro che non è solo linguistico ma anche, soprattutto, di storia della cultura ottocentesca.

Sappiamo tutti che i capolavori di Bellini – come quelli di ogni altro genio – non nascono come fiori nel deserto ma si nutrono delle esperienze artistiche e culturali che segnarono l'autore nel corso della sua vita. Che Bellini, negli anni della sua formazione e dopo, si sia interessato alla musica dei 'classici' viennesi è stato affermato molte volte, da Florimo in poi, ma solo da poco questo interesse e, soprattutto, le sue conseguenze musicali hanno cominciato ad essere verificati con indagini basate su riscontri filologici e analitici. È quanto fa Giorgio Sanguinetti nel suo articolo, in cui il rapporto d'intertestualità tra un celeberrimo passo beethoveniano e un coro che Bellini riprodusse, sempre variandolo, in tre opere diverse è non certo scoperto, ma, cosa assai più importante, dimostrato, facendo toccare con mano – se pure ve ne fosse bisogno – che 'imitare' è sempre ricreare.

Di impostazione ancor diversa è il saggio di Federica Marsico, che mette a punto quanto si sa su un compositore quasi coetaneo di Bellini, che lo conobbe e stimò. Pur non avendo avuto Francesco Stabile una carriera paragonabile alla sua, e certamente neppure le sue qualità – ma questo, senza farsi illusioni su scoperte memorabili, andrà verificato con ulteriori indagini sulle partiture – il suo itinerario è in ogni caso rivelatore del mondo da cui Bellini prese le mosse, e anche delle aspettative che in quell'ambiente si riponevano nei giovani più promettenti.

Proseguono le ormai consuete rubriche di aggiornamento ai *Carteggi* belliniani (nuove lettere e documenti affiorano in continuazione) e alla Bibliografia. La sezione Recensioni dà conto di un libro che affronta un argomento apparentemente tangenziale, ma che è invece

rivelatore su come il melodramma sia in grado di mettere a fuoco rapporti di profonda incidenza nella trama della società; e di due registrazioni in cui l'interesse per l'esecuzione si appaia a quello per i brani proposti, di non frequentissimo ascolto.

FABRIZIO DELLA SETA

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 scortesi. 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. HOBSBAWN, 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 retórica 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 sotto-testi 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 retorica* 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 sovrordinato 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 inquadrarli 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 annoverano 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 pubblicistico 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 pusillanimiti 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 (*manca, manca*), 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», I, 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 tronfieza 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: «vorro' 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 *appicciare*, 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, oltretutto 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 oltretutto 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*, avvicinabili 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 una*).

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 fonomorfologici. 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 topico 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 (*si*) 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 segnerà la sapiente dosatura di predicati colloquiali (*smagliante*, *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 tesseva 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 prelato 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 («*cose ..., 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 Mazzia 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 Sangiuliano (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 vieti 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 sovrtoni 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, mestizia*), 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 pubblicista 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 spese 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 passionato, 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 etichettatura 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 Eliconia,

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 favola?». 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 sì 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 Zincone (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 concento; | 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-allo-cutiva (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 Salvioli (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 Fabрин 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 Pitre 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 vieti 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).

Mediocremente 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 bivi! Ma poiché anche il ronzio dell'insetto 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 (*sorriso lagrimando*), a quelli più audaci e tra loro antitetici della parte finale (*virilità eunuca/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 palpitò 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 ribadire 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'ho
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, pubblicisti 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.

Di una ricorrente reminiscenza beethoveniana in Bellini

Giorgio Sanguinetti

Un ascoltatore attento, anche se non necessariamente un approfondito conoscitore del repertorio strumentale classico, non dovrebbe mancare di notare una notevole somiglianza del Coro di Guerrieri nel secondo atto di *Norma* con il primo movimento della Sonata per pianoforte op. 27 n. 2 di Beethoven, la cosiddetta ‘Sonata al chiaro di luna’. Le somiglianze sono fin troppo evidenti: entrambi i pezzi presentano una figura di accompagnamento in arpeggi di terzine; entrambi iniziano con un tetracordo discendente nel basso; in entrambi si trova una cadenza doppia nella quarta battuta; entrambi modulano nel tono del terzo grado maggiore nella nona battuta. Inoltre, le stesse melodie dei due brani presentano una certa affinità, data principalmente dal caratteristico ritmo puntato. Certo, la recente ricerca musicologica sui modelli o schemi compositivi – *Satzmodelle*, schemi galanti, modelli di partimento – ha cambiato il concetto stesso di *borrowing* o addirittura di plagio per la musica del Sette e del primo Ottocento, mostrando che molti di quei casi che potevano essere considerati plagî erano invece dovuti all’impiego di modelli compositivi preesistenti; tuttavia, qui troppi sono gli elementi in comune tra i due brani per lasciare adito a dubbi: ci troviamo in presenza di un caso evidente di intertestualità.

Meno sorprendenti, ma pur sempre significative, sono anche le differenze tra i due brani: la più ovvia è che la musica di Bellini inizia in modo maggiore, mentre quella di Beethoven in minore. Anche il piano tonale su ampia scala della Sonata op. 27 n. 2 è diverso da quello del Coro dei Guerrieri di *Norma*. A battuta 10 Beethoven muta in minore il III grado maggiore, come primo passo verso la tonicizzazione di Si minore/maggiore (tono della sottotonica), mentre Bellini sceglie di restare in uno spazio tonale che fluttua tra Fa maggiore/minore e La bemolle maggiore (il tono della medianta abbassata). Tuttavia, per quanto riguarda le prime nove battute, il percorso tonale è identico nei due brani come si può notare dal confronto tra gli esempi 1 a) e b).

VI. I & II

p pizz.

p

Vc, Cb, Bs

4 Fl, Ob, Cl. *p*

7 *pp*

Es. 1a. VINCENZO BELLINI, *Norma*, atto II, Coro e Scena, bb. 1-9 dal numero di prova 20: riduzione su tre pentagrammi dalla partitura orchestrale Ricordi P.R. 1385.¹

① ⑦ ⑥

⑤ ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

Es. 1b. LUDWIG VAN BEETHOVEN, Sonata op. 27 n. 2, primo movimento, bb. 1-5, con annotazioni analitiche.

¹ Nella riduzione Ricordi il titolo è «Coro, e Sortita d'Oroveso».

La circostanza che Bellini nella sua opera più famosa abbia fatto ricorso a una evidente allusione a una sonata per pianoforte composta trent'anni prima da un compositore tedesco è già di per sé interessante. Ancora di più lo è il fatto che Bellini abbia usato la musica del 'chiaro di luna' non meno di tre volte: nel 1828 per la versione riveduta per Genova di *Bianca e Gernando* (ritornata per l'occasione al nome originario di *Bianca e Fernando*), nel 1829 per *Zaira*, e finalmente nel 1831 per *Norma*. La musica del 'chiaro di luna' belliniana è quindi un caso interessante di intertestualità che diventa un autoimprestito, o *self-borrowing*, multiplo.

Il caso non passò inosservato. A quanto sembra, il primo a farlo notare per iscritto è stato nel 1842 Alberto Mazzuccato, in un articolo sulla «Gazzetta musicale di Milano» che accompagnava la prima edizione italiana della Sonata op. 27 n. 2:

Ne piace chiudere questo cenno col notare che anche un nostro grande compositore italiano sentì certamente al pari di noi le bellezze di questo componimento. Egli è Bellini, il quale non credette umiliare se stesso commettendo per lo appunto un non lieve plagio. Il noto coro in fa della sua opera *Bianca e Fernando*, riportato poi nel secondo atto della *Norma*, non è esso, pel tratto di molte misure, copiato a puntino dal primo tempo di questa Fantasia?²

Dopo Mazzuccato, molti altri studiosi hanno scritto di questo «non lieve plagio»: tra loro, Michele Scherillo (1882), Francesco Pastura (1959), Guglielmo Barblan (1972), Charlotte Greenspan (1977), Maria Rosaria Adamo e Friedrich Lippmann (1981), Giampiero Tintori (1983), David Kimbell (1998) e Mary Ann Smart (2000).³ I due autori più recenti, Kimbell e Smart, hanno commentato l'autoimprestito *Bianca e Fernando* - *Zaira* - *Norma* senza però menzionare l'origine beethoveniana. Inoltre, la maggior parte degli studiosi concorda sul fatto che il coro è passato attraverso le tre opere quasi senza modifiche tranne che per insignificanti dettagli; solo Greenspan ha analizzato le varianti con maggior profondità, come vedremo tra poco.

Il coro belliniano e la sua origine beethoveniana sollevano una serie di domande, quali:

- 1) dove e in quale circostanza Bellini fece conoscenza con l'op. 27 n. 2?
- 2) il fatto che Bellini abbia ambientato i cori di *Bianca e Fernando* e di *Norma* in un contesto notturno ha qualcosa a che vedere con il soprannome (notoriamente spurio) di 'Sonata al chiaro di luna' dell' op. 27 n. 2?
- 3) Che cosa ha preso Bellini dal modello originale di Beethoven, e cosa ha cambiato?
- 4) qual è l'organizzazione interna del coro, e se (e come) influenza la musica che vi sta intorno?

² ALBERTO MAZZUCCATO, *Suonata quasi fantasia in do diesis minore, di Beethoven* [sic], «Gazzetta Musicale di Milano», I (6 marzo 1842), p. 37.

³ Cfr. MICHELE SCHERILLO, *Vincenzo Bellini. Note aneddotiche e critiche*, Ancona, Morelli, 1882, p. 97; FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, pp. 133-134; GUGLIELMO BARBLAN, *Beethoven in Lombardia nell'Ottocento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», VI, 1, 1972, pp. 3-63; CHARLOTTE GREENSPAN, *The Operas of Vincenzo Bellini*, Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 1977, pp. 267-272; MARIA ROSARIA ADAMO, FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981, p. 173 (nota 454); pp. 453-454; GIAMPIERO TINTORI, *Bellini*, Milano, Rusconi, 1983; DAVID KIMBELL, *Vincenzo Bellini: Norma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 120; MARY ANN SMART, *In Praise of Convention: Formula and Experiment in Bellini's Self-borrowings*, «Journal of the American Musicological Society», LXIII, 1, 2000, pp. 25-68: 37.

Di seguito, cercherò di rispondere per quanto possibile a queste domande.

1. La Sonata op. 27 n. 2 fu pubblicata per la prima volta da Giovanni Cappi a Vienna nel 1802, e successivamente da una serie di altri editori tedeschi, francesi e inglesi durante la vita di Beethoven. Come già accennavo, la prima edizione italiana uscì come supplemento della «Gazzetta musicale di Milano» nel 1842, cioè sette anni dopo la morte del compositore. Un catalogo della biblioteca del Conservatorio di Napoli compilato da Francesco Florimo e Francesco Rondinella nel 1836 elenca un esemplare della *Collection complète des Œuvres de Beethoven* edita da Brandus a Parigi, i cui volumi 10 e 11 includono le sonate per pianoforte, ma a quanto sembra questi volumi furono pubblicati nel 1829, cioè un anno dopo la revisione di *Bianca e Fernando*.⁴ Ovviamente Bellini potrebbe aver ascoltato la Sonata eseguita in circoli privati napoletani, ma è significativo che la musica del ‘chiaro di luna’ non compaia nella prima versione napoletana di *Bianca e Fernando*, ma solo nella seconda (*Bianca e Fernando*), scritta dopo il trasferimento a Milano. È quindi verosimile che l’incontro tra Bellini e la Sonata beethoveniana sia avvenuto proprio a Milano.

Dopo il suo arrivo a Milano, il 12 aprile 1827, Bellini fece conoscenza con la famiglia Pollini, un’anziana coppia senza figli che praticamente adottò il giovane compositore proveniente da Napoli, subito dopo il suo arrivo. Francesco Pollini (1762- 1846) nacque a Lubiana e si trasferì a Milano nel 1793 dove studiò con Niccolò Zingarelli; precedentemente, tra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta del Settecento, era stato allievo di Mozart a Vienna. A Milano, Pollini divenne un ricercato concertista e docente di pianoforte, autore di un celebre *Metodo pel Clavicembalo* (Ricordi, 1812) adottato come libro di testo dal Conservatorio di Milano, nonché chimico-commerciante dell’‘acqua polliniana’, un prodigioso decotto antisifilitico inventato dal di lui padre Giovanni Grisostomo Pollini.⁵

A Milano Bellini faceva visita ai Pollini quasi quotidianamente, in particolare nei mesi invernali tra la fine del 1827 e l’inizio del 1828. In una lettera a Florimo datata 12 gennaio 1828, un Bellini di malumore scrive:

La seccatura, che pruovo nel passare il tempo te l’ho detto nell’altra mia; il teatro istesso mi secca, e non poco: opere vecchie, male eseguite: un caldo nei palchi che si muore a cagione che tutto il teatro è pieno di stufe, e quel sortire de’ palchi è un morire, perché si trovano i corridoi freddi; ed è un rischio continuo, per raffreddarsi; e per tutto ciò vedo poco l’unico divertimento che potea divagarmi, ed in cambio passo più ore insieme a Pollini, ove si canta e si suona fra di noi soli: se io avessi trovato persona che veniva in Napoli per ritornare dopo un mese, ti giuro che sarei venuto [...].⁶

⁴ Cfr. RENATO DI BENEDETTO, *Beethoven a Napoli nell'Ottocento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», v, 1, pp. 3-21 (I parte); v, 2, pp. 201-241 (II parte). Si veda anche AARON SINGER ALLEN, *Beethoven's Music in Nineteenth-century Italy: a Critical Review of Its Reception through the Early 1860s*, Ph.D. diss., Harvard University, 2006.

⁵ Sulla biografia di Francesco Pollini si veda il saggio di LEONARDO MIUCCI, *Francesco Pollini (1762-1846): aggiornamenti biografici e nuovi documenti*, «Fonti Musicali Italiane», XXI, 2016, pp. 165-186.

⁶ Lettera di Vincenzo Bellini a Francesco Florimo del 12 gennaio 1828, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, p. 86.

Il giorno seguente, 13 di gennaio, Bellini ricevette la visita dell'impresario Bartolomeo Merelli, che gli commissionò un'opera per l'inaugurazione del nuovo Teatro Carlo Felice di Genova. Bellini scelse di presentare una versione revisionata di *Bianca e Gernando*, messa in scena al San Carlo di Napoli nel 1826.

È dunque possibile che Bellini sia entrato in contatto con l'op. 27 n. 2 durante le frequenti riunioni musicali a casa Pollini, dove potrebbe aver ascoltato e forse eseguito questa sonata,⁷ dunque prima della composizione del Coro dei Cavalieri che precede la Scena e Aria di Fernando nella versione riveduta di *Bianca e Fernando*. Forse Bellini venne attratto da questa musica perché in essa potrebbe aver trovato le stesse tecniche compositive che gli erano state insegnate a Napoli. Il primo movimento dell'op. 27 n. 2 presenta infatti una insolita densità di formule. Le prime quattro battute d'introduzione, prima dell'entrata della melodia, sono basate su una romanesca 'à la Sammartini' e si concludono con un'arcaica cadenza doppia con l'anticipazione della settima.⁸ Un'altra cadenza doppia, espansa a due battute tramite una doppia figura di nota di volta al basso, appare alle battute 39-40, e altre formule, come cadenze composte e lo schema *le-sol-fi-sol*, sono frequenti in tutto il brano.⁹

2. I tre cori, pur avendo testi differenti, hanno in comune l'ambientazione. I libretti riportano queste indicazioni sceniche: «Luoghi remoti» (*Bianca e Fernando*), «Luogo remoto presso il quartiere assegnato ai Cavalieri francesi» (*Zaira*), e «Luogo solitario presso il bosco dei Druidi cinto da burroni e da caverne. In fondo un lago attraversato da un ponte di pietra» (*Norma*). L'autore dei tre testi è sempre Felice Romani: infatti le scene da 7 a 10 di *Bianca e Fernando* sono state da lui aggiunte al libretto napoletano di Domenico Gilardoni. Il tempo dell'azione, per come si può desumere dal contesto del libretto, è notte per *Bianca e Fernando*, non specificato in *Zaira*, e ancora notte in *Norma*. È interessante notare che ogni volta Romani è sempre più preciso nelle sue indicazioni di scena: si inizia con un generico «Luoghi remoti» in *Bianca e Fernando*, per specificare in *Zaira* che questo luogo è vicino agli accampamenti dei cavalieri francesi, e infine in *Norma* Romani aggiunge alcuni dettagli tipicamente

⁷ La prima esecuzione documentata della Sonata op. 27 n. 2 a Milano avvenne in forma privata a casa della baronessa Ertmann alla presenza di Mendelssohn nel 1831. Cfr. AARON SINGER ALLEN, *Beethoven's Music* cit., p. 106. È peraltro verosimile che Pollini possedesse una o più edizioni tedesche delle sonate di Beethoven.

⁸ La versione 'à la Sammartini' della romanesca presenta un accordo di 2/4/6 sul secondo stadio dello schema: si veda a proposito ROBERT GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, New York, Oxford University Press 2007, p. 43 (trad. it. *La musica nello stile galante*, Roma, Astrolabio, 2017, p. 64). Le cadenze doppie con l'anticipazione della legatura di settima vengono descritte da Francesco Gasparini col nome di cadenze composte maggiori: cfr. FRANCESCO GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venezia, s.e., 1708 (ed. anastatica New York, Broude Brothers, 1967), pp. 46-47.

⁹ Il *le-sol-fi-sol* è uno schema identificato da Vasili Byros in cui il basso oscilla intorno al quinto grado, toccando i due gradi adiacenti alterati cromaticamente: sesto grado abbassato e quarto grado innalzato. Nella sua tesi di dottorato (*Foundations of Tonality as Situated Cognition, 1730-1830: An Enquiry into the Culture and Cognition of Eighteenth-Century Tonality with Beethoven's Eroica Symphony as a Case Study*, Yale University, 2009), Byros attribuisce a questo schema la valenza di *topos* e ne studia la funzione all'interno della Sinfonia 'Eroica' di Beethoven. Si veda anche, dello stesso autore: *Meyer's Anvil: Revisiting the Schema Concept*, «Music Analysis», xxxi, 3, pp. 273-346 e *Topics and Harmonic Schemata: A case from Beethoven*, in *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. by Danuta Mirka, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 381-414.

romantici, come quello del lago attraversato dal ponte di pietra. La notte, la lontananza e il lago sono i contrassegni del mito della Sonata 'Al chiaro di luna', probabilmente il più malfamato tra i titoli apocrifi di Beethoven almeno da quando nel 1855 Wilhelm von Lenz accusò Ludwig Rellstab di averlo inventato di sana pianta vent'anni prima. Tuttavia, recentemente – e inaspettatamente – Sarah Clemmens Waltz ha sostenuto con ampiezza di argomentazioni che l'immagine del 'chiaro di luna' non sia così campata per aria come si è sempre pensato, ma che abbia avuto origine durante la vita di Beethoven, il quale ne era presumibilmente a conoscenza, senza mai averla ripudiata; ed è basata su *topoi* musicali che avevano un preesistente collegamento con l'idea della notte e del paesaggio illuminato dalla luna: Waltz chiama questa rete di collegamenti «moonlight convention».¹⁰ Romani e Bellini nell'ambientazione dei cori sembrano sempre più consapevoli delle implicazioni lunari, specialmente in *Norma*, dove il collegamento con il tema lunare è esplicito ed evidente già nella Cavatina di Norma, «Casta Diva».

3. La relazione tra i tre cori belliniani e il modello beethoveniano è stata analizzata con una certa attenzione da Charlotte Greenspan nella sua tesi di dottorato *The Operas of Vincenzo Bellini*. Così Greenspan commenta le trasformazioni apportate da Bellini al modello beethoveniano: «The changes are exactly what we might expect. For one thing the harmony is milder and smoother; Beethoven's Neapolitan sixth chord in the third measure is replaced by a much paler subdominant».¹¹ Greenspan a ragione punta il dito sulla sostituzione dell'armonia napoletana a battuta 3 dell'originale beethoveniano con una «pallida sottodominante». Eppure la sonorità napoletana appare, con grande efficacia, nell'ultimo movimento della battuta in questione nello spartito oblungo pubblicato da Giovanni Ricordi in fascicoli staccati subito dopo la prima rappresentazione a Genova,¹² e fedelmente riportata a p. 240 del molto più tardo spartito Ricordi (numero di lastra 108911) di *Bianca e Fernando* (es. 2).

¹⁰ SARAH CLEMMENS WALTZ, *In Defense of Moonlight*, «Beethoven Forum», XIV, 1, 2007, pp. 1-43; per la definizione di «moonlight convention» si vedano in particolare le pp. 10-18.

¹¹ CHARLOTTE GREENSPAN, *The Operas of Vincenzo Bellini* cit., pp. 267-269.

¹² *Coro, Scena ed Aria «All'udir del padre afflitto» nell'opera Bianca e Fernando del Sr. Maes. Bellini eseguita all'apertura del nuovo teatro di Genova dal Sr. G. David*, Milano, Gio. Ricordi, n. ed. 3577 [s.d., ma 1828]. Ringrazio Licia Sirch per avermi fornito l'indicazione dell'anno di pubblicazione.



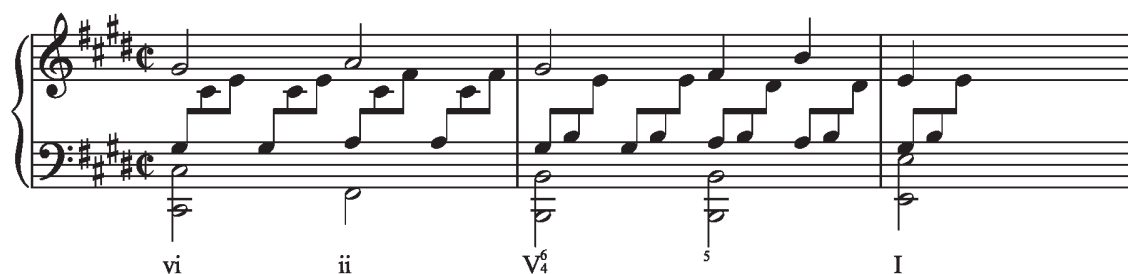
ES. 2. VINCENZO BELLINI, *Bianca e Fernando*, atto II, Coro, Scena ed Aria «All'udir del padre afflito», introduzione orchestrale, bb. 1-5.

Anche se l'autenticità della variante proposta dallo spartito Ricordi resta dubbia (la situazione delle fonti di *Bianca e Fernando* è a dir poco incerta, e sarà necessario attendere l'edizione critica per chiarire l'autorevolezza di questa versione), per quale ragione Bellini avrebbe eliminato, nelle versioni successive, questo dettaglio così prezioso? Secondo Mary Ann Smart, Bellini si sarebbe sforzato di nascondere i riciclaggi al pubblico e alla critica, essendo egli «careful never to reuse numbers from his successes, which would have been remembered by audiences».¹³ È certamente possibile che Bellini abbia rimosso la sonorità napoletana per minimizzare il rischio di un'accusa di plagio; ma poi, nel passaggio da *Bianca e Fernando* a *Zaira* e da questa a *Norma*, ha aggiunto ulteriori dettagli che non erano presenti nell'originale di Beethoven, ma che tuttavia sono parte integrante del contenuto tematico-motivico del movimento di sonata. Il dettaglio più importante aggiunto da Bellini è il ritmo puntato intercalato tra le note del tetracordo discendente al basso: questo gesto ritmico non compare nelle prime quattro battute di Beethoven (e neppure in *Bianca e Zaira*) ma è identico al levare della melodia sull'ultimo movimento della quinta battuta della Sonata e nei passaggi paralleli. In Bellini questo gesto ha anche la funzione di anticipare il passaggio imitativo nella terza parte del coro, «la grand'opera a consumar».

Altre, più sottili trasformazioni avvengono nelle voci interne e nell'armonia. Greenspan ha sottolineato che i cambi di posizione delle terzine arpeggiate nella parte dei primi e secondi violini producono un movimento quasi melodico, assente in Beethoven.¹⁴ Un altro interessante mutamento porta alla modulazione al III grado abbassato (La bemolle maggiore) a battuta 7. Beethoven utilizza una semplice triade sul II grado come armonia di pre-dominante verso il V di Mi maggiore (esempio 3).

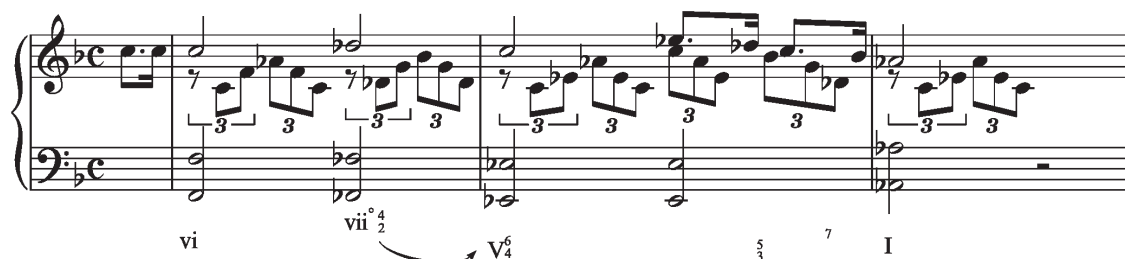
¹³ MARY ANN SMART, *In Praise of Convention* cit., p. 32.

¹⁴ Cfr. CHARLOTTE GREENSPAN, *The Operas of Vincenzo Bellini* cit., p. 269. In realtà lo stesso movimento melodico di terza ascendente e discendente compare in Beethoven nel basso alle bb. 16-17, per poi assumere un non trascurabile rilievo motivico nel seguito del movimento: si veda la mano destra alle bb. 30 e 31, dove dalla figura emerge quasi un significato di sospiro. Un'altra similitudine riguarda la figura discendente di quinta in ritmo puntato che si trova in Bellini tra le bb. 8 e 9, ed è palesemente una diminuzione con note di passaggio del salto di quinta discendente *si-mi* tra le bb. 8 e 9 di Beethoven. Ringrazio Fabrizio Della Seta per avermi segnalato queste ulteriori conferme di una rete di rimandi tra Beethoven e Bellini.



Es. 3. LUDWIG VAN BEETHOVEN, Sonata op. 27 n. 2, primo movimento, bb. 7-9.

Nello stesso passaggio, e solo in *Norma*, Bellini sostituisce la triade minore con un accordo di settima diminuita di sensibile in terzo rivolto (fa bemolle-sol-si bemolle-re bemolle). Quest'accordo permette una transizione molto morbida verso la quarta e sesta cadenzale sulla dominante di La bemolle maggiore: tutte le quattro voci, a eccezione di una (il si bemolle che scende al la bemolle) muovono sul successivo accordo per semitono, e il basso procede dal sesto al quinto grado nel basso passando attraverso il sesto grado abbassato, creando così un movimento ⑥ - ♭⑥ - ⑤, che costituisce un movimento particolarmente apprezzato dagli operisti italiani dell'Ottocento (es. 4).¹⁵ Le altre versioni del coro prima di *Norma* fanno uso invece di una triade in primo rivolto sul secondo grado armonico.

Es. 4. VINCENZO BELLINI, *Norma*, atto II, Coro e Scena, bb. 7-9 dal numero di prova 20, con annotazioni analitiche.

4. Come ci si può immaginare, l'organizzazione formale e tonale dei tre cori belliniani è molto diversa da quella del movimento di Beethoven. Secondo Greenspan, «Bellini plays with major-minor deflections in the tonic chord (which Beethoven does not do) and follows Beethoven in the simple move from minor to the relative major; but changing this relative major into a minor chord (Beethoven, m. 10) goes beyond Bellini's active harmonic vocabulary. Indeed, Bellini does not establish any key areas outside of F major/minor and A♭ major».¹⁶

Bellini in effetti non sembra essere interessato a creare un percorso tonale su ampia scala come fa Beethoven, e sembra accontentarsi di esplorare le oscillazioni armoniche tra le due aree tonali a distanza di terza minore di Fa maggiore/minore e La bemolle maggiore. Ma l'in-

¹⁵ Seguendo la prassi inaugurata da Gjerdingen (cfr. sopra, nota 8), indico con i numeri arabi inscritti in un circolo i gradi melodici del basso, cioè le note che realmente risuonano nel basso, mentre riservo i numeri romani per i gradi armonici, cioè per indicare le fondamentali degli accordi.

¹⁶ CHARLOTTE GREENSPAN, *The Operas of Vincenzo Bellini* cit., p. 269.

teresse e il fascino di questa musica risiedono precisamente nel tipo di commistione modale che egli impiega. La principale differenza tra la musica di Beethoven e quella di Bellini è che la prima è in minore, la seconda in maggiore; eppure entrambe usano lo stesso tetracordo nel basso, e quasi le stesse armonie. Questo vuol dire che il ‘maggiore’ di Bellini non è propriamente un modo maggiore, ma piuttosto un ibrido tra maggiore e minore: più precisamente, un modo maggiore con una sottodominante minore. Questo modo fu chiamato da Abramo Basevi ‘modo medio’ nel suo trattato *Introduzione a un nuovo sistema d'armonia* (1862). In questo scritto Basevi teorizza che la tonalità è definita dalle due cadenze autentica e plagale, e che esistono solo tre possibili combinazioni di qualità modale degli accordi sui gradi della tonica, dominante e sottodominante. La combinazione dei modi maggiore o minore delle triadi su questi gradi definiscono i modi maggiore (tonica maggiore, dominante maggiore, sottodominante maggiore), minore (tonica minore, dominante maggiore, sottodominante minore) e medio (tonica maggiore, dominante maggiore, sottodominante minore). Il terzo modo è quello proprio dell'era più moderna del sistema tonale, in cui la percezione domina sopra la sensazione.¹⁷

In tutti i tre cori il percorso tonale e le idee melodiche dividono le due quartine di ottonari in tre parti: una prima parte, preceduta da un'ampia introduzione orchestrale, nel modo medio di Fa maggiore/minore con frequenti oscillazioni verso La bemolle maggiore; una seconda parte saldamente in La bemolle maggiore, e una terza parte in un immacolato Fa maggiore con solo alcune tracce di Re minore. La tavola 1 permette di seguire l'articolazione formale su larga scala del Coro di *Norma*, con l'avvertenza che con ‘preludio’ intendo il preludio strumentale non correlato tematicamente al coro, e con ‘introduzione orchestrale’ intendo l'inizio della musica ‘notturna’ (numero di prova 20 dello spartito Ricordi 41684).

sezione	preludio	introduzione orchestrale	A	B	A' più Coda
battute	I-X	1-17	17-29	29-45	45-81
tonalità	Fa maggiore	Fa <i>modo medio</i>	Fa <i>modo medio</i>	La bemolle maggiore	Fa maggiore

Tavola 1. VINCENZO BELLINI, *Norma*, atto II, Coro e Scena, schema formale delle battute 1-91.

La maggior parte dei commentatori tacitamente concorda sul fatto che la musica ‘notturna’ sia passata da un'opera all'altra senza cambiamenti al suo interno. Giampiero Tintori ha scritto che «In questo periodo [1828] Bellini doveva essere suggestionato dal grande di Bonn, se nella *Bianca*, oltre a questo, appare un altro ben più evidente spunto beethoveniano, in quel coro di Cavalieri che passerà nella *Zaira* per approdare definitivamente in *Norma*, e che appare ispirato alla Sonata op. 27, n. 2 (Al chiaro di luna)».¹⁸ Greenspan non esita a scrivere che «With regard to the three related choruses [...] it would seem that he transferred this piece from one opera to another merely to save himself the trouble of composing a new

¹⁷ Su Basevi teorico dell'armonia si vedano ANDREA CHEGAI, *Sui progressi della percezione. Abramo Basevi e i fondamenti psicologici dell'armonia*, «Acta Musicologica», LXXII, 2, 2000, pp. 121-143; e GIORGIO SANGUINETTI, 'La vera analisi delle melodie': la teoria 'meloarmonica' di Abramo Basevi, in *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2001, pp. 261-285.

¹⁸ GIAMPIERO TINTORI, *Bellini* cit., p. 77.

chorus»,¹⁹ e che «When the chorus is moved to *Norma* the revisions are limited almost exclusively to the orchestral section preceding the entrance of the chorus».²⁰

In effetti, i tre cori differiscono per alcuni dettagli, ma la loro organizzazione su ampia scala è la stessa. Ciò che cambia è il modo in cui i cori influenzano (o non influenzano) il contesto in cui sono inseriti. In *Bianca* il Coro fa parte di un numero denominato nello spartito Ricordi «Coro, Scena ed Aria»: la Scena precede un'aria in tre movimenti di Fernando in Si bemolle maggiore. In *Zaira* il Coro è seguito dalla Scena e Rondò di Nerestano in Re maggiore.²¹ In nessun caso la musica che segue il Coro è in qualche modo correlata, tonalmente o melodicamente, a esso. In *Norma* il Coro fa parte di un'unità più ampia chiamata «Coro e Scena» (nella riduzione Ricordi: «Coro, e Sortita d'Oroveso»).

Dal punto di vista formale, il dialogo tra Oroveso e i guerrieri, che si sviluppa per la maggior parte come un recitativo, suddivide il numero in due parti: la prima (Allegro maestoso) più contemplativa, la seconda (Andante sostenuto) più risoluta. Nella seconda parte, e nonostante il tempo più moderato, la situazione drammatica (il discorso di Oroveso ai guerrieri è di incitamento) e tratti stilistici (il segnale guerresco dei corni all'inizio, e la connotazione «con ferocia» dell'attacco di Oroveso) conferiscono a questa seconda parte tratti di cabaletta, anche se di cabaletta vera e propria non è il caso di parlare.

A differenza di quanto avviene nelle altre due opere, il numero di cui il Coro fa parte mostra una notevole unità tonale: tutti i tre movimenti sono infatti nella stessa tonalità di Fa maggiore e sono inseriti in un contesto più ampio, i cui rapporti tonali si articolano per triadi aventi in comune il Do: il Duetto Norma-Adalgisa che precede il Coro si chiude in Fa maggiore, la stessa tonalità in cui si apre il Coro e Scena; segue il recitativo di Norma «Ei tornerà», in Do maggiore, seguito dal coro «Guerra! Guerra!» in La minore; in Do maggiore è anche l'inizio della scena e duetto Norma e Pollione, «Né compi il rito, Norma?», mentre l'inizio del cantabile del duetto «In mia man alfin tu sei» è nuovamente in Fa maggiore, e la cabaletta «Già mi pasco ne' tuoi sguardi» è in La bemolle maggiore (queste sezioni fanno parte dell'unità più ampia del Finale ultimo). Questa costellazione tonale è unificata dalla presenza del Do come nota comune, e costituisce una tipo di logica tonale caratteristica dell'opera italiana dell'Ottocento.²² L'aspetto più interessante è però che la musica 'notturna' tracima dai confini del Coro stesso e imprime il suo carattere sull'intero numero.

Il coro dei guerrieri interrompe la quasi-cabaletta di Oroveso dopo la seconda frase, riproponendo la seconda frase di quattro battute che apre la seconda parte del coro, trasportata

¹⁹ CHARLOTTE GREENSPAN, *The Operas of Vincenzo Bellini* cit., p. 269.

²⁰ *Ivi*, p. 271

²¹ Nella partitura autografa (Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica "S. Pietro a Majella, 15.6.5-6, consultabile a <http://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?instance=magindice&case=&id=oi-ai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CM-SM%5C%5C0143947&qt=Bellini+Zaira>), il Coro reca il n. 9 (vol. 2, p. nn. [63]), ma la numerazione non sembra di mano di Bellini, la Scena e Rondò, di cui sono presenti due stesure, il n. 10, numero scritto da Bellini all'inizio del Rondò (vol. 2, p. nn. [83]). Quasi certamente Bellini aggiunse il Coro al Rondò composto in precedenza, considerandolo parte dello stesso numero.

²² Cfr. WILLIAM ROTHSTEIN, *Common-tone Tonality in Italian Romantic Opera: an Introduction*, «Music Theory Online», XIV, 1, 2008; ID., *Tonal Structures in Bellini*, «Journal of Music Theory», LVI, 2, 2012, pp. 225-283.

in Fa maggiore. Dopo l'interruzione, Oroveso termina la sua parte con le restanti due frasi, e poi il coro, raggiunto da Oroveso, ripete alla lettera le battute da 61 a 80 della sezione corale. Questa è la sezione in cui i guerrieri proclamano orgogliosamente la loro volontà di apprestarsi «la grand'opera a consumar»: auspicano cioè di dare inizio alla ribellione contro il dominio romano. Ma, prima di fare questo, devono aspettare «in silenzio»: e con questo minaccioso silenzio il numero termina, preparando perfettamente l'inizio del Finale ultimo, in cui si consumerà la tragedia di Norma.

Per quanto riguarda le intenzioni dell'autore, com'è noto Bellini considerava il riciclo di materiali provenienti da sue opere come una procedura perfettamente legittima, tuttavia, prudentemente, cercava di renderlo il meno possibile evidente al pubblico e alla critica per evitare quelle accuse di plagio che ne sarebbero inevitabilmente seguite, in un'epoca di crescente idealizzazione dell'originalità.²³ Il riciclo di materiali era lecito, e quasi doveroso, nel caso di pezzi o numeri di particolare efficacia che si trovavano in origine in opere che per varie ragioni avevano avuto una circolazione limitata. Dopo la prima di *Bianca e Fernando* – una di queste opere – scrive Bellini all'amico conte Gaetano Melzi (9 aprile 1828) che «piacciono, nel p[ri]mo atto tre cavatine ed il largo del finale. Nel 2° quasi tutti i pezzi, ma il particolare il duetto tra David e la Tosi, un coro di Congiurati in uno alla scena di David, un terzetto tra David Tosi e Rossi, e la scena della Tosi che la dice benissimo, essendo scritta nel suo genere spianato ed in una bella situazione».²⁴ Tre giorni dopo scrive a Florimo: «dopo è piaciuto e molto applaudito il coro de' Congiurati».²⁵ Ma la ricollocazione del coro da un'opera all'altra non fu priva di conseguenze, e in *Norma* Bellini riuscì finalmente a situare la musica del 'chiaro di luna' nel suo contesto ideale, nel quale potesse finalmente sviluppare appieno il suo potenziale drammatico.

ABSTRACT - For the revision of *Bianca e Gernando*, entitled *Bianca e Fernando* (1828), Vincenzo Bellini composed a new chorus in which he quotes almost literally the first movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 27, N. 2, "Moonlight". Later, he would reuse the same music in *Zaira* (1829) and in *Norma* (1831). In this Sonata Bellini found a brilliant and modern usage of the same compositional techniques he was taught in Naples, but his reworking of Beethoven's music is highly personal. He was also probably influenced by the so-called 'moonlight convention' that was spreading in Europe's musical world.

²³ Cfr. MARY ANN SMART, *In Praise of Convention* cit., p. 32.

²⁴ Lettera di Vincenzo Bellini a Gaetano Melzi del 9 aprile 1828, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 116.

²⁵ Lettera di Vincenzo Bellini a Francesco Florimo del 12 gennaio 1828, *ivi*, p. 86.

Le ambizioni di un contemporaneo di Bellini. Francesco Stabile (1804-1860)*

Federica Marsico

Introduzione

Il nome del compositore lucano Francesco Stabile è assai poco noto agli studiosi del primo Ottocento italiano. Nel panorama artistico dell'epoca, difatti, il musicista occupò una posizione marginale. Le sue composizioni, a causa dello scarso successo ottenuto, per la maggior parte non vennero pubblicate né in vita¹ né *post mortem*.² L'unico modo per conoscerle rimane tutt'oggi, pertanto, la consultazione dei suoi manoscritti.

La recente riscoperta della figura di Stabile si deve al musicista lucano Marco G. Ranaldi che, a partire dalla fine degli anni Ottanta, ha intrapreso alcune ricerche sul compositore. Esse sono confluite in un opuscolo,³ che costituisce tuttora l'unico punto di riferimento per chiunque voglia accostarsi allo studio di Stabile.⁴ Circa vent'anni sono trascorsi da questa pubblicazione, che da una parte ha avuto il merito di intraprendere pionieristicamente l'indagine storico-biografica su Stabile, ma dall'altra ha il limite di non riuscire sempre a interpretare fatti e documenti con rigore critico. Il presente saggio mira ad aggiornare l'attuale stato

* Questo saggio sviluppa gli esiti delle ricerche condotte durante la stesura della mia tesi di laurea triennale in Musicologia, intitolata *Francesco Stabile. Storia di un compositore lucano* e discussa nell'anno accademico 2008-2009 al Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università degli studi di Pavia (sede di Cremona). Desidero ringraziare Fabrizio Della Seta per avermi guidato nello sviluppo di questa ricerca in qualità di relatore e per avermi offerto preziosi suggerimenti per perfezionare questo saggio. Ringrazio inoltre, per il supporto bibliografico e archivistico, i referenti delle seguenti istituzioni: Archivio dell'Anagrafe Comunale di Potenza, Archivio Storico Comunale di Potenza, Archivio Storico del Comune di Genova, Biblioteca Classense di Ravenna, Biblioteca Comunale di Alghero, Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli, Biblioteca Nazionale "Sgarbi Visconti Volpi" di Bari, Biblioteca Nazionale di Potenza e Biblioteca Queriniana di Brescia.

¹ L'unica edizione pubblicata in vita è costituita da FRANCESCO STABILE, *«Dove il mio ben s'aggira». Cavatina nell'opera Palmira, eseguita dalla sig.ra Ronzi de Begnis*, Milano, Giovanni Ricordi, s.d.

² In tempi recenti sono state pubblicate le seguenti edizioni: FRANCESCO STABILE, *Romanze per canto e pianoforte*, edizione secondo il manoscritto originale a cura di Rosanna Giarraffa, Padova, Armelin musica, 2011; ID., *«La rivedrò». Cavatina per basso e orchestra*, edizione secondo il manoscritto originale a cura di Rosanna Giarraffa, Padova, Armelin musica, 2011. Precedentemente alle due edizioni, la loro curatrice è stata autrice di una tesi di diploma accademico di secondo livello intitolata *Romanze da opere di Francesco Stabile* (Potenza, Conservatorio di musica "C. Gesualdo da Venosa", a.a. 2009-2010).

³ MARCO G. RANALDI, *Francesco Stabile*, Potenza, Ermes, s.d. (d'ora in poi RANALDI). La pubblicazione è databile a partire dal 1995, poiché a quell'anno risale il testo più recente citato nella bibliografia finale (*ivi*, p. 66). In quest'ultima, l'autore cita alcuni suoi articoli pubblicati su periodici lucani, il primo dei quali risale al 1988.

⁴ Cfr. ad esempio la voce *Stabile Francesco Gerardo Antonio*, in ANGELO LUCANO LAROTONDA, *Riprendiamoci la storia. Dizionario dei lucani*, Milano, Electa, 2012, pp. 491-492, in cui si riporta in maniera sintetica il contenuto del testo di Ranaldi.

della ricerca sul compositore, attraverso la ricognizione e la discussione critica dei documenti d'archivio, degli autografi musicali e della letteratura secondaria.⁵ Si darà inoltre notizia delle esecuzioni moderne delle sue musiche.

Profilo biografico

Francesco Gerardo Antonio Stabile nacque in un'agiata famiglia il 20 agosto 1804 a Miglionico, un piccolo paese collinare tra i fiumi Bradano e Basento, a venti chilometri circa da Matera. La sua data di nascita è riportata nel registro dei battesimi conservato nell'archivio parrocchiale della chiesa di Santa Maria Maggiore di Miglionico.⁶ Nel documento si legge:

Franciscus Gerardus Antonius filius D^{omi}ni Emmanuelis Stabile a Potentia, et D^{omi}nae Catharinae de Ruggieri Conjugum: Avi Patriⁱ D^{omi}ni Gerardus Stabile, et Beatrix Branca: Avi Maternⁱ D^{omi}ni Dominicus de Ruggieri, et D^{omi}na Antonia Enselmi a Matera, ortus, et baptizatus sub die vige^{si}mo M^{en}si^s Augusti 1804 de n^{ost}ri licentia a R^everendo Can^{oni}^{co} D^{omi}ni Marco Dominico Larna. Com^{ater} fuit Antonia Porpora.

Ranaldi legge «1801» l'anno di nascita riportato nel registro,⁷ probabilmente poiché la scrittura della cifra «4» da parte dell'estensore differisce di poco da quella della cifra «1». La conferma del fatto che l'anno riportato nel registro è il 1804 proviene dall'atto di morte di Stabile, datato 1860 e in cui si descrive il defunto come «di anni cinquantasei» (Fig. 1).⁸ Ranaldi, pertanto, interpreta erroneamente l'ultima cifra dell'anno, pur avendo consultato tanto il certificato di morte⁹ quanto il profilo biografico tracciato da Francesco Florimo nella prima edizione della sua monumentale opera sulla 'scuola napoletana', in cui si riporta l'anno di nascita corretto.¹⁰ L'errore compare anche nelle edizioni moderne delle musiche di Stabile¹¹ e ha portato a commemorare il bicentenario della nascita del compositore nel 2001 anziché nel 2004.¹²

⁵ Sono usate le seguenti sigle: I-Nc = Napoli, Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella"; POaa = Potenza, Archivio dell'Anagrafe Comunale; POas = Potenza, Archivio Storico Comunale; I-POn = Potenza, Biblioteca Nazionale.

⁶ La relativa pagina del registro è riprodotta in RANALDI, p. 7, in cui non se ne trascrive tuttavia il contenuto. L'immagine è visionabile anche in rete alla pagina <http://www.miglionicoweb.it/stabile.htm> (ultimo accesso 17 dicembre 2019). Ringrazio Antonio Labriola, responsabile del sito web, per aver reso fruibile il documento.

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. POaa, Atto di morte di Francesco Stabile.

⁹ Il documento è riprodotto in RANALDI, p. 63.

¹⁰ FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, 2 voll., Napoli, Rocco, 1869-1871, vol. II, pp. 1077-1079: 1077.

¹¹ FRANCESCO STABILE, *Romanze per canto e pianoforte* cit., p. VI; ID., *«La rivedrò»* cit., p. VI.

¹² GABRIELE SCARCIA, *Due secoli fa nasceva Francesco Stabile musicista di Miglionico*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 18 agosto 2001, p. 75.

Non è possibile ricostruire con precisione quando i coniugi Stabile si trasferirono a Potenza. Si può però affermare che, quando il compositore aveva nove anni, abitava già nel capoluogo lucano, nella casa sita nel vicolo intitolato alla sua famiglia (vico Stabile) e sfociante nella principale arteria cittadina. Il catasto provvisorio di Potenza del 1813, infatti, censì in quel vicolo un 'sottano', ovvero un'abitazione popolare a livello stradale, e quattro case, tra cui quella della famiglia di undici membri a cui apparteneva il compositore.¹³

Nulla è noto riguardo ai primi anni di formazione del musicista. Dal breve profilo biografico tracciato da Florimo,¹⁴ sappiamo che nel 1818 Stabile intraprese gli studi musicali nel Real Collegio di San Sebastiano a Napoli come allievo a pagamento,¹⁵ ottenendo, dopo il primo biennio, un posto gratuito e la nomina a 'maestrino'. I suoi insegnanti furono Giovanni Salini per il solfeggio, Giuseppe Elia per il pianoforte, Giovanni Furno e Niccolò Antonio Zingarelli per il contrappunto, l'armonia e la composizione.

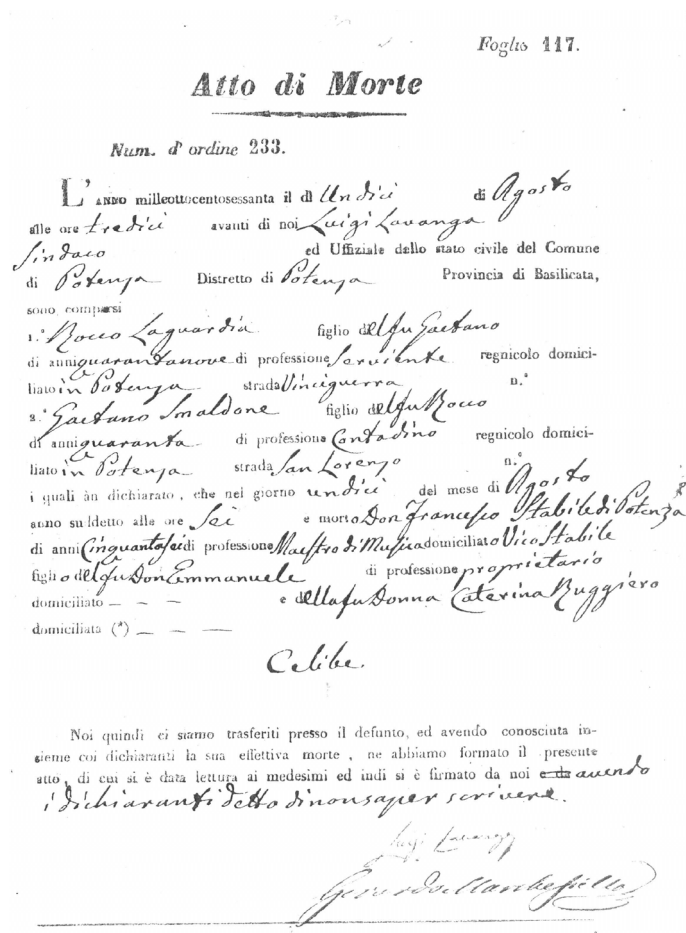


Fig. 1. Atto di morte di Francesco Stabile (POaa).

¹³ Cfr. *Potenza. Toponomastica ottocentesca*, a cura di Antonio Motta e Vincenzo Perretti, Potenza, Ermes, 1994, pp. 208-209.

¹⁴ FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico* cit.

¹⁵ Ranaldi colloca «intorno al 1816» il trasferimento nella città partenopea, non spiegando tuttavia le ragioni di tale datazione (RANALDI, p. 15).

Un'ulteriore notizia relativa agli anni di studio a Napoli proviene da un articolo pubblicato nel 1907 nel periodico «Il Lucano», all'interno di un numero speciale dedicato al centenario dell'elezione di Potenza a città capoluogo. L'articolo contiene un breve profilo biografico di Stabile, nonché l'unico ritratto a mezzo busto attualmente reperibile del compositore. L'autore, che si firma con la sigla «g. p.», scrive del musicista: «Appena ventenne riportava dallo Zingarelli un certificato, che si conserva autografo in casa Stabile, nel quale è detto: "...conosce l'arte, può distinguersi ed è attualmente primo maestro del Collegio"».¹⁶ Florimo racconta, poi, che nel carnevale del 1826 i compagni di corso di Stabile misero in scena, nel teatrino del Real Collegio, la sua prima opera, *Lo sposo al lotto* in due atti, che il celebre bibliotecario definisce prima «operetta giocosa», poi «opera semiseria».¹⁷ Dal 1819 il direttore Zingarelli aveva ripristinato, infatti, la vecchia consuetudine settecentesca dei conservatori napoletani di commissionare al maestrino dell'istituto la composizione di un'opera, che sarebbe stata eseguita dagli studenti a conclusione del corso di studi. Ogni anno l'evento richiamava un pubblico piuttosto nutrito, secondo la testimonianza di Florimo, che racconta a tal riguardo:

Durante il carnevale si rappresentavano [...] degli intermezzi, delle opere buffe, ed anche degli oratorii, composti dagli allievi, il che era come prova dell'ingegno loro e del progresso fatto negli studi; ed il pubblico accorreva in gran folla a dare il giudizio sul merito di quelle produzioni e prognosticare sull'avvenire di quei giovanetti compositori, nomi ignoti allora e maestri in erba.¹⁸

Dopo *Lo sposo al lotto*, il cui librettista non è noto,¹⁹ Stabile si preparava dunque a intraprendere la carriera musicale nella Napoli dell'epoca.²⁰

Relativamente a questi anni, 'g. p.' racconta anche che Zingarelli «non trovava a chi affidare la direzione del suo gran *Miserere* se non a Francesco Stabile, allora primo maestro del

¹⁶ Francesco Stabile, «Il Lucano», n. speciale *Pel centenario del capoluogo*, 1907, pp. 51-52: 52.

¹⁷ FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico* cit., pp. 1078-1079. Ranaldi definisce il lavoro un'«operina giocosa» (RANALDI, p. 17), derivando evidentemente la definizione dalla prima delle due impiegate da Florimo, ma non rimanendo fedele a essa.

¹⁸ FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, 4 voll., Napoli, Morano, 1880-1882, vol. II, p. 80.

¹⁹ La paternità del libretto è attribuita ad Andrea Passaro da Ranaldi, il quale non specifica tuttavia la fonte di tale notizia (RANALDI, p. 17). Poiché Passaro fu autore del libretto *Il supposto sposo*, «Commedia buffa in due atti per musica da rappresentarsi nel R.¹ Teatro del Fondo nell'autunno dell'anno 1834» (Napoli, Tipografia Flautina, 1834), musicato da Vincenzo Fioravanti, è probabile che Ranaldi abbia confuso quest'ultimo testo con il libretto del lavoro di Stabile, il cui contenuto drammatico nulla condivide con la commedia di Passaro.

²⁰ Dopo la prima esecuzione del 1826, *Lo sposo al lotto* è stato rallestito al Teatro "Francesco Stabile" di Potenza il 19 e il 20 ottobre 2013 con l'Orchestra del Conservatorio "C. Gesualdo da Venosa" diretta da Danilo Belardinelli (cfr. la locandina dell'evento alla pagina <https://iltaccodibacco.it/basilicata/eventi/92814.html>, ultimo accesso 17 dicembre 2019), e poi il 26 febbraio 2017 con l'Orchestra Meridies, diretta da Pasquale Menchise (cfr. la locandina dell'evento alla pagina <http://www.comune.potenza.it/wp-content/uploads/2017/02/26-febbraio.jpg>, ultimo accesso 17 dicembre 2019). L'iniziativa è stata promossa dall'Associazione culturale "Ateneo Musica Basilicata". In entrambe le occasioni è stata eseguita una trascrizione dall'autografo (cfr. *infra*) curata da Arcangelo Di Micco, Salvatore Maria Grimaldi ed Enzo Izzi.

Collegio».²¹ La composizione di Zingarelli citata è probabilmente *Christus e Miserere alla Palestina* a quattro voci, composto nel 1826 ed «eseguito la prima volta nella quaresima del 1827 da duecento alunni del Collegio e delle scuole esterne di San Pietro a Majella».²² Nessun'altra fonte conferma però che Stabile abbia diretto effettivamente la composizione del suo maestro. Il tono agiografico dell'intero articolo del periodico lucano ci rende ulteriormente dubbiosi riguardo alla veridicità di quanto raccontato. Inoltre, la notizia di 'g. p.' viene contraddetta da Florimo, che scrive a proposito del pezzo di Zingarelli: «È troppo noto questo *Miserere* perché possa temersi che vogliansi dire esagerati gli elogi che abbiamo ad esso prodigati, e perché taluno possa anche crederli effetto di particolare predilezione, essendo stato, sin dal primo momento, sempre da me concertato e diretto».²³

Negli anni successivi allo *Sposo al lotto*, da Florimo veniamo a sapere che Stabile «abbandonò il Collegio nel 1828 e si stabilì a Napoli, insegnando il canto ed il pianoforte».²⁴ In una lettera scritta da Vincenzo Bellini a Florimo, il 25 agosto di quell'anno, si legge inoltre: «Fà i miei congratulamenti a Stabile, per la carica che ha addossata, e non sò che poco giudizio hanno avuto Ricci e Costa per fare che ne fossero mandati!».²⁵ Le parole del compositore alludono a un incarico affidato a Stabile e per il quale due suoi colleghi, ovvero Michele Costa e uno dei fratelli Ricci, erano stati scartati. Sebbene non chiarisca la tipologia della posizione ricoperta, la lettera conferma che il 1828 fu un anno significativo per Stabile, al quale la nuova professione permise verosimilmente di vivere senza troppi disagi nella città partenopea. L'epistola testimonia inoltre la sua amicizia con Bellini. Potrebbe pertanto essere veritiera la notizia, riportata da 'g. p.', secondo cui il compositore catanese regalò a Stabile un «ritratto, unico in miniatura, che è gelosamente conservato dagli eredi».²⁶

Dieci anni dopo la conclusione degli studi, Stabile debuttò come operista a Napoli.²⁷ *Palmira*, melodramma in due atti su libretto di Felice Romani, venne rappresentata al Teatro di San Carlo il 3 gennaio 1836.²⁸ Per l'occasione non venne composto un testo *ex novo*, ma fu rimaneggiato un libretto preesistente,²⁹ tratto dalla tragedia *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète*

²¹ Francesco Stabile cit., p. 52.

²² FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli* cit., p. 414.

²³ *Ibid.*

²⁴ FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico* cit., p. 1078.

²⁵ VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, pp. 156-157.

²⁶ Francesco Stabile cit., p. 52.

²⁷ Non supportata da riferimenti bibliografici o archivistici è la notizia, riportata in *Stabile Francesco Gerardo Antonio* cit., p. 492, secondo cui Zingarelli avrebbe aiutato Stabile a far rappresentare la sua prima opera.

²⁸ La data è tratta da *Il Teatro di San Carlo*, 2 voll., Napoli, Guida, 1987, vol. II: *La cronologia 1737-1987*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni, p. 244. Florimo colloca l'opera genericamente nell'inverno del 1836 (*La scuola musicale di Napoli* cit., p. 414), basandosi su quanto riportato sul frontespizio del libretto (*Palmira. Melodramma da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo l'inverno del 1836*, Napoli, Tipografia Flautina, 1836). Questa datazione è ripresa in RANALDI, p. 28. Erronea è la data del debutto riportata in FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 voll., Paris, Royer, 1844, vol. VIII, p. 102.

²⁹ Il rimaneggiamento del libretto preesistente è menzionato in JOHN N. BLACK, *The Libretti of Felice Romani. A*

di Voltaire (1736).³⁰ Esso era già stato musicato da Peter von Winter nel melodramma tragico in due atti *Maometto*, andato in scena al Teatro alla Scala nel 1817.³¹ È molto probabile che, secondo la prassi dell'epoca, sia stato il poeta del teatro ad adattare per Stabile il testo,³² considerato che, dopo la morte di Bellini, Romani intraprese una «nuova carriera di giornalista a tempo pieno».³³ Ricostruendo questi anni della biografia del librettista, Alessandro Roccatagliati scrive: «Naturalmente, data la fama, mai gli verranno a mancare le richieste di collaborazione da parte di musicisti, vuoi per riaggiustamenti, vuoi per libretti nuovi. Di solito le lasciò cadere, ma si fece talvolta tentare, e talvolta cedette, con melodrammi vecchi rimasti inutilizzati nel cassetto o addirittura – pare – rimettendosi allo scrittoio».³⁴ Lo studioso cita poi i nomi di alcuni musicisti, le cui richieste di libretti rimasero inasaudite, e di altri, con cui la collaborazione andò invece in porto.³⁵ In nessuno dei due casi compare il nome di Stabile, di cui peraltro non si conservano lettere a Romani nell'Archivio Storico del Comune di Genova.

Palmira è ambientata alla Mecca all'inizio del VII sec. d.C., durante la predicazione della neonata fede islamica da parte di Maometto. I fatti si svolgono negli anni in cui il profeta, osteggiato nella sua città natale, sceglie Medina come epicentro della nascente comunità musulmana e marcia con il suo esercito contro la Mecca. Sullo sfondo del conflitto tra meccani e maomettani si sviluppa la vicenda della coppia di giovani amanti Palmira e Seide, entrambi seguaci del profeta. Dopo che la giovane viene catturata da Zopiro, capo dei meccani e acerrimo nemico di Maometto, Seide si concede volontariamente ai suoi nemici per potersi riunire all'amata. Indotto da Maometto a uccidere Zopiro, Seide scopre alla fine di essere il fratello di Palmira e il figlio del condottiero che ha ucciso. Lo svelamento della verità conduce Palmira alla follia.

Le parti principali dell'opera furono interpretate da alcuni fra i cantanti più celebri dell'epoca.³⁶ Il ruolo di Maometto fu affidato al basso Carlo Porto, mentre Palmira fu interpretata

Bibliographical Survey, in Felice Romani. *Melodrammi, poesie, documenti*, a cura di Andrea Sommariva, Firenze, Olshki, 1996, pp. 203-255: 204. Non è menzionato, invece, in ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Catalogo dei libretti di Felice Romani*, in ID., *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996, pp. 291-306: 293. Agli esemplari del libretto di *Palmira* censiti da Black (p. 213) vanno aggiunti quelli conservati nella Biblioteca Statale di Montevergine a Mercogliano, nella Biblioteca Nazionale "Sagarriga Visconti Volpi", nella Biblioteca Sormani, nella Biblioteca Nazionale di Napoli, nella Biblioteca Nazionale Centrale e nella Biblioteca Angelica di Roma, nella Biblioteca della Fondazione "G. Cini" e nella Library of Congress.

³⁰ VOLTAIRE, *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète*, critical edition by Christopher Todd, in ID., *Mahomet*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002 (*Œuvres complètes de Voltaire*, 20B), pp. 1-326.

³¹ Per un'analisi dettagliata del libretto originale e della sua rielaborazione per l'opera di Stabile cfr. MAURO SARNELLI, *Gli affetti di Maometto da Voltaire al melodramma di primo Ottocento*, «Ricerca», 17, 2005, pp. 289-346.

³² Secondo Ranaldi, invece, «Stabile si avvale della collaborazione del noto librettista Felice Romani, il quale gli fornisce il libretto di *Palmira*» (RANALDI, p. 28).

³³ ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani* cit., p. 39.

³⁴ *Ivi*, p. 38.

³⁵ *Ivi*, pp. 38-39.

³⁶ Per l'elenco degli interpreti cfr. *Palmira* cit., p. 4.

da Giuseppina Ronzi de Begnis, che era tornata al San Carlo dopo essersi esibita per molti anni a Parigi e Londra. Al celebre soprano si affiancò il tenore Gilbert-Louis Duprez nella parte di Seide. Completavano il cast Domenico Cosselli nella parte di Zopiro (baritono), Domenico Raffaelli in quella di Omar (basso), il traditore della patria arruolatosi con Maometto, e Achille Balestracci nella parte di Fanor (tenore), il confidente di Zopiro. *Palmira* ebbe solamente due rappresentazioni,³⁷ dirette da Giuseppe Maria Festa,³⁸ e non ottenne un successo pari a quello dell'opera di Winter sullo stesso libretto. Florimo raccontò che «il pubblico fece piuttosto buona accoglienza, accorrendo a sentirla non come il parto di un genio creatore, ma come lavoro coscienzioso d'un giovine che aveva bene studiato e con amore appresa l'arte che voleva professare».³⁹ L'impronta belcantistica, evidente ad esempio nella cavatina di Palmira (es. 1),⁴⁰ la cui riduzione per canto e pianoforte venne pubblicata da Giovanni Ricordi⁴¹ nell'aprile del 1836,⁴² non distingue l'opera dalle numerose altre che andavano in scena in quegli anni.

Poco dopo il debutto di *Palmira*, Stabile rientrò a Potenza. Secondo 'g. p.', «il colera di Napoli del 1837 lo costrinse ad abbandonare quella capitale e a ritirarsi per poco in provincia», dove, «imitando il suo grande maestro [Zingarelli], si dedicò alla musica sacra».⁴³ La motivazione del rientro a Potenza fornitaci da 'g. p.' non risulta del tutto convincente, in quanto

³⁷ *Il Teatro di San Carlo* cit., p. 244.

³⁸ Durante gli anni 1793-1839, Festa ricoprì presso il teatro il ruolo di maestro concertatore e di primo violino (cfr. CARLO TAMASSIA, *sub voce* 'Festa, Giuseppe Maria', in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 47 (1997), pp. 289-290, anche in rete alla pagina [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-maria-festa_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-maria-festa_(Dizionario-Biografico)/), ultimo accesso 17 dicembre 2019).

³⁹ FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico* cit., p. 1078.

⁴⁰ L'esempio è tratto dall'edizione critica inedita del brano, contenuta in FEDERICA MARSICO, *Francesco Stabile* cit., pp. 28-65. Essa è basata sull'autografo conservato presso la biblioteca del conservatorio di Napoli: cfr. FRANCESCO STABILE, *Palmira*, 2 voll. (ms. in I-Nc, 17.8.11-12), vol. 1, ff. 24v-34r; e sul libretto stampato per la prima rappresentazione (*Palmira* cit.). Per i criteri editoriali si è fatto riferimento a FABRIZIO DELLA SETA - ALESSANDRO ROCCATAGLIATI - LUCA ZOPPELLI, *Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini. Criteri editoriali*, in *Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica*, Atti del Convegno internazionale (Siena, 1-3 giugno 2000), a cura di Fabrizio Della Seta e Simonetta Ricciardi, Firenze, Olschki, 2003, pp. 381-414. Gli unici problemi particolari riscontrati durante il lavoro di edizione hanno riguardato le parti dei clarinetti, dei corni e delle trombe. Nel primo caso, la scrittura è evidentemente riferita ai clarinetti in Do, sebbene l'indicazione strumentale riporti «Clarini in D», rendendo palese che Stabile dimenticò di scrivere la *o* finale. Nell'edizione, la parte è pertanto scritta «in Do». Inoltre, nel manoscritto, il rigo delle trombe in Do è scritto al di sopra del rigo dei corni in Sol, ma la parte scritta sul rigo delle trombe è chiaramente scritta per degli strumenti in Sol e quella scritta sul rigo dei corni per degli strumenti in Do. Al di sopra dell'indicazione di tempo nel rigo dei corni, Stabile scrisse «Trombe»; è pertanto chiaro che, quando riportò i nomi degli strumenti sul primo foglio del pezzo, egli invertì l'ordine di corni e trombe, scrivendo però le rispettive parti nell'ordine giusto. Resosi conto della svista, aggiunse in un secondo momento la scritta «Trombe» sul rigo dei corni. L'edizione ripristina l'ordine corretto delle parti.

⁴¹ FRANCESCO STABILE, «*Dove il mio ben s'aggira*» cit. L'edizione è erroneamente attribuita a Giulio Ricordi, nipote di Giovanni, in RANALDI, p. 67.

⁴² La data si ricava da AGOSTINA ZECCA LATERZA, *Il catalogo numerico Ricordi 1857. Con date e indici*, Roma, Nuovo Istituto Editoriale Italiano, 1984, p. 304.

⁴³ *Francesco Stabile* cit.

Es. 1. FRANCESCO STABILE, *Palmira*, cavatina di Palmira *Dove il mio ben s'aggira* (atto I, scena 3), bb. 1-12.

[colla parte]

5

Fl.

Ob.

Cl. Do

Fg.

Cor. Sol

Trb. Do

Trbn.

Pal.

I

Coro

II

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

[Solo]

pp

pp

Solo

pp

allargando

ben s'ag - gi - - - ra si tro - va il mi - o, il mi - o con - ten - - - -

[arco]

arco

[pizz.]

[colla parte]

(continua)

il colera di quell'anno colpì anche Potenza «dal Febbraio al Novembre, inferendo nei mesi di Luglio, Agosto e Settembre».⁴⁴ Più plausibile risulta la motivazione fornitaci da Florimo, secondo cui il compositore fu costretto a tornare nella sua città d'origine «per alcune circostanze di famiglia».⁴⁵

Durante gli anni trascorsi a Potenza, Stabile insegnò musica nel Real Collegio di Basilicata. Sappiamo infatti che il 30 maggio 1839, in occasione della festività di San Ferdinando, gli allievi dell'istituto celebrarono l'onomastico del re Ferdinando II di Borbone, cantando l'ode drammatica *Salvete o di Partenope* e l'inno *Si risvegli le cetre sonanti*, su testi di Michele de Carlo e sulle «armoniose note del loro insigne maestro Francesco Stabile».⁴⁶ Non è noto se le idee politiche del compositore fossero reazionarie o liberali. Secondo 'g. p.', nel febbraio del 1848 Stabile musicò il componimento *La coccarda tricolore*⁴⁷ di Giuseppe Regaldi,⁴⁸ celebre poeta novarese legato alla propaganda politica liberale. Sebbene oggi non vi sia traccia della composizione, la notizia di 'g. p.' potrebbe essere vera, in quanto Regaldi visitò la Basilicata tra il 1840 e il 1849⁴⁹ e soggiornò a Potenza proprio nel 1848. Lo storico lucano Raffaele Riviello, raccontando dei festeggiamenti svoltisi nella città nella notte tra il 29 e il 30 gennaio 1848, dopo la sopraggiunta notizia della concessione della costituzione da parte del re, ricordò la presenza di Regaldi, scrivendo:

Si attaccano nastri tricolori ad ogni cappello, si spiega la bandiera sospirata [...]. In Piazza del Sedile la folla festante si riconcentra e si accresce [...]. Un pubblico e solenne *Corteo* si muove dall'Intendenza al Duomo per innalzare a Dio inni di grazie e di esultanza. [...] Il poeta italiano, Giuseppe Regaldi di Novara, venuto a studiare i costumi, le scene e la poesia della Lucania, in quella cerimonia solenne alzò a Dio un canto.⁵⁰

Il successo raggiunto dalle forze liberali nell'intera penisola, con la concessione di costituzioni ispirate al modello francese, si mostrò però ben presto un'illusione. Preoccupato della stabilità del proprio trono, Ferdinando II inizialmente si unì alla guerra antiaustriaca, dichiarata da Carlo Alberto il 23 marzo 1848 e sostenuta da Leopoldo II di Toscana e Pio IX. A metà maggio, tuttavia, ritirò le sue truppe, sull'esempio di quanto avevano già fatto

⁴⁴ RAFFAELE RIVIELLO, *Cronaca potentina dal 1799 al 1882*, Potenza, Santanello, 1888, pp. 113-114.

⁴⁵ FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico* cit., p. 1078.

⁴⁶ La notizia è riportata in un opuscolo stampato per l'occasione e cucito nella legatura del ms. di Francesco Stabile dal titolo *Responsorii, inni sacri e profani, e cantata* (I-PON, LAR Mus 7, cfr. *infra*). Il manoscritto è altresì consultabile alla pagina <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?teca=MagTeca+-+IC-CU&id=oai:www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:BAS0255984> (ultimo accesso 17 dicembre 2019). Rinaldi riferisce di un inno in onore del re scritto da Nicola Matta e musicato da Stabile nel 1830 per un'esecuzione degli alunni del Collegio, ma non cita la fonte di tale dato (RINALDI, pp. 46-47).

⁴⁷ Per il testo del componimento cfr. GIUSEPPE REGALDI, *Canti nazionali*, Napoli, s.e., 1848, pp. 101-105.

⁴⁸ *Francesco Stabile* cit. Erronea è l'attribuzione del testo ad «Antonio Regaldi» in RINALDI, p. 69.

⁴⁹ GIUSEPPINA GALLO, *Della vita e delle opere di Giuseppe Regaldi*, Novara, Cantone, 1909, p. 13.

⁵⁰ RAFFAELE RIVIELLO, *Cronaca potentina* cit., p. 126.

alcuni giorni prima il papa e il granduca, e sciolse il Parlamento appena eletto. Come reazione a questo gesto, nella sede del Real Collegio, il cui orientamento era fortemente liberale,⁵¹

il 25 giugno 1848 i delegati di cinque province – Lecce, Bari, Foggia, Molise e Potenza – partecipe Don Francesco Coronati rettore del collegio ed altri liberali del capoluogo, formularono e sottoscrissero il *Memorandum* di accusa e di petizione al Borbone, dopo la tradita costituzione e le stragi crudeli del 15 maggio 1848 a Napoli.⁵²

Dopo quella sottoscrizione, il re fece imprigionare o destituire il corpo insegnante sospetto e affidò il collegio ai padri gesuiti.

Non è noto se Stabile continuò a insegnare nell'istituto dopo il 1848. La sua attività di compositore di musica sacra è invece attestata dall'erudito lucano Luigi Ricotti, autore alla fine dell'Ottocento di un opuscolo sulla storia della chiesa potentina di Santa Maria del Sepolcro e dell'annesso convento di frati francescani. Raccontando i festeggiamenti in onore della reliquia del Sangue di Cristo conservata nella chiesa, nel primo giovedì dopo Pasqua, Ricotti scrive:

Da quell'anno [1828] la festa fu celebrata sempre con la maggiore solennità, grazie sempre ai pii e virtuosi P.P. Riformati [...]; nessuna fatica, nessuna spesa sgomentava loro pel decoro del tempio e perché la festa riuscisse splendida, massime in ordine alla musica, la quale era affidata al maestro Francesco Stabile. Questi, in tutte le funzioni dell'anno, precise in quelle della Via Crucis, della settimana santa e del Sangue di Cristo, faceva sfoggio del suo gran genio, sempre con note nuove ora armoniose, ora flebili a seconda delle ricorrenze, e che a perfezione faceva eseguire da valenti monaci, in guisa che il vasto tempio era sempre gremito di popolo e di nobili di Potenza. Le note musicali del maestro Stabile, le sacre in prima linea, che son quelle della Via Crucis, delle salutazioni al Sangue di Cristo, Litanie, Tantum ergo, dell'inno di San Gerardo cantato nel 1854, dell'antifona del Serafico S. Francesco cantata nella Chiesa di S. Maria all'arrivo del Generale dell'ordine P. Berardino da Montefranco, nel 4 Dicembre 1857, sono di gran pregio.⁵³

Pur prestando servizio come maestro di cappella nel capoluogo lucano, Stabile non rinunciò alla possibilità di far rappresentare una seconda opera a Napoli. Scrisse infatti a Florimo nel 1856:⁵⁴

⁵¹ GIOVANNI TRAMICE, *Notizia storica*, in *Il Liceo "Q. Orazio Flacco" di Potenza (1809-1964). Annuario celebrativo*, a cura di Giovanni Tramice, Pompei, Ipsi, 1964, pp. 32-33.

⁵² *Ivi*, p. 32.

⁵³ LUIGI RICOTTI, *Memorie storiche delle vicende della chiesa dell'ex convento di Santa Maria*, seconda edizione riveduta e ampliata, Potenza, Garramone e Marchesiello, 1915² (1^a ed. 1896), pp. 17-18.

⁵⁴ Lettera di Francesco Stabile a Francesco Florimo, Potenza, 7 ottobre 1856 (I-Nc, Rari.Lettere.19¹⁹⁹). Laddove il testo sia illeggibile a causa del deterioramento del manoscritto, le integrazioni congetturali sono poste tra parentesi quadre, mentre il segno [...] è impiegato per le lacune insanabili. La lettera è riprodotta e trascritta in RANALDI, pp. 56-59; la trascrizione contiene tuttavia alcuni errori, tra cui la data, riportata come «7 settembre 1842».

Potenza, li 7 Ott.^e 1856

Mio ottimo amico

Tardi rispondo a due carissime vostre per essere stato gravamente incomodato. Da qualche giorno vi avrei già risposto, ma, profittando della partenza del comune amico Iannaccone, da cui riceverete questa mia, mi astenni. Degli associati mio caro Florimo non ve ne posso che poch[i] di quegli antichi, ho cercato [...] visti obbligare diversi a prend[ere que]sta seconda parte, della quale potete mettermi tredici copie. Potete essere sicuro che la mia intenzione sarebbe stata quella a farvi smaldire il doppio di quelle copie che vi domando, ma la sola intenzione non è stata sufficiente a servire l'amico. Contentatevi del mio buon cuore.

In quanto al libretto resto inteso di ciocché mi dite e che io aveva previsto. Se credete farmi favore dovete cercare il modo di potersi accomodare alla meglio si potrebbe da poiche la prima parte è già coverta di musica non che porzioni della seconda. So che a voi non mancano mezzi quindi spero nella vostra amicizia. Tutto ciocche credete di cattivo di superfluo fate togliere. Quante volte poi tutto mancherà a rendersi accomodabile, altrove penserete voi a qualche altro libro e che sia di vostro piacimento. Ma non lascerete mezzo però a rendersi l'attuale libro accomodabile. Qui sono sempre per servirvi, e di vero cuore vi abbraccio

Il tuo amico vero
F. Stabile

Si può ipotizzare che, nella parte iniziale della lettera, Stabile si stia riferendo alla sottoscrizione per la prima edizione dell'opera di Florimo *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, pubblicata in due volumi fra il 1869 e il 1871.⁵⁵ Avallano questa interpretazione alcune lettere aventi per oggetto la stessa sottoscrizione, indirizzate a Florimo da Giuseppe Curci da Barletta nel 1867, Giuseppe Bornaccini da Ancona nel 1868 e Luigi Ferdinando Casamorata da Firenze nel 1869. Si riportano di seguito i rispettivi estratti:

Ricevei la tua cara lettera con dentro i manifesti della tua interessante opera che stai per dare a la luce. Desidero che tutta la mia cooperazione possa rispondere ai tuoi desiderii, giacché quanto sarà in me, farò di tutto per trovarti degli associati, ed appena che ne avrò in numero ti rimetterò le loro firme, messe in basso del manifesto. [...] Con la tua opera tu agiungi ancora un anello a la nostra voluminosa istoria Napoletana.⁵⁶

Se ti lagni del mio lungo silenzio [...] non ne ho causa io, ma bensì què tali, ai quali avendo mandate le schede per la tua associazione, avevo ben diritto d'avere da loro almeno una risposta. La maggior parte però non mi hanno ancora risposto, e quel che più mi sorprende vi è che essendo stati la maggior parte allievi del nostro Conservatorio, doveva direttamente interessar loro l'opera che gli proponevo.⁵⁷

⁵⁵ FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico* cit. All'opera fece seguito il volume *Cenni storici sul Collegio di musica S. Pietro a Majella in Napoli*, Napoli, De Angelis, 1873.

⁵⁶ ANTONIO CAROCCIA, *La corrispondenza salvata. Lettere di maestri e compositori a Francesco Florimo*, Palermo, Mne-mes, 2004, p. 124.

⁵⁷ *Ivi*, p. 126.

Il pubblico italiano sventuratamente nella sua generalità non considera la musica né se ne cura fuor che sotto l'aspetto di ozioso passatempo [...]. E poi [...] in proposito al modo di avere associati: [...] volendo lusingarsi di farne in qualche numero, è giuoco-forza il mettersi sotto le maglie dei librai, perché nei principali centri coloro che pure desiderino associarsi trovino chi loro recapita fino a casa le stampe ed a cui possano senz'altra bugia pagare il prezzo d'associazione: poiché altrimenti più della spesa si spaventano della briga di dover fare successive spedizioni di denaro per vaglia postale o altrimenti che sia, e ne escono dicendo: quando l'opera sarà stampata se mi piace la prenderò.⁵⁸

Nella seconda parte della sua lettera, Stabile si riferisce a un libretto da lui parzialmente musicato, che era noto a Florimo (le due 'parti' menzionate potrebbero corrispondere a due atti). Egli chiede all'amico di sostenere la scelta di questo testo, autorizzandolo anche a operare eventuali tagli, e si mostra altresì disposto a lavorare su un altro, eventualmente. L'opera in oggetto potrebbe essere *Braccio da Montone*, su un libretto scritto da Pietro Micheletti⁵⁹ nel 1849,⁶⁰ ovvero il melodramma incompiuto contenuto in uno degli autografi di Stabile pervenutici.⁶¹ Dal testo musicato, si desume che l'azione si svolge sullo sfondo della battaglia combattuta all'Aquila nel 1424 tra la coalizione pontificia, guidata dal nobile aquilano Antonuccio Camponeschi (baritono), e l'esercito condotto da Braccio da Montone (tenore), intenzionato a conquistare la città che occupa una posizione strategica nei domini di papa Martino v. Alla vicenda storica si intreccia quella sentimentale che vede protagonista la figlia di Camponeschi, Eloisa (soprano), segretamente innamorata di Braccio, che la corrisponde. Sebbene i due amanti riescano a incontrarsi furtivamente grazie alla complicità del loro amico Gianni (basso), la ragazza è inerme di fronte alla volontà del padre, che ha deciso di darla in sposa al suo compagno d'armi Ugolino (tenore). L'ultimo numero contenuto nel manoscritto è il duetto incompiuto di Eloisa e Camponeschi, che ignora la ragione del turbamento della figlia. Non si conosce il seguito della vicenda dell'opera, ma è noto che il personaggio storico di Braccio da Montone venne mortalmente ferito sotto le mura dell'Aquila, durante la battaglia del 1424.⁶²

Secondo Florimo, Stabile abbandonò la composizione a causa del suo cattivo stato di salute. Riferendosi probabilmente alla lettera inviagli dal compositore, egli racconta:

Nel 1856, quando mi scrisse che aveva musicato il libretto di un'opera seria e contava recarsi in Napoli onde farla rappresentare sulle scene di San Carlo, fu allora disgrazia-

⁵⁸ *Ivi*, p. 144.

⁵⁹ Il nome del librettista è menzionato in GIUSEPPE SOLIMENE, *Lucania musicale. Conferenza pronunciata nel Cinema-Teatro Cantone di Lavello il dì 13 Settembre 1953*, Napoli, Moles, 1953, p. 27.

⁶⁰ Questa è la data di composizione del libretto riportata in un volume miscelaneo curato dal figlio di Micheletti in memoria del padre: cfr. *Omaggio alla memoria di Pietro Micheletti. Prose e rime*, Napoli, Nobile, 1874, p. 67. Il libretto non è attualmente reperibile.

⁶¹ FRANCESCO STABILE, *Braccio da Montone*, Melodramma (ms. in I-POn, LAR Mus 3). L'autografo è consultabile alla pagina <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?teca=MagTeca+-+ICCU&id=0-ai:www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:BAS0255433> (ultimo accesso 17 dicembre 2019).

⁶² Sulla vicenda storica, cfr. *Braccio da Montone e i Fortebracci*, Atti del Convegno internazionale di studi (Montone, 23-25 marzo 1990), a cura di Maria Vittoria Baruti Ceccopieri, Narni, Centro studi storici di Narni, 1993.

tamente che venne con veemenza sorpreso da quel malore che da più tempo gli minacciava la vita e finì per ispegnere.⁶³

Fu probabilmente la malattia menzionata da Florimo che causò la morte del compositore pochi anni dopo l'invio della lettera, l'11 agosto 1860, nella sua abitazione potentina.⁶⁴ Negli anni trascorsi nel capoluogo lucano, il musicista aveva partecipato, insieme ad altri concittadini abbienti, alla sottoscrizione di un prestito per finanziare la costruzione di un teatro,⁶⁵ che gli venne intitolato il 9 maggio 1866⁶⁶ e fu inaugurato il 26 gennaio 1881 alla presenza di Umberto I.⁶⁷ Il 5 dicembre 1900 gli venne inoltre intitolato anche il vicolo in cui egli aveva vissuto, nel centro storico della città.⁶⁸

Gli autografi musicali

Uno stimolante punto di partenza per il censimento degli autografi musicali di Stabile è costituito da una lettera del 1878 inviata a Florimo da Emmanuele Stabile, nipote di Francesco in quanto figlio del fratello Domenico.⁶⁹ Di seguito se ne trascrive il contenuto:⁷⁰

Potenza li 18 Agosto 1878

Rispettabile Sig.^r Maestro

Mi fo io un pregio riscontrare alla riverita vostra in data 6 corrente diretta a mio fratello Luigi, assicurandovi, che i comandi dati da Voi e dall'illustre Serrao sono stati fedelmente adempiti non solo, ma quanto l'Onorevole Sindaco della nostra città, per dare pubblicità maggiore, à fatto inserire nei due periodici la Nuova Lucania,⁷¹ e l'Indipendente,⁷² la lettera del Direttore, acciò il paese e la Provincia sia intesa ed animata dal pensiero generoso di concorrere a tanta opera, che onora la Commissione, della quale degnamente fate parte. Vi fo tenere quattro surriferiti giornali per darvi pruova di ciò

⁶³ FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico* cit., p. 1078.

⁶⁴ Cfr. POaa, Atto di morte di Francesco Stabile (cfr. Fig. 1). Nel documento la causa della morte non è menzionata. Ranaldi riporta come giorno della morte prima il 16 agosto (RANALDI, p. 9), poi l'11 agosto (*ivi*, p. 62).

⁶⁵ La firma di Stabile compare negli atti della sottoscrizione conservati in POas, busta 1340, fasc. 1, ff. 51r, 64r, 81r, 90r, 100r, 118v, 156r e 240r.

⁶⁶ La delibera del Consiglio Comunale è conservata in POas, categoria I, classe 8, vol. 125, cc. 773r e 773v (delibera priva di numero). In apertura si legge: «L'assessore Sig. Ianora ha proposto di darsi al Teatro in costruzione il nome di Stabile, onde ricordare così anche ai posteri il nome del benemerito concittadino Francesco Stabile, celebre maestro di musica».

⁶⁷ ROCCO TRIANI, *Storia di Potenza. Dalle origini ai tempi nostri*, Potenza, Arti grafiche Zafarone e Di Bello, 1986, p. 240.

⁶⁸ La delibera del Consiglio Comunale è conservata in POas, categoria I, classe 8, vol. 148, n. 230. Vico Stabile acquisì così il nome di 'vico Francesco Stabile'.

⁶⁹ Per la ricostruzione della parentela cfr. POas, busta 1342, fasc. 2, f. 224r.

⁷⁰ Lettera di Emmanuele Stabile a Francesco Florimo, Potenza, 18 agosto 1878 (I-Nc, Rari.Lettere.370).

⁷¹ «La Nuova Lucania. Giornale politico scientifico letterario» fu un periodico edito a Potenza dal 1874.

⁷² «L'Indipendente. Giornale amministrativo, letterario, politico» fu un settimanale edito a Potenza dal 1877.

che il Sindaco à praticato, ed un numero dell'*Avvenire*,⁷³ che avrete la bontà consegnare al Comm.^e Serrao, cui vi prego presentare i miei ossequi e rispetti.

Che debbo dirvi in ordine agl'autografi del fu nostro Zio Maestro Francesco Stabile? È mia intenzione che tutte le produzioni siano depositate nel grande Archivio di S. Pietro a Maiella, ma dopo che dette opere saranno pubblicate. Nel prossimo mese di Gennaro sarò costà per tale oggetto, e mercé la vostra cooperazione e di altri illustri Maestri, spero riuscire nell'intento, vendere la proprietà a qualche Editore mercé compenso. Ciò praticato, e non appena saranno stampate, mi farò un pregio ed un dovere depositare tutti gli Autografi in tredici volumi elegantemente legati. Se ciò prima non si pratica, è impossibile dismetterci di tanto tesoro. Come depositare prima della stampa le moltissime produzioni chiesastiche e profane, senza orbare gli amatori dell'arte della conoscenza di ciò che il Maestro Stabile scriveva nel suo paese natio?

Vengo a darvi una preghiera.

Mio Zio regalava, dietro reiterate istanze, ad un Maestro di cui non ricordo il nome, diversi pezzi della Palmira originali, opera che essendo rimasta incompleta non ò potuto fare legare. Dalla vostra gentilezza mi attendo il favore enumerarmi ciascun pezzo dell'opera, annunziando le parole conle quali incominciano e terminano, poiché con tale specchio potrò bene indicarvi ciò che manca onde avere la bontà di farli copiare, e rimettermeli al più presto possibile.

Insieme vi prego farmi tenere copie del libretto Palmira, e dello Sposo al Lotto.

Mi attendo della vostra generosità e gentilezza pronto riscontro a questa mia; e nella certezza di volermi rendere tanto segnalato favore mi riprotesto con i sensi della più alta stima e considerazione.

Vostro dev.^o Servo ed Amico

Emmanuele Stabile

⁷⁴Vi prego di gradire i saluti del vostro

Amico

L. Stabile

⁷⁵Ill.^{mo}

Sig.^r Maestro Cav.^e Florimo

Napoli

È probabile che, nella prima parte della lettera, Emmanuele si riferisse alla sottoscrizione per il progetto, sostenuto da Florimo, di erigere un monumento in onore di Bellini nei pressi del conservatorio di Napoli.⁷⁶ Per raccogliere ulteriori fondi, Florimo aveva ideato la pubblicazione di un album per pianoforte, ovvero di una raccolta di composizioni originali dedicate a Bellini,⁷⁷ e di un parallelo album letterario-artistico, che raccogliesse i contributi

⁷³ «L'Avvenire. Giornale di Basilicata» fu un periodico edito a Potenza dal 1876.

⁷⁴ Da questo punto la grafia cambia.

⁷⁵ Da questo punto la grafia è di nuovo quella di Emmanuele Stabile.

⁷⁶ 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, 2 voll., Firenze, Olschki, 2004, vol. I, pp. 57-76.

⁷⁷ *Alla memoria di Vincenzo Bellini. Album per pianoforte*, Milano, Ricordi, 1884 (rist. anast. a cura di Dario Miozzi, Catania, Maimone, 2002²).

dei maggiori esponenti del mondo culturale coevo.⁷⁸ I ricavati della vendita dei due album si sarebbero assommati a quelli della sottoscrizione per il monumento. Venne costituita un'apposita commissione, di cui erano membri anche il direttore del conservatorio Lauro Rossi e il compositore Paolo Serrao, menzionati nella lettera. Il progetto fu diffuso da Florimo sulla stampa italiana ed estera. La missiva di Rossi, che i fratelli Stabile fecero pubblicare nei periodici lucani, aveva avuto probabilmente lo scopo di pubblicizzare il progetto di Florimo sulla stampa locale, considerato che la prima pubblicazione dell'album per pianoforte fu realizzata, in dispense mensili, nell'anno a cui risale la lettera.⁷⁹

Nella seconda parte, Emmanuele comunica a Florimo l'intenzione di dare alle stampe le opere manoscritte dello zio, prima di depositare presso la biblioteca del conservatorio di Napoli gli autografi in possesso della sua famiglia. Dieci anni dopo la lettera, l'intenzione del nipote ancora non si era realizzata. Riviello scriveva, infatti, a proposito della musica di Stabile: «Le sue opere inedite si conservano negli scaffali dei nipoti, i quali dovrebbero darsi pensiero di pubblicarle per dovere di parentela, se non di cittadinanza».⁸⁰ Anche dopo che il nuovo secolo aveva visto la luce, Ricotti rimproverava gli eredi del compositore per non aver ancora provveduto a dare alle stampe le musiche manoscritte.⁸¹ La pubblicazione in realtà non avvenne mai. Nella Biblioteca Nazionale di Potenza si conservano attualmente otto manoscritti autografi di Stabile, all'interno del Fondo "Angelo Larotonda": sono stati infatti ritrovati da quest'ultimo «in una cantina di una casa del centro storico» del capoluogo lucano.⁸² Hanno tutti lo stesso formato (cm 22×29) e la stessa legatura di cartone, con le coperte anteriore e posteriore di stoffa indaco, e con il dorso e gli angoli delle coperte di pelle marrone decorata color oro. Tutti riportano sul dorso, in stampatello, la scritta dorata «Opere del Maestro Stabile» e il titolo del singolo volume. Sul f. 37r del volume intitolato *Sinfonie e notturno* è presente il timbro di Luigi Stabile, fratello di Emmanuele, e destinatario della lettera di Florimo del 6 agosto 1878 menzionata da Emmanuele in apertura della sua missiva. Sul verso della coperta, sette manoscritti recano un'etichetta riportante il nome della famiglia Stabile e un numero d'ordine attribuito a ognuno di essi. Poiché il volume *Sinfonie e notturno* è contrassegnato dal numero undici, è evidente che in origine i volumi erano più di otto. La scrittura impiegata per la stesura delle etichette è di Luigi Stabile, essendo la stessa che compare nella formula di saluto in calce alla lettera di Emmanuele. Sulla base di queste

⁷⁸ *Album-Bellini*, a cura di Francesco Florimo e Michele Scherillo, Napoli, Tocco, 1886 (rist. anast. a cura di Dario Miozzi, Catania, Sanfilippo, 2001). Sull'*Album-Bellini*, si legga in questo numero il contributo di Gabriella Alfieri.

⁷⁹ Data la scarsa qualità editoriale e la cattiva distribuzione delle dispense, in seguito venne realizzata l'edizione di Ricordi citata (*Alla memoria di Vincenzo Bellini* cit.). Cfr. ANTONIO CAROCCIA, *Florimo e l'Album pianistico* cit., pp. 57-58.

⁸⁰ RAFFAELE RIVIELLO, *Cronaca potentina* cit., p. 412.

⁸¹ «Le note musicali del maestro Stabile [...] sono di gran pregio, e colpa ne avranno gli eredi se non si daranno pensiero di darle alle stampe» (LUIGI RICOTTI, *Memorie storiche* cit., p. 18).

⁸² *I manoscritti recuperati di Francesco Stabile*, «Il Quotidiano del Sud», 14 aprile 2011, p. 20. Quando nel 2008 intrapresi la mia ricerca, gli autografi potentini non erano stati inventariati ed erano custoditi in un armadio dell'ufficio di direzione. Ottenni l'autorizzazione a consultarli solo per pochi giorni. Oggi la loro digitalizzazione ne permette la libera consultazione attraverso il portale <http://www.internetculturale.it/> (ultimo accesso 17 dicembre 2019).

osservazioni, si può affermare che gli otto manoscritti potentini costituiscono solo una parte del *corpus* di «tredici volumi elegantemente legati» menzionati da Emmanuele e che, all'epoca della lettera, erano custoditi dal fratello Luigi.

Della collezione originaria si conservano oggi i volumi dal secondo al quinto, unitamente al settimo, all'ottavo e all'undicesimo, e un volume che non reca l'etichetta riportante il numero d'ordine, probabilmente smarrita (cfr. tabella 1).

TABELLA 1
AUTOGRAFI DI STABILE CONSERVATI IN I-POn

n. d'ordine	titolo	segnatura
2	<i>Responsorii, inni sacri e profani, e cantata</i>	LAR Mus 7
3	<i>Braccio da Montone. Melodramma</i>	LAR Mus 3
4	<i>Vespro</i>	LAR Mus 6
5	<i>Romanze</i>	LAR Mus 1
7	<i>Messa</i>	LAR Mus 5
8	<i>Via Crucis</i>	LAR Mus 9
11	<i>Sinfonie e notturno</i>	LAR Mus 4
?	<i>Lo sposo al lotto. Commedia</i>	LAR Mus 2

Niente si sa del contenuto dei cinque volumi mancanti. Sulla base di quanto scritto da Emmanuele nella sua lettera, si può escludere che essi comprendessero l'opera *Palmira*, in quanto il nipote del compositore dichiarò di possederne solo alcuni pezzi staccati. I manoscritti da cui Florimo avrebbe tratto l'elenco richiestogli da Emmanuele erano con molta probabilità i due volumi autografi del melodramma attualmente conservati nella biblioteca del conservatorio di Napoli.⁸³ È invece probabile che i pezzi staccati in possesso della famiglia Stabile facessero parte di una copia dell'autografo, dalla quale il compositore estrapolò alcuni estratti per donarli a un amico.

Due degli otto volumi della collezione testimoniano la produzione operistica di Stabile. *Lo sposo al lotto. Commedia* (198 ff.) contiene la partitura composta al termine dei suoi studi. Nella biblioteca del conservatorio di Napoli sono conservate le parti staccate, vocali e strumentali,⁸⁴ realizzate dalla mano di uno stesso copista per la rappresentazione del 1826 e comprendenti la parte del primo violino con gli attacchi per dirigere la rappresentazione.⁸⁵ Nella sua lettera, Emmanuele fa riferimento al libretto dell'opera posseduto da Florimo, che oggi però non risulta reperibile. Il volume *Braccio da Montone. Melodramma* (n. 3, 199 ff.) contiene invece il melodramma incompiuto a cui il compositore probabilmente si riferisce nella sua lettera inviata a Florimo nel 1856.

Tre dei restanti autografi sono interamente dedicati alla musica sacra. Il volume *Vespro* (n. 4, 72 ff.) contiene un *Dixit Dominus* e un *Magnificat* per coro a quattro voci miste e orchestra⁸⁶

⁸³ FRANCESCO STABILE, *Palmira* cit.

⁸⁴ Cfr. il ms. in I-Nc, 31.8.38 (1-43).

⁸⁵ Cfr. il ms. in I-Nc, 1.4.13 (24).

⁸⁶ Per il manoscritto digitalizzato cfr. http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?teca=MagTeca+_+ICCU&id=oai:www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:BAS0255885 (ultimo accesso 17 dicembre 2019).

(cfr. tabella 2).⁸⁷ I brani, per la maggior parte contrassegnati da un numero d'ordine scritto al di sopra della parte dei violini, potrebbero costituire il «*Vespero* per quattro voci con orchestra»⁸⁸ che, secondo Florimo, Stabile scrisse al completamento degli studi al Collegio di San Sebastiano. Esso venne eseguito nella chiesa dei Santi Marcellino e Festo a Napoli, insieme a una messa composta per la stessa occasione. Il volume *Messa* (n. 7, 115 ff.) contiene due *Kyrie* e un *Gloria* (cfr. tabella 3). Il secondo *Kyrie*, per coro a quattro voci miste e orchestra, potrebbe costituire l'inizio della messa scritta da Stabile unitamente al citato vespro.⁸⁹ Il primo *Kyrie* e il *Gloria*, per coro maschile e orchestra, potrebbero invece essere stati concepiti come parte di una messa commissionata a Stabile da un amico, figlio di un marchese. Il compositore scrisse infatti sul f. 38^v la dedica a un «suo amico Marchesino», il cui nome risulta però illeggibile, in quanto la dedica venne in seguito cancellata. Che il primo *Kyrie* e il *Gloria* siano parte di una stessa messa è confermato dal numero d'ordine attribuito a ogni sezione.⁹⁰ Della sezione *Qui tollis peccata mundi* sono presenti due versioni, la seconda della quali non è contrassegnata da un numero d'ordine. Quest'ultima, in Sol maggiore e in 3/4 come il *Domine Deus*, potrebbe costituire un'alternativa alla prima che, essendo in Sol minore e in 4/4, prepara invece la tonalità e il tempo della sezione conclusiva (*Qui sedes ad dexteram Patris*), in Si bemolle maggiore e in 4/4. Il volume *Via Crucis* (n. 8, 45 ff.) contiene dieci sezioni della *Via Crucis* per coro maschile e organo,⁹¹ due delle quali sullo stesso testo (cfr. tabella 4 che descrive la corrispondenza tra le sezioni e le stazioni). I brani mettono in musica un celebre componimento erroneamente attribuito a Pietro Metastasio fin dall'epoca della sua creazione, ma la cui paternità è in realtà ascrivita dallo stesso poeta cesareo a Luigi Locatelli.⁹² Essi potrebbero costituire una parte della *Via Crucis* menzionata da Ricotti,⁹³ che Stabile avrebbe composto per la chiesa di Santa Maria di Potenza. L'ipotesi è avvalorata dall'organico, che ben si adatta a un'esecuzione da parte di un coro di frati minori. La sezione *Sento l'amaro pianto* è presente in due versioni, non disposte consecutivamente nel manoscritto. È evidente che i nipoti di Stabile non si accorsero della doppia versione, quando ordinarono le sezioni per farle rilegare.⁹⁴

⁸⁷ In questa e nelle successive tabelle, i fogli omessi nella relativa colonna corrispondono ai fogli bianchi nel manoscritto.

⁸⁸ FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico* cit., p. 1077.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Il foglio 96^r, corrispondente all'inizio dell'ultima sezione, è stato rifilato. Nella tabella 3, nella colonna relativa al numero d'ordine, si è pertanto integrata tra parentesi quadre la numerazione mancante.

⁹¹ Nel manoscritto non ci sono indicazioni di organico, ma la scrittura è chiaramente organistica. Un organico di «due tenori, basso e pianoforte» è invece indicato in RANALDI, p. 68.

⁹² In una lettera indirizzata a Locatelli dell'8 marzo 1749, il Metastasio scrive: «Non v'è più giusto risentimento di quello che nasce in V.S. illustrissima dal vedersi defraudar la gloria de' proprj sudori, né premura più commendabile che quella di riacquistarla. Non è mio solamente, ma comun interesse d'ogni scrittore l'entrar seco a parte e dell'uno e dell'altra, ond'eccomi prontissimo a publicar, quante volte le piaccia, ch'io non ò mai né scritto, né pensato il componimento intitolato *la Via della Croce*, a cui, secondo ella si compiace avvisarmi, attribuisce il mio nome lo stampatore Bolognese. Io sono così poco reo di questo furto, che, avendolo ignorato finora, sono esente fin dalla compiacenza, alla quale avrebbe potuto sedurmi un error che mi onora» (*Opere postume del signor abate Pietro Metastasio date alla luce dall'abate conte d'Ayala*, 3 voll., Vienna, Alberti, 1795, vol. 1, pp. 282-283). Il componimento non è incluso in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, 5 voll., Milano, Mondadori, 1943-1954.

⁹³ LUIGI RICOTTI, *Memorie storiche* cit., p. 18.

⁹⁴ Il 15 aprile 2011, nella chiesa potentina di Santa Maria, è stata eseguita una «revisione e trascrizione» della

TABELLA 2
CONTENUTO DEL VOLUME *VESPRO*

composizione	sezione	fogli	n. d'ordine
<i>Dixit Dominus</i>	<i>Dixit Dominus</i>	1r-9r	-
	<i>Virgam virtutis tuae</i>	10r-15r	2 ^{do}
	<i>Juravit Dominus</i>	16r-23r	3 ^o
	<i>Dominus a dextris tuis</i>	24r-31r	4 ^o
	<i>Judicabit in nationibus</i>	32r-38r	5 ^o
	<i>De torrente in via bibet</i>	40r-45v	6 ^o
	<i>Gloria Patri et Filio</i>	48r-55r	7 ^o
<i>Magnificat</i>	<i>Sicut erat in principio</i>	56r-63r	8 ^o
		64r-71v	-

TABELLA 3
CONTENUTO DEL VOLUME *MESSA*

composizione	sezione	fogli	n. d'ordine
<i>Kyrie</i>	-	1r-11v	1 ^o
<i>Kyrie</i>	-	12r-22r	-
<i>Gloria</i>	<i>Gloria in excelsis Deo</i>	23r-38v	2 ^o
	<i>Laudamus te</i>	39r-59v	3 ^o
	<i>Domine Deus</i>	61r-75r	4 ^o
	<i>Qui tollis peccata mundi</i>	76r-85r	5 ^o
	<i>Qui tollis peccata mundi</i>	86r-94v	-
	<i>Qui sedes ad dexteram Patris</i>	96r-115r	[6 ^o]

TABELLA 4
CONTENUTO DEL VOLUME *VIA CRUCIS*⁹⁵

composizione	sezione	fogli	stazione
<i>Via Crucis</i>	<i>Teco vorrei Signore</i>	2r-2v	-
	<i>Sento l'amaro pianto</i>	3r-4r	IV. Gesù incontra sua madre
	<i>Se il mio Signor diletto</i>	5r-8r	I. Gesù è condannato a morte
	<i>Chi porta in pugno il mondo</i>	10r-13r	III. Gesù cade per la prima volta
	<i>Sento l'amaro pianto</i>	14r-19r	IV. Gesù incontra sua madre
	<i>Sì vago è il vostro affanno</i>	20r-24r	VI. Santa Veronica asciuga il volto di Gesù
	<i>Figlie non più su queste</i>	26r-27v	VIII. Gesù parla alle donne di Gerusalemme
	<i>Vedo sul duro tronco</i>	28r-32v	XI. Gesù è inchiodato sulla croce
	<i>Tolto di croce il Figlio</i>	33r-38r	XIII. Gesù è deposto dalla croce
	<i>Tomba che chiudi in seno</i>	40r-44r	XIV. Gesù è posto nel sepolcro

Via Crucis a cura del direttore d'orchestra Menchise, nell'ambito di un'iniziativa organizzata dal Lions Club "Potenza Host" (*I manoscritti recuperati* cit., p. 20). Nella stessa chiesa, il 24 marzo 2018, l'Orchestra Meridies ha eseguito una «trascrizione e orchestrazione» del brano curata dallo stesso musicista nell'ambito di un'iniziativa dell'Associazione culturale "Ateneo Musica Basilicata" (*Weekend in musica con i suggestivi riti della Pasqua*, «La Nuova del Sud», 24 marzo 2018, p. 25).

⁹⁵ Cfr. il manoscritto digitalizzato, consultabile alla pagina <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?teca=MagTeca+-+ICCU&id=oai:www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:BAS0255994> (ultimo accesso 17 dicembre 2019), che presenta una numerazione errata dei fogli, nella quale non sono compresi i ff. 2v e 18r. In realtà, il foglio numerato 3r appartiene alla seconda versione di «Sento l'amaro pianto» ed è da collocare tra i fogli registrati come 17v e 18v. Il foglio indicato come 3v costituisce invece il verso del foglio 2.

Parzialmente dedicato alla musica sacra è il volume *Responsorii, inni sacri e profani, e cantata* (n. 2, 158 ff.), che contiene otto composizioni vocali con accompagnamento orchestrale o organistico⁹⁶ prive di titolo (cfr. tabella 5). Grazie ai testi musicati è possibile identificare nei primi tre pezzi un inno al patrono di Potenza San Gerardo La Porta (*Nudus ut Christum*),⁹⁷ un celebre responsorio in onore di Sant'Antonio da Padova tratto dall'*Officium rhythmicum Sancti Antonii* di Giuliano da Spira (*Si quæris miracula*)⁹⁸ e un'antifona in onore di San Francesco d'Assisi tratta dall'*Officium rhythmicum Sancti Francisci* dello stesso poeta tedesco (*Salve, sancte pater*).⁹⁹ Essi potrebbero essere stati scritti nel periodo in cui Stabile prestò servizio nella chiesa di Santa Maria, poiché tanto i testi quanto l'organico di voci maschili risultano adeguati a un'esecuzione da parte dei frati minori. *Nudus ut Christum* potrebbe essere l'*Inno di San Gerardo* menzionato da Ricotti e cantato nel 1854, mentre *Salve, sancte pater*, antifona al *Benedictus* e al *Magnificat* cantata ai secondi vesperi nel giorno della commemorazione di San Francesco e nell'ottava, potrebbe essere l'antifona di San Francesco cantata all'arrivo del ministro generale dell'ordine nel 1857, menzionata nello stesso passo.¹⁰⁰

Sacre sono pure le successive due composizioni su testi in italiano, dedicate rispettivamente alle Sante Eufemia e Filomena martiri (*Tu che fosti coronata*) e alla Madonna della Pace (*O della Pace Madonna e diva*). Il culto di Santa Filomena, morta come Santa Eufemia in giovane età durante le persecuzioni di Diocleziano, era estremamente sentito a Potenza fin dal 1824, anno in cui le reliquie della santa furono custodite nella cattedrale della città prima di essere traslate a Mugnano del Cardinale,¹⁰¹ dove attualmente sono custodite. Il primo inno potrebbe pertanto essere stato composto per il culto potentino. Il secondo potrebbe invece risalire agli anni napoletani, considerato che a meno di un chilometro dal conservatorio di Napoli si erge la chiesa di Santa Maria della Pace.¹⁰² Le ultime tre composizioni contenute nel manoscritto sono profane e sono dedicate a Ferdinando II. L'ultima è l'ode drammatica composta per gli

⁹⁶ Nel manoscritto non vi sono indicazioni di organico, ma la scrittura è chiaramente organistica (cfr. nota 46). Un organico costituito da «due tenori, basso e pianoforte» per la composizione *Salve, sancte pater* è invece indicato in RANALDI, p. 69.

⁹⁷ I primi quattro versi dell'inno sono riportati in RAFFAELE RIVIELLO, *Ricordi e note su costumanze, vita e pregiudizi del popolo potentino*, Potenza, Garramone e Marchesiello, 1893, p. 141. L'inno è stato eseguito il 30 ottobre 2019 nella cattedrale potentina durante un concerto comprendente musiche di Stabile e diretto da Menchise (cfr. la locandina dell'evento alla pagina <http://www.comune.potenza.it/?project=inno-a-san-gerardo>, ultimo accesso 17 dicembre 2019).

⁹⁸ Il responsorio è l'ottavo del mattutino. Cfr. GIULIANO DA SPIRA, *Officio ritmico e vita secunda*, a cura di Vergilio Gamboso, Padova, EMP, 1985 («Fonti agiografiche antoniane», 2), pp. 206-207.

⁹⁹ Per il testo cfr. *La letteratura francescana*, 5 voll., Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori, 2004-2016, vol. II, a cura di Claudio Leonardi, p. 312. Il testo dell'antifona fu composto da Tommaso da Capua e poi inserito da Giuliano da Spira nel suo ufficio ritmico (*ivi*, pp. 269-270).

¹⁰⁰ Cfr. nota 53.

¹⁰¹ FRANCESCO DI LUCIA, *Relazione storica della traslazione del sacro corpo di S. Filomena vergine, e martire da Roma a Mugnano del Cardinale. Coll'aggiunta di un'Apologia della verginità a Dio offerta, e delle vergini, che la professano*, Napoli, Giordano, 1829, p. 28.

¹⁰² Diversamente da quanto esposto finora, i primi cinque pezzi contenuti nel manoscritto non sono stati identificati da Ranaldi, che inserisce i brani «Responsorio di S. Francesco d'Assisi», «Responsorio di S. Antonio da Padova», «Inno a S. Gerardo», «Inno a S. Eufemia» e «Inno alla Madonna della Pace» tra le «composizioni [...] non rintracciabili in manoscritto» (RANALDI, p. 69).

alunni del Real Collegio di Basilicata in occasione dell'accademia del 30 maggio 1839, organizzata per celebrare l'onomastico del re.¹⁰³ In quell'occasione venne stampato un opuscolo di dodici pagine in ottavo (cm 21×15), riportante la dedica al rettore Domenico Dulcetti,¹⁰⁴ i nomi degli interpreti e i testi delle due composizioni eseguite, ovvero l'ode citata¹⁰⁵ e l'inno *Si risvegli le cetre sonanti* (di quest'ultimo non ci è pervenuta la musica). Una copia dell'opuscolo è stata cucita nella legatura del volume, tra il f. 116 e il f. 117. Le altre due composizioni in onore del re potrebbero essere state scritte anch'esse negli anni d'insegnamento di Stabile al Real Collegio, in occasione di qualche altra accademia.

TABELLA 5
CONTENUTO DEL VOLUME *RESPONSORII, INNI SACRI E PROFANI, E CANTATA*¹⁰⁶

composizione	fogli	organico
<i>Nudus ut Christum</i> ¹⁰⁷	2r-23r	Coro (TB) e orch
<i>Si quæris miracula</i> ¹⁰⁸	25r-38r	Coro (TB) e orch
<i>Salve, sancte pater</i>	40r-46r	2 T e B soli e org
<i>Tu che fosti coronata</i>	49r-72r	BAR solo, coro (TB) e orch
<i>O della Pace Madonna e diva</i>	74r-76r	Coro (S primi e secondi) e org
<i>O portento! Qual lucida stella</i> ¹⁰⁹	78r-95r	S solo e orch
<i>Di Lucania su l'erte pendici</i>	97r-114r	Coro (TB) e orch
<i>Salvete o di Partenope</i>	116r-158r	Coro (TB) e orch

Completano la collezione potentina due manoscritti dedicati rispettivamente alla musica vocale da camera e a quella strumentale. Il volume *Romanze* (n. 5, 42 ff.)¹¹⁰ contiene sei romanze per voce femminile e pianoforte (di cui due per una parte *en travesti*)¹¹¹ e una cavatina per voce maschile. Di quest'ultima sono riportate due versioni, l'una per voce e pianoforte, l'altra per voce e orchestra (cfr. tabella 6). Il manoscritto è autografo al pari degli altri e non di mano di un copista, diversamente da quanto sostenuto nell'unica edizione moderna delle

¹⁰³ Cfr. *supra*.

¹⁰⁴ La carica di rettore ricoperta da Dulcetti è ricavata dall'*Almanacco Reale del Regno delle Due Sicilie per l'anno 1841*, Napoli, Stamperia Reale, s.d., p. 544.

¹⁰⁵ Dal testo riportato nell'opuscolo Ranaldi trae il titolo *Ode drammatica. Coro di genj* che assegna alla composizione, inglobando in esso il nome del coro che attacca il brano (cfr. RANALDI, p. 67).

¹⁰⁶ In questa e nelle successive tabelle, i ruoli vocali vengono indicati mediante le seguenti abbreviazioni: S = soprano; MS = mezzosoprano; C = contralto; T = tenore; BAR = baritono; B = basso.

¹⁰⁷ Si tratta della composizione indicata con il titolo *Responsorio, in sol minore, per coro e orchestra* in RANALDI, p. 67.

¹⁰⁸ Il pezzo è indicato da Ranaldi come «Responsorio, in Sol, per coro e orchestra» (*ibid.*).

¹⁰⁹ Il brano è indicato da Ranaldi con il titolo *Stella che a un grand'astro si sposa nel cielo*, che non corrisponde tuttavia all'*incipit* del brano (*ibid.*).

¹¹⁰ Non è chiaro quale criterio di numerazione delle carte del manoscritto sia adottato in FRANCESCO STABILE, *Romanze per canto e pianoforte* cit., in cui si legge: «Le 84 carte o fogli (164 pagine) che formano il manoscritto mancano della numerazione; non si può considerare un *recto* e un *verso*» (p. XIII). Inoltre, nell'Introduzione (p. v), i riferimenti a piè di pagina a un non meglio specificato «ivi», seguito da alcuni numeri di pagina, non permettono la chiara individuazione dei luoghi del manoscritto citati.

¹¹¹ Le due romanze presentano rispettivamente l'*incipit* «Misero! A tale eccesso» e «Ah se in ciel benigne stelle».

romanze.¹¹² Tra i testi intonati sono facilmente individuabili uno musicato anche da Gaetano Donizetti (*Eterno amore e fè*)¹¹³ e due di Metastasio, dei quali uno costituisce l'aria di Sabina dal primo atto di *Adriano in Siria* (*Numi, numi se giusti siete*, scena 11),¹¹⁴ l'altro l'aria di Siveno dal primo atto dell'*Eroe cinese* (*Ah se in ciel, benigne stelle*, scena 2).¹¹⁵

Interamente dedicato alla musica strumentale è infine il volume *Sinfonie e notturno* (n. 11, 218 ff.), contenente nove sinfonie e la versione per pianoforte della prima, a cui si riferisce verosimilmente il termine 'notturno' che compare nel titolo¹¹⁶ (cfr. tabella 7).¹¹⁷ La composizione di questi brani si può ragionevolmente far risalire al periodo di studio partenopeo sotto la guida di Zingarelli. Sul primo foglio di alcuni pezzi compaiono le date 1822 e 1823, che si riferiscono agli anni di formazione a Napoli. Da queste date si deduce anche che la successione dei brani nel manoscritto non corrisponde all'ordine cronologico di composizione degli stessi. La struttura in un unico movimento, spesso suddiviso in sezioni di andamento contrastante, richiama quella delle cosiddette 'sinfonie rossiniane', intendendo con questa

¹¹² FRANCESCO STABILE, *Romanze per canto e pianoforte* cit., p. v. Sebbene corredata del sottotitolo «edizione secondo il manoscritto originale» nonché di un apparato critico (*ivi*, pp. xv-xvi), la pubblicazione contiene alcuni errori di trascrizione. Prendendo in esame a mo' d'esempio la romanza «Ah se in ciel benigne stelle» (*ivi*, pp. 42-46) e confrontando la prima carta manoscritta contenente il brano (Fig. 2 qui a p. 90) con la prima pagina dell'edizione (Fig. 3 qui a p. 91), è facile notare alcune discrepanze, di cui non viene data notizia nell'apparato critico. L'edizione omette alcune legature di portamento (cfr. bb. 1-2, pf m.d.; b. 2, pf m.s.; b. 5, pf m.s.; b. 6, pf m.d.) e, di conseguenza, traslascia di estendere la legatura alle battute successive, laddove queste ultime propongono una figurazione ritmica identica alla battuta provvista di legatura (b. 6, pf m.d. e segg.). L'edizione omette, inoltre, di trascrivere la nota grave di un bicordo sincopato (a cavallo di bb. 1 e 2, pf m.d.) e l'indicazione dinamica *p* (pf, b. 3). In aggiunta, essa trascrive «*st.*» anziché «*sf*», non chiarendo il significato di tale abbreviazione e ponendola in posizione anticipata rispetto al luogo corrispondente del manoscritto (b. 3, pf m.d. e m.s.). Errori di trascrizione sono evidenti anche nel «*sf*» che rimpiazza il «*ff*» (b. 5 pf) e nell'introduzione di note diverse rispetto al manoscritto (bb. 7, pf m.d., ultimo ottavo; b. 8, pf m.d. e m.s., primo ottavo). Infine, nella trascrizione del testo poetico viene inserita una virgola dopo l'interiezione iniziale «Ah» (più logico sarebbe stato inserirne una dopo «ciel» e un'altra dopo «stelle», essendo il testo rivolto alle «benigne stelle» ed essendo questa punteggiatura impiegata in PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, 3 voll., Venezia, Marsilio, 2003, vol. III, p. 253). Giarrappa ha anche curato l'unica edizione moderna della romanza per canto e orchestra contenuta nello stesso manoscritto (cfr. FRANCESCO STABILE, «La rivedrò». *Cavatina per basso e orchestra* cit.).

¹¹³ GAETANO DONIZETTI, *Composizioni da camera per canto e pianoforte*, revisione di Raffaele Mingardo, 2 voll., Milano, Ricordi, c. 1989, vol. I, pp. 1-3.

¹¹⁴ PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica* cit., vol. II, p. 173.

¹¹⁵ *Ivi*, vol. III, p. 253.

¹¹⁶ Meno verosimile l'ipotesi secondo cui 'notturno' si riferirebbe alla *Nona Sinfonia* (RANALDI, p. 68). Non supportata da riferimenti bibliografici o archivistici è inoltre la notizia secondo cui questa sinfonia sarebbe stata composta da Stabile in occasione della morte di papa Gregorio XVI (*ibid.*).

¹¹⁷ Il 22 novembre 2012 una trascrizione della *Seconda* e della *Sesta Sinfonia* curata da Menchise è stata eseguita a Vienna, in un concerto intitolato *Compositori lucani e italiani tra '700 e '800* e replicato il giorno successivo (Orchestra Sinfonica Lucana, direttore Menchise). Sulla locandina dell'evento – ringrazio Patrizia Fusco della segreteria dell'Ambasciata italiana di Vienna per avermene dato accesso – è riportata una suddivisione in tempi diversa da quella del manoscritto, ovvero Adagio - Andantino - Allegretto moderato per la *Seconda Sinfonia* e Adagio - Allegro - Allegro vivo per la *Sesta*.

locuzione «tutta quell'enorme quantità di brani occasionali, composti sia per il teatro (d'opera e di prosa) sia per le accademie sia per le cappelle ecclesiastiche, che applicano le forme e le convenzioni che Rossini aveva portato a compiuta formalizzazione almeno dal 1816».¹¹⁸

TABELLA 6
CONTENUTO DEL VOLUME ROMANZE

composizione	fogli	organico
cavatina <i>La rivedrò...ma quando?</i>	1r-4v	BAR, pf
cavatina <i>La rivedrò...ma quando?</i>	5r-20r	BAR, orch
<i>Eterno amore e fe</i> ¹¹⁹	21r-23v	MS, pf
<i>Misero! A tale eccesso</i>	24r-27r	C, pf
<i>Numi, numi se giusti siete</i> ¹²⁰	28r-30v	S, pf
<i>Vorrei soffrir tra l'odio del mio ben</i>	31r-36v	C, pf
<i>Se da lungi una voce</i> ¹²¹	37r-39r	MS, pf
<i>Ab se in ciel benigne stelle</i>	39v-42r	MS, pf

TABELLA 7
CONTENUTO DEL VOLUME SINFONIE E NOTTURNO

composizione	fogli	organico	data
[i] Allegro - Allegro moderato	1r-7v	pf	-
[ii] Allegro (-17r) - Allegro moderato (18r-)	10r-42v	orch	-
[iii] Allegro (-47r) - Andante poco sostenuto (47v-63r) - Allegro (-63r)	45r-74v		-
[iv] Andante (-82r) - Allegro (83r-)	79r-101r		1823
[v] Andante sostenuto	104r-127v		1823
[vi] Maestoso (-133v) - Allegro (134r-)	130r-148r		1823
[vii] Largo (-151v) - Allegro (152r-)	150v-166v		-
[viii] [senza indicazione di tempo] (-172r) - Allegro (172r-)	169r-182v		-
[ix] [senza indicazione di tempo] (-187v) - Allegro (187v-)	186r-200v		1822
[x] Largo (-206r) - Allegro moderato (206r-)	203r-217v		-

Nei manoscritti della collezione non si è trovata traccia della maggior parte delle composizioni sacre di Stabile annoverate da 'g. p.', ossia «i *Tantum ergo* (se ne contano cinque per orchestra e sei per organo), il *Tota pulchra [sic]*, il *Te Deum*, il *Libera me*, l'*Amplius*, il *Benedicat*, il *Dies iræ* [...] e litanie», né della *Coccarda tricolore* su testo di Regaldi.¹²² «*Tantum ergo* diversi per due e tre voci con orchestra» e un «*Te Deum* per quattro voci con orchestra» sono ricordati anche da Florimo, tra le composizioni «menzionate nelle diverse biografie» ma non conservate nell'archivio napoletano.¹²³ Ricotti pure annovera i *Tantum ergo* e le litanie, unitamente

¹¹⁸ ANTONIO ROSTAGNO, *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003, p. 54.

¹¹⁹ La composizione è indicata erroneamente con l'*incipit* «Eterno amore ti giuro umile» in RANALDI, p. 68.

¹²⁰ Il pezzo è erroneamente indicato da Ranaldi con l'*incipit* «Numi, numi la giustizia» (*ibid.*).

¹²¹ Si tratta del brano indicato non con il suo *incipit*, ma con il titolo *Romanza* (*ibid.*).

¹²² Francesco Stabile cit., p. 52.

¹²³ FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico* cit., p. 1079.

alle *Salutazioni al Sangue di Cristo*, anch'esse irreperibili.¹²⁴ È possibile che queste composizioni fossero contenute nei cinque autografi non pervenutici.

Osservazioni finali

La storia di Stabile non è dissimile da quella di altri compositori italiani che, nella prima metà dell'Ottocento, non riuscirono a emergere in un panorama musicale nazionale che annoverava figure di spicco internazionalmente riconosciute e distintesi per la loro grande originalità. Quando *Palmira* andò in scena, Bellini era morto da pochi mesi. Inoltre, nello stesso Teatro di San Carlo in cui debuttò l'opera di Stabile, aveva avuto luogo qualche mese prima la *première* di *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. In aggiunta, quando il compositore scrisse a Florimo con l'idea di scrivere una seconda opera, l'astro verdiano era già asceso nel firmamento del melodramma italiano. Nel fervore della vita operistica di quegli anni, le cui stagioni teatrali erano alimentate da numerosi nuovi lavori, Stabile non riuscì ad affermarsi come operista e si rifugiò nella musica sacra e nell'insegnamento. Dopo lo scarso successo ottenuto con *Palmira*, egli dovette piegarsi alla necessità di assicurarsi un impiego fisso, prima come insegnante, poi come maestro di cappella. La sua esistenza ci racconta quale fosse

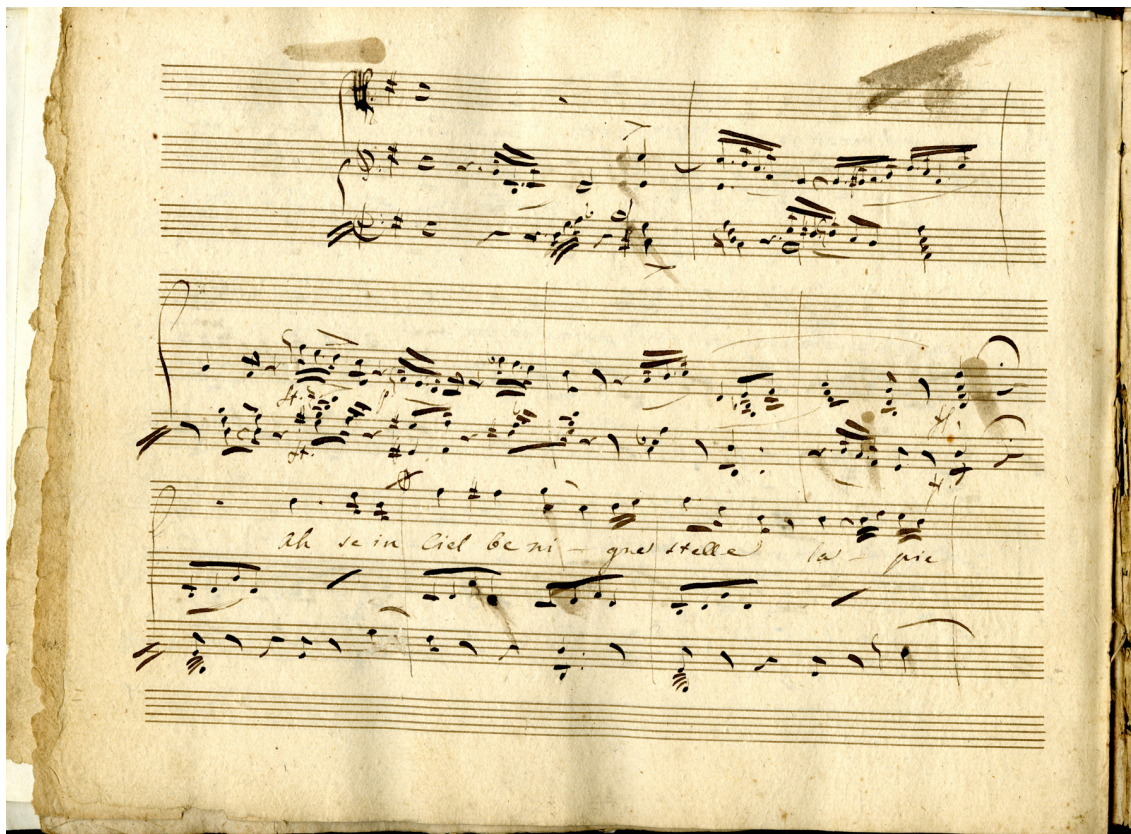


Fig. 2. FRANCESCO STABILE, *Romanze* (I-POn LAR Mus 1), c. 39v.¹²⁵

¹²⁴ LUIGI RICOTTI, *Memorie storiche* cit., p. 18.

¹²⁵ L'immagine è tratta dal manoscritto digitalizzato, consultabile alla pagina <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?teca=MagTeca+-+ICCU&id=oai:www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:N-T0000:BAS0254975> (ultimo accesso 17 dicembre 2019).

Ah, se in ciel benigne stelle

The image displays a musical score for the piece "Ah, se in ciel benigne stelle" by Francesco Stabile. The score is written for Soprano and Pianoforte. It is in the key of D major (indicated by two sharps) and common time (C). The score is divided into four systems. The first system shows the initial piano introduction. The second system continues the piano introduction with a mezzo-forte (sf.) dynamic. The third system begins the vocal entry with the lyrics "Ah, se in ciel be - ni - gne". The fourth system continues the vocal line with the lyrics "stel - le la — pie - tà non — è smar - ri - ta, la pie-". The piano accompaniment features various dynamics including piano (p), mezzo-forte (sf), and forte (f), along with articulation marks like accents and slurs. The vocal line is marked with a mezzo-forte (sf) dynamic at the beginning of the third system.

Fig. 3. FRANCESCO STABILE, *Romanze per canto e pianoforte*, edizione secondo il manoscritto originale a cura di Rosanna Giarrappa, Padova, Armelin musica, 2011, p. 42. Per gentile concessione dell'editore.

l'orizzonte musicale per un compositore meridionale dell'epoca. Il Teatro di San Carlo era il palcoscenico di lancio per poter sperare di intraprendere una carriera nel campo dell'opera, mentre le figure di Florimo e di Romani costituivano dei punti di riferimento importanti per cercare di ottenere il favore del pubblico. Le musiche manoscritte di Stabile, pervenuteci in misura parziale, ci ricordano infine quanto della produzione di quegli anni sia andato disperso.

ABSTRACT – The essay aims to shed light on the biography of Francesco Stabile (Miglionico, Matera, 1804 - Potenza 1860) and his compositions. During the research, some sources of great importance have been consulted, including his birth (Parish Archive of Santa Maria Maggiore church, Miglionico) and death certificates (Archive of the Municipal register, Potenza), his musical autographs (National Library, Potenza; Library of the Conservatory, Naples), the composer's and his nephew's letters to Francesco Florimo (Library of the Conservatory, Naples). The biographical study begins from Stabile's education at the Real Collegio di San Sebastiano in Naples. His debut as opera composer in Naples is then described, focusing on the representation of *Palmira*, melodrama in two acts based on a libretto by Felice Romani (Teatro di San Carlo, 3 January 1836). Finally, the study deals with Stabile's retirement to Potenza, where he devoted himself to teaching music at the Real Collegio di Basilicata and he worked as kapellmeister at Santa Maria del Sepolcro church. In the last part, Stabile's musical autographs are described, identified and dated, as far as possible.

I *Carteggi* di Bellini. Nuove acquisizioni II

Graziella Seminara

Nel primo contributo relativo all'integrazione di nuove acquisizioni all'edizione critica dei *Carteggi* di Vincenzo Bellini,¹ si era segnalata la comparsa sul mercato antiquario di ben sette lettere autografe, cinque delle quali del tutto inedite. Anche il 2019 ha visto la scoperta di nuove missive: cinque di queste, tutte destinate alla contessa Virginia Martini, sono state messe in vendita dalla casa d'aste Sotheby's a Londra il 3 dicembre di quest'anno; l'identificazione di altre tre lettere si deve a quel lavoro di collaborazione tra colleghi e tra istituzioni che rende possibile un reciproco e fruttuoso scambio di informazioni e concorre all'incremento generale del sapere.

In analogia con il precedente contributo, le trascrizioni sono state condotte in base ai criteri editoriali impiegati per l'edizione critica; per integrare le nuove acquisizioni nel corpus della corrispondenza epistolare belliniana, la numerazione delle lettere è stata coordinata con quella dell'edizione, attingendo ai numeri d'ordine delle missive immediatamente precedenti e aggiungendo un segno dell'alfabeto secondo l'ordine alfabetico internazionale.

Si deve a una segnalazione di Carlida Steffan la scoperta di una lettera autografa di Bellini a Carlo Pepoli, conservata nella Biblioteca comunale Planettiana di Jesi e scritta nella tarda estate del 1834 durante la gestazione compositiva dei *Puritani*.

321a. Puteaux, [13 o 20 settembre 1834] – **Vincenzo Bellini a Carlo Pepoli.** Lettera.

AUT. I-IE, MUS MSS 19, carta 47r. Un foglio, una facciata, più indirizzo nel *verso*.

ED. Inedita

Mio caro Carluccio

Cerca e ricerca non ho potuto trovare la romanza del *trovatore* col rec:^{vo} – Io sono sicuro che te l'ho restituito – e come non lo potevo, se ti portai le osservazioni per accomodarla?

Cerca tu dunque e ricerca in mezzo alle tue carte, la ritroverai. – Ieri mi partii da te assai afflitto pel come ti lasciai, oppresso e col cervello agitato! Oh! Mio caro amico, e non potrai trovare ragione che mittighi tanto dolore?

Sforzati quanto puoi, e non farti vincere dalla disgrazia, allora il tuo soffrire si raddoppierà.

Sabato

a Lunedì verso le tre ore

Addio credi all'affetto

tuo Vincenzo

¹ VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, p. 14 (d'ora in poi *Carteggi*).

à Monsieur
 Monsieur le Comte Pepoli
 1. passage petits pères
 à Paris

La lettera contiene l'indicazione del giorno della settimana in cui venne redatta (un sabato), ma è priva di data e i timbri postali non sono leggibili; nondimeno è possibile circoscriverne la collocazione cronologica. In essa infatti Bellini menziona la «romanza del *trovatore*», cioè l'anacreontica «A una fonte afflitto e solo», che è contenuta nella prima scena del second'atto dei *Puritani*² e che intorno alla metà di settembre del 1834 era già stata messa in musica e strumentata dal compositore; lo attesta una lettera datata «21: Sett: 34:» e destinata a Francesco Florimo, che Bellini metteva puntualmente al corrente sui propri progressi compositivi:

Il 1:º atto toltone due pezzi è tutto strumentato, del 2:º ho strumentato tutto quello che ho posto in carta cioè, un coro d'introduzione con una romanza di Lablache, ossia una descrizione della follia di sua nipote, ed una scena e romanza di Rubini che mi è venuta d'un'effetto di scena che spero farà piangere.³

Sullo stato di avanzamento nella composizione dei *Puritani* e in particolare del secondo atto, che in quella fase di gestazione dell'opera comprendeva agli atti II e III della versione definitiva, due giorni prima dalla sua residenza a Puteaux Bellini aveva informato anche Pepoli:

19: Settembre

² Il testo dell'anacreontica era peraltro già stato scritto da Pepoli e pubblicato a Ginevra nel 1833, con il titolo *Aldobrando*, nel primo volume di *Versi* contenuto nella raccolta *Prose e versi*: cfr. CARLO PEPOLI, *Versi, volume primo*, in *Prose e versi*, Ginevra, Vignier, 1833. Dopo il trasferimento in Inghilterra, il poeta ripubblicò a Londra presso Rolandi l'intera raccolta con il titolo *Prose e versi di Carlo Pepoli*; al primo volume di *Versi*, all'interno del quale la romanza era presentata con il titolo *Il trovadore esigliato*, ne aggiunse un secondo, che era stato già annunciato nell'edizione ginevrina e che comprendeva anche l'ode *In morte di Vincenzo Bellini*. Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, a cura di Fabrizio Della Seta, tomo I, Milano, Ricordi, 2013 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 10), pp. XI-XXXI: XX-XXI. A proposito di quest'ultima edizione annota Della Seta: «Nel pubblicare l'edizione londinese dei suoi *Versi* Pepoli vi antepose il proprio ritratto in un tipico atteggiamento romantico (occhi al cielo, avvolto in un mantello nero da cui sporge l'ampio collo aperto di una camicia bianca), sotto il quale si leggono i seguenti versi: "L'esigliato allor che muore | ha sol posa al suo dolor...". La didascalia non rimanda all'anacreontica, bensì recita: "*Puritani. A 2. Sc 1*"; un segnale significativo del passaggio di consegne dal poeta al musicista» (*ivi*, p. XXI).

³ *Carteggi*, p. 396. Più avanti Bellini descriveva a Florimo lo svolgimento drammatico-musicale della romanza: «[...] la scena incomincia con un uragano [...] e si vede entrare pallido ansante avvolto in un manto Arturo (Rubini) il quale [...] tornava per rivedere la sua Elvira, non sapendo che pel dolore è ora folle – Allora canta un recitativo tenerissimo, viene interrotto da quattro versi che canta Elvira di dentro, d'una romanza che egli cantava per ^{ti}chiamo, quando s'amavano a dispetto del padre di lei: egli riconosce il canto dell'amore, ed allora, non avendo il coraggio d'entrare, canta sù l'istessa romanza [...]» (*ibid.*).

Mio caro amico

Domani sarò a Parigi per vederti: attendimi in casa tua a mezzo giorno: verso le undici ore andrò per vedere Rossini, e sapere ancora chi è arrivato de' cantanti.

Tutto il 1.^o atto è di già ultimato, toltone il *terzetto*, perché voglio prima provarlo con Rubini. Tutto quanto è scritto nel 2.^o, è anche strumentato. — Se domani mi farai trovare il *duetto il cor dell'alba*, e poi subito lavorerai *nel finale*, ti sarei tenuto, poiché vorrei presto scrivere quanto ho di già composto [...].

Disponi in modo di venire domani se lo potrai, per distrarti qualche momento dalle tue oppressioni di cuore. Mio buon amico, prego per la tua pace sempre! Il tuo stato è veemente, la natura non resiste alla lunga.

Addio! Coraggio!!!!

Il tuo Affmo
Vincenzillo⁴

Questa lettera conferma lo stato di prostrazione di Pepoli, al quale Bellini alludeva nella missiva rinvenuta a Jesi: le «oppressioni di cuore» erano forse dettate da pene d'amore o forse da una qualche «disgrazia» che si era abbattuta sul poeta. È verosimile pertanto che le due lettere siano cronologicamente vicine; è inoltre probabile che la missiva relativa alla romanza sia successiva a quella dell'8 settembre 1834, nella quale Bellini si soffermava sul «Coro che apre la parte 2.^a» («Piangon le ciglia - Si spezza il cor!»).⁵ Se si prende in considerazione il mese di settembre, l'indicazione del giorno di sabato fa propendere per il 13: il 19 settembre dovrebbe costituire infatti un termine *ante quem*, dal momento che vi si accenna a «osservazioni» del musicista relative al testo poetico della romanza. Nondimeno non è da escludere neppure la data del 20 settembre, giorno della trasferta a Parigi annunciata da Bellini a Pepoli il 19: in questo caso il musicista, tornato a Puteaux in serata, avrebbe subito avvertito l'amico di non aver trovato il manoscritto con i versi da lui 'accomodati'. Si tratta comunque di semplici congetture, che potrebbero essere comprovate o smentite dalla comparsa di altre missive coeve.

La collaborazione istituzionale tra la Fondazione Bellini, il Centro Studi Belliniani e l'Archivio Ricordi ha già permesso la pubblicazione on line dell'intera corrispondenza epistolare al momento conosciuta tra Bellini e Giovanni Ricordi;⁶ è nell'ambito di tale collaborazione che ci è stata segnalata la presenza di due lettere di Giovanni Ricordi a Bellini trascritte nei Copialettere aziendali di Casa Ricordi.

155a. Milano, 12 luglio 1831 – **Giovanni Ricordi a Vincenzo Bellini.** Copialettere.

AUT. CLET002827.

ED. Inedita.

⁴ *Carteggi*, p. 392. Non si ha notizia dell'autografo della lettera, che venne pubblicata per la prima volta dallo stesso Pepoli in *Ricordanze biografiche. Corrispondenze epistolari di Carlo Pepoli*, vol. II: *Lettere di Vincenzo Bellini*, Bologna, Tipografia Faya e Garagnani, 1881, pp. 31-32.

⁵ *Carteggi*, p. 389. Anche questa lettera manca dell'autografo e anch'essa è contenuta nelle citate *Ricordanze biografiche. Corrispondenze epistolari di Carlo Pepoli*, alle pp. 33-34.

⁶ La corrispondenza Bellini-Ricordi è consultabile al seguente indirizzo www.digitalarchivioricordi.com/it/collection/epistolari.

Luglio 12

Casal Buttano Bellini M^o Vincenzo. Mi duole di trovarmi nella necessità di doverla disturbare; ma le notizie ricevute da Napoli sono di tal natura che mi faranno perdonare la mia importunità. Veggo da queste che ad onta dell'amicizia del Sig. Florimo ha per lei questi s'interessa assai per Girard ^{\difatti appena ebbe egli ricevuta la di lei lettera nella quale si lagnava delle storpiature de' suoi pezzi fatte da Girard/} e lo avvertiva dell'avviso che aveva mandato da inserirsi in quel giornale, andò subito a prevenire Girard, e poi andò da fabbricatore per impedire che eseguisse l'inserzione sud.^a, ma trovatolo fermo nell'eseguire nel voler eseguire gli ordini avuti, andò con Girard dal Direttore del Giornale per impedire talcosa, portando seco due pezzi di ediz.^e Girard per far vedere che erano eguali, per cui Fabbricatore ha dovuto aver ~~dicorso~~ ricorso al ministro di Polizia, da cui ottenne a stento di far porre l'avviso nel modo che vedrà dall'unita copia del pezzo di Giornale mandatomi. Da tutto questo Ella può vedere quanto sia l'interesse del Sig. Florimo e preferenza per Girard che per tutt'altri. Eppure mi parrebbe ch'Egli ~~des~~ dovesse aver maggiori riguardi per lei, e molto minori per un editore che senza alcuna verecondia e per vie torte ed indegne va derubando quà e là la proprietà altrui, facendosene profitto senza la spesa d'un soldo.

Anche nell'affare dei Capuleti e Montecchi il Sig. Florimo ci ha la sua parte. I proprietari della copia di questo spartito esistente in Napoli sono i Sig. Florimo, Cotrò e Girard, e l'hanno venduto a Barbaja e si porrà in scena quando non vi sarà più la Kinterland.⁷ Donde lo hanno essi avuto? Se il Sig. Florimo avesse per lei quella amicizia ch'Ella ha per lui, non avendo avrebbe tardato a farle sapere da qual fonte essi ebbero questo Spartito tanto più che con ciò verrebbe tolto ogni mezzo alle calunnie de' pochi di lei nemici. Ma le ripeto di nuovo, il Sig. Florimo mostra una maggior predilezione per Girard che per lei, o almeno l'affetto che a lei porta è di una natura singolare, preferendo di far dare quell'opera in Napoli avuta con mezzi illeciti, anziché rivolgersi francamente ai proprietari che si sarebbero fatti un piacere di servire quella impresa a prezzi giusti. Le serva che Fabbricatore ha reso al Sig. Florimo le spese ch'egli aveva fatto pagare in Carlini 26 e non 30 come forse per errore era scritto. Ora è necessario che io faccia porre quel di lei avviso in tutti i nostri giornali parlo dell'avviso relativo all'Edizione della Sonnambula, tanto che giungendone alcuno in Napoli possa ~~cos~~ conoscersi l'intrigo. Che poi Girard scanna i pezzi e poi li venda a minor prezzo, chi si diletta di tal musica, se li prenda. Mi scusi etc.

Si tratta di una lettera di grande interesse, nella quale si fa riferimento all'Avviso redatto da Bellini in merito all'edizione di alcuni 'numeri' di *Sonnambula* pubblicati a Napoli da Girard. Il musicista lo aveva inviato a Gennaro Fabbricatore, che gestiva un negozio di musica

⁷ Si trattava del soprano Amatilde Cascelli Kinterland, che aveva tenuto il ruolo di Ilda in *Edoardo in Iscozia* di Carlo Coccia, rappresentata al Teatro di San Carlo l'8 maggio 1831. Presentata come «Accademica Filarmonica di Firenze, Bologna e Bergamo» nel libretto di *Jeft. Melodramma serio in due atti* di Pietro Generali (Bologna, Stamperia del Caffi, 1829), il 6 maggio 1829 Kinterland si era esibita nel ruolo di Giulietta in *Giulietta e Romeo* di Nicola Vaccaj al Nuovo Teatro delle Muse di Ancona. Lo apprendiamo da una recensione comparsa sulla rivista «Teatri Arti e Letteratura», nella quale la cantante veniva elogiata per la «voce dolcissima di soprano, che quanto è perfetta nell'intonazione altrettanto è spontaneamente agile, ed espressiva, e con tali rarissimi pregi seppe sì bene discender ne' cuori che tutti li commosse alle orribili vicende della sciagurata Giulietta» («Teatri Arti e Letteratura», anno VII, n. 266, 21 maggio 1829).

in via Toledo ed era concessionario dell'editore Ricordi nella città partenopea, perché lo facesse pubblicare nella sezione degli Avvisi del «Giornale del Regno delle Due Sicilie»:

Avendo veduto dei pezzi dell'opera mia la *Sonnambula* stampati da Girard, ed avendoli trovati molto diversi da quelli che io li composi, e questo potendo far torto all'arte mia, faccio noto col presente agli amatori di musica che l'edizione sola di Ricordi eseguita in Milano della detta mia opera è la vera estratta dal mio spartito e che quella di Girard non è che una cattiva contrafazione di quello che io immaginai.

Vincenzo Bellini

Milano 21: Giugno
1831⁸

Nella sua lettera, Ricordi avanzava dei sospetti sulla condotta di Florimo e lamentava inoltre la vendita di uno spartito de *I Capuleti e i Montecchi* da parte di Florimo, Cottrau e Girard a Domenico Barbaja, che avrebbe messo in scena l'opera al Teatro di San Carlo nell'autunno del 1831. «Dove lo hanno essi avuto?» si chiedeva l'editore milanese; la risposta è contenuta in una missiva di Bellini a Francesco Viani del 20 aprile 1831, nella quale il musicista chiedeva all'amico la cortesia di inviare a Florimo «4.^o spartiti de' *Capuleti*» tramite il «Vapore» che da Genova portava a Napoli.⁹

Il 13 luglio Ricordi aggiungeva alla lettera precedente una postilla e allegava entrambe in un'unica spedizione:

155b. Milano, 13 luglio 1831 – **Giovanni Ricordi a Vincenzo Bellini.** Copialettere.
AUT. CLET002848.
ED. Inedita.

Luglio 13

Casal Buttrano Bellini Vincenzo M^o. L'inclusa era già sigillata, quando mi occorsero due cose per me [cui] mi è necessario aggiungerle la presente. La prima si è che il libro di Parigi è a Como e spero di averlo Dimani, almeno ho scritto subito oggi perché sia consegnato a chi porterà la lettera. L'altra cosa gli è che il censore non vuol lasciar

⁸ *Carteggi*, p. 237. In quella stessa data Bellini scriveva a Ricordi: «Vi ritorno il duetto *Son geloso* ec: della mia opera la *Sonnambula* stampata da Girard che mi avete dato ond'io l'esaminassi, e vi dichiaro che esso non è che una cattiva contrafazione, che non conserva di mio se non che qualche parte del canto, essendo il rimanente ben diverso da quello che s'èsegue, e che l'accompagnamento non ha neppure l'idea, di ciò che stà nel mio spartito: credo quindi che esso sia stato così composto sù le *particelle cantanti* che qualche uno vi avrà rubato mentre si facevano le prove, e che Girard ha fatto istruire da altra mano per prevenirvi nello smercio, ciò m'accora molto perché gli amatori ed i professori di musica decideranno della mia composizione da quello la vedranno stampato e mi reca gran meraviglia come Girard abbia preferito il guadagno di pochi *ducato* all'amicizia che sempre mi ha mostrato, perché questi dev'essere convinto del male che apporta alla fama d'un maestro l'innesto d'un accompagnamento tutto estraneo al suo canto; abbiate quindi la compiacenza di trasmettere al vostro corrispondente in Napoli l'accluso articolo onde lo faccia inserire nel *Giornale delle Due Sicilie* perché il pubblico sia informato d'un tale inconveniente, onde non ne sia tradita la bona fede» (*ibid.*).

⁹ *Carteggi*, p. 235.

stampare quel suo avvisetto; se Ella non scrive due righe colle quali mostri che quello è il suo desiderio. Io spero che la sua bontà non mi negherà questo favore. Avendo l'originale del med.^o in Napoli, dove ho imb incontrato tante difficoltà. Più presto mi spedirà questa sua letterina di assenso e tanta maggiore sarà la mia gratitudine et –

Nella missiva Ricordi chiedeva a Bellini di avallare l'autenticità «di quel suo avvisetto», il cui «originale» si trovava «in Napoli», per poterlo pubblicare anche sui giornali di Milano. L'editore alludeva anche a un «libro di Parigi», che il musicista aveva probabilmente richiesto in vista dell'opera da comporre per l'inaugurazione della Stagione di Carnevale al Teatro alla Scala; ed è possibile che si trattasse proprio del dramma *Norma* di Alexandre Soumet, rappresentato il 6 aprile del 1831 al Théâtre de l'Odéon di Parigi e fonte principale del soggetto di *Norma*.

Virginia Martini Giovio della Torre (Milano, 1778 - 1836) era una nobile milanese, amica di Giuditta Pasta e di Giuditta Turina. Proveniente da un'illustre casata di Como, nel 1817 aveva sposato il conte Francesco Martini e nel 1820 era stata ritratta nelle vesti di Diana da Francesco Hayez in uno dei suoi più celebri dipinti. Delle cinque lettere autografe di Bellini alla contessa Martini messe all'asta da Sotheby's, soltanto l'ultima, datata 7 aprile 1835, era già nota: era stata pubblicata da Raffaello Barbiera nel volume *Grandi e piccole memorie*, edito a Firenze da Le Monnier nel 1910, e in questa versione è stata ripresa tanto da Carmelo Neri che nell'edizione Olschki del 2017.¹⁰ Nelle note informative allegate al lotto belliniano (numero 38 del Catalogo Sotheby's), si precisa che la versione di Barbiera contiene «several errors»: da quanto di può dedurre dalle riproduzioni pubblicate da Sotheby's sul sito ufficiale,¹¹ si tratterebbe di ritocchi sulla punteggiatura e sul lessico e di errate decifrazioni dell'autografo.

Nel catalogo Sotheby's sono segnalate le date delle altre quattro lettere, sin qui del tutto ignote: il 17 e il 21 febbraio e il 20 marzo 1834, il 27 febbraio 1835. Nel sito si possono visionare pressoché integralmente due facciate – il *recto* e il *verso* – di una delle lettere. Nel *verso* il sigillo in ceralacca rossa appare ben conservato, ma dai timbri postali non è possibile dedurre la data della missiva che – per i riferimenti alla rottura con Giuditta Turina – è da collocare tra quelle del 1834. Si legge invece con chiarezza il recapito:

à Madame
Madame la Comtesse
Martini née Giovio
à Milan

Il *recto*, secondo un *modus operandi* tipico degli anni parigini, presenta una sovrascrittura trasversale in inchiostro rosso sulla normale stesura, realizzata in inchiostro marrone. La

¹⁰ Cfr. RAFFAELLO BARBIERA, *Grandi e piccole memorie*, Firenze, Le Monnier, 1910, pp. 484-487; CARMELO NERI, *Vincenzo Bellini. Nuovo Epistolario 1819-1835*, Catania, Editoriale Agorà, 2005, pp. 399-401; *Carteggi*, pp. 491-492.

¹¹ Cfr. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/important-manuscripts-continental-books-and-music-2/v-bellini-five-autograph-letters-about-his-love>.

lettura della compilazione iniziale in inchiostro più scuro è abbastanza agevole e si riporta integralmente, aggiungendo parte della continuazione posta nei margini superiore e inferiore del *verso*, che – come era usuale nelle lettere belliniane – venivano poi ripiegati lasciando visibile solo l'indirizzo.

[...] ne innocente: io devo dire: *ah Chi può guardarla in volto e non ardere d'amor!* Io mai ho a lui parlato dei disgusti che ho sofferto per sua cagione, ma non sò per quale ragione mi dice che fò bene a restare a Parigi, e che la G: fà male a quà venire: forse la sola posizione della mia carriera lo spinge a tale opinione; io (che non posso pensare che sempre a male) sono stato anche tentato a credere che anche egli non è restato contento della maniera stravagante di come si condusse verso lui la G: che dopo aver fatto parlare tutto Milano lo piantò e venne con la febbre a Venezia ma l'averla egli stesso messa in legno \quando partiva/ distrugge tal mio dubbio; mentre egli deve \tenersi/ [...] sempre obbligato alla G: per conto d'amor proprio; onde ella non tralasci nulla per renderlo sodisfatto, per le distinzioni che gli prodigò. – Vi pare che io possa obbliare mai in mia vita tale fatto? Se io lo potessi vi prenderei la mia felicità e non piangerei la perdita d'un tesoro d'amore che credea possedere nella mia donna, e non direi con *Shakespeare* 'Tu seras' la cause que je fermerai toutes les portes de mon coeur à l'amour, et que le ¹²soupçon veillera suspendu sur mes paupières, pour épier toujours le mal dans la beauté; non, jamais la beauté n'aura de charmes pour moi'!..."

[...] ¹³ il mondo sappia qual mostro io sono, per che alcuna donna non mi si sacrifichi!!!!!! Voi mi avete onorato di tutti questi attribbuti, come la Sig:^{ra} G. ancora; ma in me non conosco altro difetto (e sarà il grande amor proprio che voi dite che io posseggo) che l'esser stato troppo innamorato delle donne e che credo la vita nonnulla [...]

Nella parte iniziale della trascrizione, Bellini sembra riferirsi a Ferdinando Turina ma – in assenza delle pagine precedenti – il senso delle sue riflessioni non è del tutto chiaro. È evidente invece la *ratio* della citazione shakespeariana: il musicista riprende un passo della prima scena dell'atto IV di *Much Ado About Nothing*, quella in cui Claudio, indotto a credere infedele la futura sposa, rinnega Ero dinanzi all'altare nuziale e dichiara che chiuderà per sempre il proprio cuore all'amore. La citazione è desunta dalla traduzione francese della commedia realizzata da Pierre Letourneur e – a parte l'inserzione dell'articolo «la» prima della parola «cause» – è rigorosamente letterale;¹⁴ ciò attesta una conoscenza diretta del testo da parte del musicista, che fu forse sollecitato ad approfondire la conoscenza di Shakespeare dalla fortuna delle sue opere nella Francia del tempo. Benché nei carteggi il nome del grande drammaturgo non compaia mai, si potrebbe ipotizzare che l'interesse di Bellini fosse motivato dalla

¹² Di qui la lettera prosegue nel margine superiore del *verso*.

¹³ Le righe successive si leggono nel margine inferiore del *verso*.

¹⁴ WILLIAM SHAKESPEARE, *Beaucoup de bruit pour rien*, atto IV, scena 1, in *Œuvres complètes de Shakespeare, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition revue et corrigée par F. Guizot*, Paris, Ladvocat, 1821 (1ª edizione 1781), p. 107. Non deve sfuggire come questa commedia shakespeariana non fosse ancora stata tradotta in lingua italiana; la prima traduzione, con il titolo *Molto strepito per nulla*, sarebbe apparsa in *Teatro completo di Shakespeare tradotto dall'originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi*, volume unico, Padova, coi tipi della Minerva, 1838, pp. 883-913.

ricerca di nuovi soggetti per il teatro francese, in grado di interessare il pubblico d'oltralpe.

Quanto alla frase finale, è evidente l'amarezza belliniana per le posizioni della contessa Martini, che si era dichiaratamente schierata dalla parte di Giuditta Turina. A propria discolpa il musicista avanzava tra le altre motivazioni la propria natura passionale e la propria concezione ideale dell'amore, come risulta evidente dalla parte sovrascritta del *recto* della facciata pubblicata da Sotheby's, che è stato possibile ricostruire solo in parte:

[...] sempre l'amore vero durevole, sublime, disinteressato, sincero, ed eguale in tutti i momenti in tutte le circostanze ec: ora è questo il mio difetto che io mi innamoro troppo, ed ho nell'idea mia l'amore come dovrebbe esistere e non come esiste, con tutte le debolezze di natura xxx – Ho dato intera libertà alla G. di vendere i miei mobili come più vantaggioso lo possa, mentre se non troverà prezzi convenienti, è meglio aspettare occasione per venderli – Ma voi mi dite che ella mi scriverà: e quando? Chi sà. Spero che la sua salute migliori e ne bramo presto novelle ma chi può darcele se non voi [...]

ABSTRACT - This contribution aims to pursue integrations to the critical edition of Vincenzo Bellini's correspondence, published by Olschki in 2017. Thanks to valuable advices, one autograph letter to Carlo Pepoli has been rediscovered at the Biblioteca comunale Planettiana in Jesi, as well as two letters sent by the musician to Giovanni Ricordi, extrapolated from copies of the Milanese company correspondence. The letter to Pepoli is undated, but was probably written at the end of Summer in 1834; the others to Ricordi are dated July 12 and 13, 1831. The occasion is worth reporting of a lot of five autograph letters to countess Virginia Martini Giovinetti della Torre, presented at Sotheby's auction in London on December 3, 2019. Those letters were written between February 17, 1834 and April 7, 1835, and only the last one was known, thanks to a transcription by Raffaello Barbiera, published in Florence in 1910. Sotheby's Catalogue contains more information on the other four, unpublished letters, while on the website are reproduced two pages, one of which is transcribed in the paper.

Aggiornamento della bibliografia belliniana

Daniela Macchione

Il presente aggiornamento della bibliografia belliniana, il quarto pubblicato dal «Bollettino di studi belliniani», registra lavori pubblicati nel 2018 e nel 2019, con integrazioni per gli anni precedenti.¹ La ricerca è proseguita fino alla consegna della bibliografia alla redazione, nel mese di novembre 2019.

Come lo scorso anno, la tabella si divide in due sezioni, una per la bibliografia propriamente detta, l'altra per i contributi belliniani presentati a convegni. Nella sezione della bibliografia sono citati articoli di riviste, monografie, saggi in volumi miscelanei, atti di convegno, recensioni di libri e di produzioni operistiche, programmi di sala. Come nei due precedenti aggiornamenti, in questa sezione sono inoltre citate pubblicazioni non valutate tramite *peer review*. Sono escluse la discografia, la videografia e relative recensioni, tranne quelle in formato di saggio o che siano state pubblicate in volumi monografici (per esempio le recensioni del «Bollettino») e quelle che sono occasione di recensione degli allestimenti citati nella bibliografia. È esclusa anche la musica a stampa, tranne le edizioni critiche, pubblicazioni composite il cui apparato storico-critico documenta lo stato dell'arte e dunque rappresenta l'esito delle ricerche più aggiornate sull'argomento. Nella sezione dei convegni sono citati *papers*, comunicazioni e poster.

Il formato della tabella non ha subito modifiche rispetto agli aggiornamenti precedenti. Le citazioni sono ordinate cronologicamente per anno e alfabeticamente per autore. Nel campo 'Titolo' sono forniti anche i riferimenti essenziali agli spettacoli recensiti (titolo dell'opera allestita, città, teatro, data se conosciuta). Nell'ultima colonna, 'Note', sono forniti lo spoglio dei volumi miscelanei, qualora gli estratti non siano citati singolarmente (nel caso di volumi monografici su Bellini), il dettaglio delle relazioni presentate in convegni e i relativi *abstracts*, e i *link* ai testi disponibili su internet in formato integrale.

Gli strumenti di ricerca utilizzati sono repertori e banche dati digitali, come Academia.edu, Article Plus, Google Books, JSTOR, Networked Digital Library of Theses and Dissertations (NDLTD), Project Muse: Scholarly Journals online, Researchgate, Sudoc (Système Universitaire de Documentation), Thèses en ligne; i database consultabili tramite EBSCOhost (Academic search premier online, RILM, Music Index), ProQuest (International Index to the Performing Arts [IIPA], Dissertations & Theses); gli opac bibliotecari SBN e WorldCat;

¹ Base del presente aggiornamento è la bibliografia belliniana preparata a cura di chi scrive e pubblicata nel 2016 sul secondo numero di questa rivista (DANIELA MACCHIONE, *Aggiornamento della bibliografia belliniana (2001-2016)*, «Bollettino di studi belliniani», II, 2016, pp. 66-93), e successivamente aggiornata (ID., *Aggiornamento della bibliografia belliniana*, *ivi*, III, 2017, pp. 73-87; ID., *Aggiornamento della bibliografia belliniana*, *ivi*, IV, 2018, pp. 85-105). Quella bibliografia era stata a sua volta concepita come integrazione del lavoro bibliografico curato da Stephen A. Willier per la serie Routledge Music Bibliographies (*Vincenzo Bellini. A Research and Information Guide*, New York and London, Routledge, 2001, 2009²).

le rassegne bibliografiche della rivista «Fonti Musicali Italiane»;² infine, fondamentali sono i contatti con gli uffici stampa dei teatri e le comunicazioni private.³

Seguendo il *trend* degli ultimi anni, le tipologie di pubblicazioni più rappresentate sono i programmi di sala pubblicati in occasione degli allestimenti delle opere di Bellini e le recensioni degli stessi. Si segnala nei programmi di sala la ristampa, secondo una pratica oggi sempre più diffusa, di saggi già apparsi precedentemente in occasione di altre produzioni. Le recensioni invece offrono spunto a riflessioni di natura socio-culturale sulla circolazione delle opere di Bellini in luoghi geograficamente e culturalmente lontani. Si vedano le corrispondenze dall'estero della rivista «Opera. London» e in particolare la recensione (n. 24) di *Sonnambula* al National Centre for the Performing Arts di Pechino del corrispondente dall'Asia Ken Smith (collaboratore, tra l'altro del «Financial Times» e critico culturale per l'Opera 'occidentale' in riviste cinesi) il quale ricorda che si è trattato della seconda delle opere di Bellini allestita al Teatro d'Opera della capitale cinese inaugurato nel 2007, dopo *Norma* diretta da Pier'Alli nel 2014.

Si segnala infine l'uscita dell'edizione critica de *La Straniera* a cura di Marco Uvietta (n. 52), per la serie «Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini» pubblicata da Ricordi. La partitura è stata utilizzata nell'allestimento dell'opera a Firenze il 14, 16 e 19 maggio 2019, durante il LXXXII Festival del Maggio Musicale, e il relativo programma di sala è anch'esso registrato nella seguente bibliografia (n. 28).

N.	Anno	Autore	Titolo	Note (spoglio dei volumi miscelanei; <i>link</i> al <i>full-text</i> liberamente disponibile online)
1.	2013	BRANDI, CESARE	<i>Canta, Cristina</i> , in C. Brandi, <i>Musica, danza, teatro. Scritti ritrovati 1937-1986</i> , a cura di Vittorio Brandi Rubiu, introduzione di Roman Vlad, Roma, Castelvocchi, 2013, pp. 91-95.	pubblicato originariamente in «Corriere della sera», 4 gennaio 1971, a proposito della rappresentazione de <i>I Puritani</i> , Firenze, Maggio musicale fiorentino, 1° dicembre 1970, dir. Riccardo Muti, con Cristina Deutekom, Nicolai Gedda, Sesto Bruscantini, Agostino Ferrin.
2.	2015	CERVELLÓ, MARCELO	<i>Uno de los dioses del bel canto romántico: Vincenzo Bellini</i> , «Ópera actual», 183 (settembre 2015), pp. 44-45.	
3.	2016	ALIER AIXALÀ, ROGER	<i>Norma vuelve al Real: Viaje al neoclasicismo</i> , «Ópera actual», 195 (ottobre 2016), pp. 44-45.	
4.	2017	IGNATOVA, ELENA A. (Игнатова, Елена А.)	<i>Винченцо Беллини – сердце и душа Катани</i> [Vincenzo Bellini – serdce i duša Katanii], «Muzyka v škole», III, 2017, pp. 3-9.	

² Si ringraziano Bianca Maria Antolini e Chiara Pelliccia per la preziosa collaborazione.

³ Si ringraziano Cristina Moschioni, responsabile della segreteria per la comunicazione e le pubbliche relazioni del Teatro Verdi di Trieste; Franco Manfrian, responsabile redazione del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino; Simone Solinas, responsabile attività editoriali e culturali della Fondazione Teatro Regio di Torino; Maria Rosa De Luca, Graziella Seminara, Fabrizio Della Seta, Giuseppe Montemagno della redazione del «Bollettino di studi belliniani» e del Centro per gli studi belliniani di Catania; Federico Fornoni e Luca Rossetto Casel.

5.	2017	MAYER, HELMUT CHRISTIAN	<i>Ein hochaktuelles Psychodrama. Bellinis "Norma" in Graz</i> , «Bühne», 6 (giugno 2017), p. 66 [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Graz, Opernhaus, maggio-giugno 2017].	
6.	2018		<i>I Puritani</i> , Trieste, Teatro Verdi, 2019 [programma di sala dell'allestimento de <i>I Puritani</i> , Trieste, Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste, 16-24 novembre 2018].	Per il contenuto, si vedano i nn. 6 e 7. Contiene inoltre: <i>Le rappresentazioni de I Puritani al Teatro lirico 'Giuseppe Verdi' di Trieste</i> , pp. 30-33; Argomento, p. 37; Synopsis, p. 39; Libretto, pp. 52-71; Interpreti, pp. 72-86; Orchestra, Coro, Organigramma, pp. 88-92.
7.	2018	BERNASCONI, FRANCESCO	<i>Fulgore e tramonto di una stella</i> , in <i>I Puritani</i> , programma di sala, Trieste, Teatro Verdi, 2018, pp. 18-22 [si veda n. 6].	
8.	2018	CARMINATI, FABRIZIO MARIA	<i>Note musicali</i> , in <i>I Puritani</i> , programma di sala, Trieste, Teatro Verdi, 2018, pp. 26-28 [si veda n. 6].	
9.	2018		«Bollettino di studi belliniani», IV, 2018.	Per il contenuto si vedano i nn. 9, 12, 16, 17, 23, 25, 26. Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/2019/03/18/vol-4-2018/
10.	2018	CANNAVACCIUOLO, ALESSANDRO	<i>Memoria della morte di Vincenzo Bellini nella poesia napoletana dell'Ottocento</i> , «Bollettino di studi belliniani», IV, 2018, pp. 44-59 [si veda n. 9].	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2018/12/Cannavacciuolo_18.pdf
11.	2018	EINHORN, ERIC	<i>Chicago: I Puritani</i> , «Opera News», 82, 11 (maggio 2018), p. 1 [recensione dell'allestimento di <i>I Puritani</i> , Chicago, 4 febbraio 2018].	
12.	2018	EKSTRUM, DAVE WILLIAM	<i>Naples and the Emergence of the Tenor as Hero in Italian Serious Opera</i> , DMA, University of North Texas, 2018.	Abstract: The dwindling supply of castrati created a crisis in the opera world in the early 19 th -century. Castrati had dominated opera seria throughout the 18 th -century, but by the early 1800s their numbers were in decline. Impresarios and composers explored two voice types as substitutes for the castrato in male leading roles in serious operas: the contralto and the tenor. The study includes data from 242 serious operas that premiered in Italy between 1800 and 1840, noting the casting of the male leading role for each opera. At least 67 roles were created for contraltos as male heroes between 1800 and 1834. More roles were created for tenors in that period (at least 105), but until 1825 there is no clear preference for tenors over contraltos except in Naples. The Neapolitan preference for tenors is most likely due to the influence of Bourbon Kings who sought to bring Enlightenment values to Naples. After the last castrato retired in 1830 and the casting of contraltos as male heroic leads falls out of favor by the mid-1830s, the tenor, aided by a new chest-voice dominant style of singing, becomes the inheritor of the castrato's former role as leading man in serious Italian opera.

13.	2018	GIGER, ANDREAS	GLORIA STAFFIERI, <i>Musicare la Storia. Il giovane Verdi e il grand opéra</i> , Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2017, «Bollettino di studi belliniani», iv, 2018, pp. 106-112 [recensione; si veda n. 9].	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2018/12/Giger_18.pdf
14.	2018	GOLDMANN, A. J.	<i>Norma</i> , «Opera News», 83, 3 (settembre 2018), p. 38 [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Francoforte, Frankfurt Oper, 17 giugno 2018].	
15.	2018	HASTINGS, STEPHEN	<i>Il pirata</i> , «Opera News», 83, 3 (settembre 2018), p. 22 [recensione dell'allestimento de <i>Il pirata</i> , Milano, Teatro alla Scala, 6 luglio 2018].	
16.	2018	LANDINI, GIANCARLO	<i>Bologna</i> , «Opera. London», LXIX, 10 (ottobre 2018), p. 1242 [recensione dell'allestimento de <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Bologna, Teatro Comunale, 2018].	
17.	2018	LOCKE, RALPH P.	<i>Bianca e Gernando</i> , Bad Wildbad, 2016, «Bollettino di studi belliniani», iv, 2018, pp. 121-123 [recensione dei CD Naxos 8.660417-18, 2017; si veda n. 9].	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2018/12/Locke_18.pdf
18.	2018	MACCHIONE, DANIELA	<i>Aggiornamento della bibliografia belliniana</i> , «Bollettino di studi belliniani», iv, 2018, pp. 85-105 [si veda n. 9].	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2018/12/Macchione_18.pdf
19.	2018	MAGUIRE, SIMON	<i>Vincenzo Bellini Carteggi by Graziella Seminara</i> , «Fontes Artis Musicae», LXXV, 3 (luglio-settembre 2018), pp. 176-179 [recensione di Vincenzo Bellini, <i>Carteggi</i> , a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017].	
20.	2018	MONDELLI, PETER	<i>From the Belcanto Stage to Reality TV: a Musicological View of Opera's Childprodigy Problem</i> , «Journal of singing», LXXV/1 (settembre - ottobre 2018), pp. 7-15.	Abstract: A historical perspective on the present-day phenomenon of very young singers tackling opera on talent shows. Historically, young women began their careers in their teens or early 20s, and retired much earlier than most singers today, due in part to the grueling working conditions and in part to social norms, generally disappearing from the historical record. Their experiences should be viewed as cautionary tales by today's singers and vocal pedagogues. A list of female creators of roles in the operas of Rossini, Bellini, and Donizetti is included.
21.	2018	OLLÉ, ALEX	<i>Bellini: Norma</i> , «Opera News», 82, 11 (maggio 2018), p. 1 [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Londra, Royal Opera House, settembre 2016].	

22.	2018	PARAVANO, CRISTINA	<i>"Reappropriating" Romeo and Juliet: the Play Restored to Italy</i> , «New Theatre Quarterly», XXXIV, 2 (maggio 2018), pp. 186-194.	Abstract: The story of Romeo and Juliet has been reinvented in a number of musical adaptations. One of the boldest and most sophisticated attempts is <i>Giulietta e Romeo</i> (2007), a two-act Italian production with the music of the French-Italian singer and composer Riccardo Cocciante and with a libretto by the poet Pasquale Panella. As Cristina Paravano argues in this article, the work offers a unique opportunity to rethink Shakespeare and Italy from a suggestive contemporary Italian perspective. What distinguished this production from other musical adaptations was its strong intertextuality on a musical and textual level. By embracing forms of re-creation and re-vision, it created a profoundly and intrinsically Italian version of the story, drawing on and combining Italian musical, literary, and cultural traditions. The result was a combination of Cocciante's pop-rock background, contemporary pop-electronic music, operatic conventions and techniques, and Italian musical tradition, all filtered through the memory of Nino Rota's tunes written for Zeffirelli's <i>Romeo and Juliet</i> . On the other hand, Panella's libretto taps into Shakespeare's Italian sources: while keeping to the Shakespearean plot line, the author adds interpolations from Luigi da Porto's <i>Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti</i> (1530) and Matteo Bandello's novella (1554, 2: IX). The present paper evaluates how this innovative rendition enacts a further exchange between England and Italy so that metaphorically Italy 'reappropriates' its own story.
23.	2018	ROCCATAGLIATI, ALESSANDRO	<i>Giulietta e Romeo di Romani, tra Vaccari e Bellini</i> , in <i>Shakespeare all'Opera. Riscritture e allestimenti di Romeo e Giulietta</i> , a cura di Maria Ida Biggi e Michele Girardi, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 57-71.	
24.	2018	SEMINARA, GRAZIELLA	<i>I Carteggi di Bellini. Nuove acquisizioni</i> , «Bollettino di studi belliniani», IV, 2018, pp. 77-84 [si veda n. 9].	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2018/12/Seminara_18.pdf
25.	2018	SMITH, KEN	<i>China: Beijing</i> , «Opera. London», LXIX, 12 (dicembre 2018), p. 1506.	Abstract: Compared with Pier'Alli's 2014 production of <i>Norma</i> at the National Centre for the Performing Arts, which frequently rode roughshod over both the singers and the score, Gilbert Deflo's new production of <i>La sonnambula</i> – the second Bellini opera that the NCPA has introduced to Chinese audiences – functioned on a pleasantly human scale. Much of that modesty resulted from a change in venue from the Centre's 2,400-seat opera house to the 1,000-seat Drama Theatre, and where <i>Norma</i> used high-tech bells and whistles to elevate what is essentially a domestic love triangle to near-mythic status, <i>Sonnambula</i> was presented with almost Calvinist simplicity.

26.	2018	STEFFAN, CARLIDA	<i>Musiche vocali da camera</i> : addenda e corrigenda, «Bollettino di studi belliniani», IV, 2018, pp. 60-76 [si veda n. 9].	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2018/12/Cannavacciuolo_18.pdf
27.	2018	VELLUTINI, CLAUDIO	<i>Norma</i> , Barcellona, Gran Teatre del Liceu, 2015 – Londra, Royal Opera House, Covent Garden, 2016, «Bollettino di studi belliniani», IV, 2018, pp. 113-120 [recensione delle registrazioni DVD degli allestimenti di <i>Norma</i> , Barcellona, Gran Teatre del Liceu, 2015 (C Major 737208, 2015); e Londra, Royal Opera House, Covent Garden, 2016 (Opus Arte OA 1247 D, 2016); si veda n. 9].	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2018/12/Vellutini_18.pdf
28.	2018	WAGNER, REINMAR	<i>Ein Pirat mit Herz</i> , «Musik & Theater», 39, 7/8 (luglio/agosto 2018), p. 71 [recensione dell'allestimento di <i>Il pirata</i> , Theater St. Gallen, 28 aprile 2018].	
29.	2019		<i>La Straniera</i> , LXXXII Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino - Fondazione, 2019 [programma di sala dell'allestimento de <i>La Straniera</i> , Firenze, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino - Fondazione, 14-19 maggio 2019].	Per il contenuto, si vedano i nn. 53, 54, 55. Contiene inoltre: Soggetto - Synopsis - Sujet - Inhalt, pp. 21-33; Libretto, pp. 35-64; Nota bibliografica, p. 82; Biografie, pp. 88-97; Organico, pp. 98-99.
30.	2019		<i>Il pirata</i> , Catania, Teatro Massimo Bellini, 2019 [programma di sala dell'allestimento de <i>Il pirata</i> , Catania, Teatro Massimo Bellini, 23 settembre-2 ottobre 2019].	Per il contenuto, si vedano nn. 32, 39, 46. Contiene inoltre: La locandina, p. 7; Cronologia, pp. 10-15; L'argomento, pp. 16-17; Libretto, pp. 18-43; Schema drammatico-musicale, pp. 60-61; Letture & ascolti, pp. 62-63; Vincenzo Bellini, p. 67; I protagonisti, pp. 69-73.
31.	2019		<i>La sonnambula</i> , Torino, Teatro Regio, 2019 [programma di sala dell'allestimento de <i>La sonnambula</i> , Torino, Teatro Regio, 10-20 aprile 2019].	Per il contenuto, si vedano i nn. 33, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 50. Contiene inoltre: Argomento - Argument - Synopsis - Handlung, pp. 75-86; Le prime rappresentazioni, p. 97; Libretto, pp. 99-125.
32.	2019	ALEXANDRE, IVAN A.	<i>Et le gel aujourd'hui</i> , «L'Avant-Scène Opéra», 311 (luglio-agosto 2019), pp. 66-69.	Abstract: The shortage of contemporary opera compositions is examined, with a focus on Paris Opera, consumer preferences, leisure activities, and a selection of historic opera composers, including Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Gounod, Bizet, Wagner, Offenbach, Puccini and Massenet. A comparison with ballet is noted.
33.	2019	ANFUSO, GIOVANNI	<i>Note di regia</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2019, p. 65 [si veda n. 30].	
34.	2019	BOSCO, ALBERTO	<i>Un ritratto</i> , in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Torino, Teatro Regio, 2019, pp. 59-61 [si veda n. 31].	

35.	2019	BRODIE, SUSAN	<i>La Straniera</i> , «American Record Guide», 82/6 (novembre-dicembre 2019), pp. 43-45 [recensione dell'allestimento de <i>La Straniera</i> , New York, Lincoln Center's Rosse Theater, 17 luglio 2019].	
36.	2019	COOK, CHRISTOPHER	<i>Norma</i> , «BBC Music», 27/5 (febbraio 2019), pp. 86-87 [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , New York, The Metropolitan Opera, 25 settembre-20 ottobre 2017].	
37.	2019	COOK, CHRISTOPHER	<i>Norma</i> , «BBC Music», 27, 5 (febbraio 2019), pp. 86-87 [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , New York City, 2017].	
38.	2019	CROSETTO, VALENTINA	<i>Sogno romantico e nitore classico</i> . Son-nambula secondo Renato Balsadonna, in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Torino, Teatro Regio, 2019, pp. 69-72 [si veda n. 31].	
39.	2019	DE LUCA, MARIA ROSA	<i>Opera, evento e storytelling. Costruire la storia attraverso la musica d'arte</i> , «Musica Docta», IX, 2019, pp. 151-171.	Abstract: (EN) The paper addresses aspects that concern the teaching-learning of music history currently present in Italian secondary schools. It focuses on the <i>contents</i> and <i>methods</i> for the transposition of historical-musical knowledge in connection with a model for music education aimed at the <i>comprehension</i> of music as <i>culture</i>. Secondly, it proposes an example of didactic transposition that focuses on a piece from the melodrama <i>I Puritani</i> (1835) composed by Vincenzo Bellini, libretto by Carlo Pepoli: it is «Suoni la tromba e intrepido» from the Giorgio-Riccardo duet «Il rival salvar tu dei» (Act II, scene 4). From an inter-disciplinary perspective, it is organised on two levels: the first on listening didactics and the second on the passage from listening didactics to music history. (IT) L'articolo affronta aspetti riguardanti l'insegnamento-apprendimento della storia della musica nell'attuale sistema educativo scolastico italiano di grado superiore. Nella prima parte si focalizza l'attenzione su <i>oggetti e metodi</i> per la trasposizione del sapere storico-musicale in relazione a un modello di educazione musicale orientato alla <i>comprensione</i> della musica come <i>cultura</i>. Nella seconda parte si propone un esempio di trasposizione didattica incentrato su un brano tratto dal melodramma <i>I Puritani</i> (1835), composto da Vincenzo Bellini su libretto di Carlo Pepoli: si tratta della stretta «Suoni la tromba e intrepido» del duetto Giorgio-Riccardo «Il rival salvar tu dei» (Atto II, scena 4). In prospettiva multidisciplinare, esso è organizzato in due livelli: il primo sulla didattica dell'ascolto, il secondo sul passaggio dalla didattica dell'ascolto alla didattica della storia della musica.

40.	2019	DE MEO, DOMENICO	Il pirata: <i>s'inaugura alla Scala la riforma belliniana</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2019, pp. 45-59 [si veda n. 30].	
41.	2019	FERRANDO, ENRICO M.	<i>Struttura dell'opera e organico strumentale</i> , in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Torino, Teatro Regio, 2019, pp. 89-95 [si veda n. 31].	
42.	2019	FORNONI, FEDERICO	<i>Un «puro, innocente fiore» inaridito da un anello</i> , in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Torino, Teatro Regio, 2019, pp. 15-35 [si veda n. 31].	Precedentemente pubblicato come: <i>Un «puro, innocente fiore» inaridito da un anello</i> , in «La Fenice prima dell'opera», 2012, n. 2, pp. 13-29.
43.	2019	FRANCHI, SUSANNA	<i>Oltre l'idillio. Intervista a Mauro Avogadro</i> , in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Torino, Teatro Regio, 2019, pp. 63-66 [si veda n. 31].	
44.	2019	LEO, MARCO	<i>Paesaggi alpini: La sonnambula e dintorni</i> , in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Torino, Teatro Regio, 2019, pp. 37-43 [si veda n. 31].	
45.	2019	LO PRESTI, FULVIO STEFANO	<i>Muta e deserta... restò la scena. Di un Ernani mancato e dintorni</i> , in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Torino, Teatro Regio, 2019, pp. 45-57 [si veda n. 31].	
46.	2019	LOPPERT, MAX	<i>Trieste, «Opera. London»</i> , LXX, 3 (marzo 2019), p. 317 [recensione dell'allestimento di <i>I Puritani</i> , Trieste, Teatro Verdi, 16-24 novembre 2018].	
47.	2019	MONTEMAGNO, GIUSEPPE	<i>Prima che si alzi il sipario</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2019, p. 9 [si veda n. 30].	
48.	2019	PADUANO, GUIDO	<i>Quella passione che lega 'Anna' e 'Beatrice'</i> , in <i>Anna Bolena</i> , programma di sala, Roma, Teatro dell'Opera, 2019, pp. 104-115 [programma di sala dell'allestimento di <i>Anna Bolena</i> di Gaetano Donizetti, Roma, Teatro dell'Opera, 20 febbraio-1 marzo 2019].	Precedentemente pubblicato come: <i>Quella passione che lega Anna e Beatrice</i> , in <i>Anna Bolena</i> , programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, 2000, pp. 805-815.
49.	2019	PERÉZ, MATÍAS	<i>Chile Santiago, «Opera. London»</i> , LXX, 3 (marzo 2019), p. 299 [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Santiago del Cile, Teatro Municipal de Santiago, 7-17 novembre 2018].	

50.	2019	POZZI, MARIO	<i>An Interpretation of Correspondences of Vincenzo Bellini</i> , «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 196/654, pp. 199.	Abstract: Though Bellini's letters can be interpreted in various ways, the focus here is undoubtedly on their literary value. Contrary to what one may expect, a number of the letters were skillfully composed and boasted ideas, concepts and attitudes which succeeded in winning him the favor and esteem of public authorities, musicians, impresarios, the nobility and the general public. This was his way of gaining success everywhere, yet it demanded a great effort on his part, for he actually detested the aristocracy, and he saw other composers as enemies conspiring against him. Such sentiments emerge in particular in his letters to his close friend Francesco Florimo; here, his words are definitely more sincere, though not completely, as he was constrained by the rules governing their friendship. It was these same rules that forced him to dedicate himself wholeheartedly to his career and to the demands of success, at the expense of a private life and relationships, and for this reason it is not easy to unlock the composer's true feelings. In fact, the closest glimpse can be caught when he is describing his opera rehearsals and his scrupulous attention to the singers' acting, for he wanted them to recite their parts as realistically as possible and thus win over the audience.
51.	2019	ROSSETTO CASEL, LUCA	<i>Le dirò con due parole...</i> , in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Torino, Teatro Regio, 2019, pp. 9-12 [si veda n. 31].	
52.	2019	SCUDERI, BIAGIO	<i>Vincenzo Bellini's La sonnambula: a clinic Case on Stage</i> , «Medicina nei Secoli: Arte e Scienza», 31/2, pp. 375-390.	Abstract: Vincenzo Bellini's <i>La sonnambula</i> , staged on March 6, 1831, at the Teatro Carcano in Milan, is a single fixed point within an 'expressive hypersystem' that portrays the subject in several artistic languages: theater, music, painting, ballet and literature. This essay suggests a possible constellation around the topic of sleepwalking, by reconstructing a horizon of intertextual meaning. What follows is a brief survey of the contemporary staging of Bellini's <i>Sonnambula</i> , with a special focus on Federico Tiezzi's direction in 2000 at the Maggio Musicale Fiorentino.
53.	2019	UVIETTA, MARCO	VINCENZO BELLINI, <i>La Straniera</i> , edizione critica a cura di Marco Uvietta, Milano, Ricordi, 2019 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 4). Partitura: 2 tomi di pp. LXXIII + 613. Apparati: pp. 228.	
54.	2019	ZONI, MATEO	<i>Note di regia</i> , in <i>La Straniera</i> , programma di sala, LXXXII Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino - Fondazione, 2019, pp. 83-85 [si veda n. 29].	

55.	2019	ZOPPELLI, LUCA	La Straniera <i>in breve</i> , in <i>La straniera</i> , programma di sala, LXXXII Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino - Fondazione, 2019, pp. 66-67 [si veda n. 29].	
56.	2019	ZOPPELLI, LUCA	Tragedia e mistero, in <i>La Straniera</i> , programma di sala, LXXXII Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino - Fondazione, 2019, pp. 69-82 [si veda n. 29].	
I	2019	DE LUCCA, VALERIA	"Druidesses, Sleepers, and Merry Swiss Boys": Parodies of Bellini's Operas on the London Stage, relazione presentata al Convegno internazionale AMS (American Musicological Society), Boston, 30 ottobre-3 novembre 2019.	Abstract: During the nineteenth century the London theater scene saw a proliferation of parodies, burlesques, and extravaganzas based on the most beloved – and indeed loathed – operatic imports from the Continent. From the 1830s onwards, when Vincenzo Bellini's operas arrived in London either in Italian or in some form of translation or adaptation, 'pretty druidesses,' sleepwalkers, and 'merry swiss boys' also made their appearance on the stages of the most popular theaters, attracting and pleasing increasingly large crowds. As Roberta Marvin has argued in her 2003 study on the burlesques of Verdi's operas, in a culture «that valued parody as a means both of enjoying popular artworks and of coming to terms with controversial ones», burlesques can reveal a great deal more than just the ways in which eccentric Victorians liked to poke fun at the melodramatic eccentricities of their cousins from across the Channel. Indeed, a close look at some of these works not only reveals subtle and sophisticated treatment of the conventions of Italian opera, but also decodes complex critiques of the works that were parodied. My paper considers the question of the reception of the operas of Vincenzo Bellini in London through the lens of four burlesques based on his works, from <i>The Roof scambler</i> (1835) and <i>Norma travestie</i> (1841) through <i>La Sonnambula or The Supper, the Sleeper and the Merry Swiss Boy</i> (1865) and <i>The Pretty Druidess, the Mother and the Mistletoe Bough</i> (1869). By a cross-referenced reading of critics' reviews of Bellini's <i>Norma</i> and <i>La sonnambula</i> , librettos of the parodies and newly emerged musical material and stage annotations that detail the process of adaptation and modification of the original, my aim is to discuss a few specific sites of reception. Focusing mostly on the treatment of <i>Norma's</i> «Casta diva» and the <i>Introduzione</i> from <i>La sonnambula</i> , I will argue that a diachronic reading of these sources can help us understand the fast-changing reception of Bellini's works as well as the process through which operatic moments we consider 'iconic' became such.

II	2019	DEL GROSSO, ANGELO MARIO; CAPIZZI, ERICA; CRISTOFARO, SALVATORE; SEMINARA, GRAZIELLA; SPAMPINATO, DARIA	<i>Promoting Bellini's Legacy and the Italian Opera by scholarly digital Editing his own Correspondence</i> , poster presentato al TEI Conference and Members' Meeting "What is Text, really? TEI and beyond", Graz, 16-20 settembre 2019.	Abstract: This contribution aims at illustrating the ongoing work towards the digital scholarly editing, long-term preservation, web publishing and computational exploiting of 41 letters, written by the renowned composer Vincenzo Bellini. The correspondence is kept at the Belliniano Civic Museum of Catania and is being encoded in XML, according to the last TEI guidelines. The edition will be made accessible both via web – exploiting the Edition Visualization Technology (EVT) – as well as integrated into an interactive and multimedia tour within the museum. The digital edition is based on the recently published transcriptions made by Seminara. The encoding scheme has been defined according to the edition requirements, the TEI best practices and the Music Encoding Initiative (MEI) guidelines – where the musical context must be specified. Our initiative has some elements of innovation that distinguish it from similar projects, such as the Van Gogh letter project or the DALF project. For instance, we encode the circumstance that the letters themselves have also the purpose of acting as envelopes. In fact, they are folded on themselves and postmarks and wax seals are sometimes affixed on them. The edition takes care of handling the correspondence metadata by means of the correspDesc TEI tagset, thus providing the opportunity to exploit the correspSearch API. This approach has allowed us to enrich the encoding of the document both in its logical and physical structure and in indexing letters by sender, recipient, date and places. The museum context and the educational purposes have even led us to the definitions of some lists of named entities. Within these resources we have adopted the Semantic Web and LOD paradigm by encoding external references to authoritative repositories such as RISM and DBpedia. Finally, we implemented some useful EVT extensions to automatically handle hotspots and to show critical notes that accompany the text. Link to the full pdf: https://zenodo.org/record/3461673
----	------	---	--	---

ABSTRACT – This is the third update to the bibliography that was published in the second issue of «Bollettino di studi belliniani» (II, 2016, pp. 66-93); first and second updates were published in the third (2017, pp. 73-87) and fourth issues (2018, pp. 85-105). The bibliography lists periodical articles, books, parts of collective works, conference proceedings, reviews, as well as theater programs about Vincenzo Bellini, his operas and their context, published up through November 2019; it also includes writings published before the fourth release of «Bollettino di studi belliniani» that were not cited in the previous issues. The list also cites conference papers while does not include printed music, discography, or videography. The sources of information used by the author were digital repositories and databases, as well as printed bibliographies and private communications, which are still crucial in tracking down works of limited visibility.



FILIPPO ANNUNZIATA, *Prendi, l'anel ti dono. Divagazioni tra opera e diritto privato*, Milano, Silvana Editoriale, 2016, pp. 224, ISBN 978-88-366-3457-6.

Che l'opera possa essere letta da molteplici prospettive è fuori discussione. Con buona pace dei loggionisti più incalliti che aspettano prove ortopediche e talvolta ignorano il fraseggio (lasciamo perdere del tutto il costruito narrativo), l'opera è una cosa seria, non solo quando ci fa piangere; lo è ancor di più quando ci fa sorridere delle miserie quotidiane. Ce le racconta da lontano per non farci preoccupare, le ammantava di costumi esotici, ambientazioni storiche, vicende iperboliche, così ci fa dimenticare che la (nostra) realtà è spesso più creativa e perversa della fantasia.

Facile, in questa logica, rispolverare la psicanalisi (che nel periodo di splendore dell'opera non era ancora nata, ma risulta comunque utilissima); così come l'antropologia, che oggi avrebbe molto da raccontare sulle opere che si muovono tra le due sponde del Mediterraneo; la scienza politica, che potrebbe mettere a fuoco la complessità dell'alto tradimento per amore e non per denaro o potere; ovviamente il diritto penale, che tra tenori sgozzati e mezzosoprani accoltellati potrebbe cavillare in profondo su scriminanti e attenuanti: il lancio beffardo dell'anello fuori dalla Plaza de Toros suscita uno stato d'ira incontrollabile come reazione a un gesto di dileggio? E come incidono sull'impeto del femminicida basco le esultanze per la vittoria del suo rivale che ha appena ucciso il toro?

Per quanto apparentemente meno eclatante, un versante disciplinare maledettamente coinvolto nelle dinamiche dell'opera è il diritto civile. Certo, non richiede i processi con giurie e imputati che tanta fortuna hanno tuttora nella cinematografia e nelle serie televisive. Tuttavia, magari più sottilmente ma con la stessa *suspense*, il diritto civile attribuisce a questioni e controversie civilistiche il ruolo delicato di snodo drammaturgico.

Gli esempi sono numerosi e diversi l'uno dall'altro, eppure tutto si può ricondurre a una chiave di lettura comune: da una parte, l'opera racconta le sue storie esplorando accuratamente lo spirito del tempo, come l'autore sottolinea a ogni passo riconducendo vicende che, pur archetipiche e diffuse, prendono forma dal sentire dell'epoca, e da quell'arrancare faticoso cui il diritto è costretto da una società in costante – e ogni tanto scomposta – evoluzione; dall'altra parte qualunque sia la 'scatola' contrattuale da cui fanno capolino conflitti, furbizie, scorciatoie e colpi di genio, la questione di fondo risiede nell'indebolirsi dell'affidabilità negoziale (quell'empiristica *accountability* che risulta difficilmente traducibile in italiano).

Inganni, certo, illusioni ogni tanto. Spesso menzogne. Si passa comunque da un contratto, sia esso implicito o solennemente redatto e sottoscritto davanti a un notaio, figura che ricorre



nel Settecento e nel primo Ottocento, per essere poi – è il caso di dirlo – riesumata dal Puccini di *Gianni Schicchi* (siamo già nel 1918). Ogni tanto basta una stretta di mano, come quella tra Dulcamara e Nemorino nell'*Elisir d'amore*, a nascondere quasi una circonvenzione d'incapace (ma finiremmo davanti al giudice penale), ponendo un problema che Donizetti non affronta: la vendita di bordeaux al posto di un filtro magico consentirebbe di pretendere la restituzione del prezzo pagato incautamente?

Inutile dire che nella dinamica dell'opera, in cui – come la vulgata correttamente sostiene – il tenore ama il soprano ma il baritono non vuole, uno dei contratti più ricorrenti è il matrimonio. Ovviamente si tratta spesso di matrimoni finti e ingannevoli, come in *Così fan tutte* in cui peraltro firmano soltanto le fedifraghe malcapitate Fiordiligi e Dorabella mentre i loro fidanzati travestiti da albanesi si astengono furbamente; o nel *Matrimonio segreto*, accettato *obtorto collo* da Geronimo che per la figlia Carolina aveva ben altre mire; o ancora nel *Don Pasquale*, ancora un facoltoso attempato che si fa gabbare da una coppia di giovani innamorati.

E poi ci sono le promesse di matrimonio: la *Sonnambula* belliniana in cui la questione ruota intorno a quell'anello nuziale da restituire che dà il titolo a questo libro denso di argomenti tecnici, passione per il melodramma e sottili ironie, o *Le nozze di Figaro* che colloca lo smottamento narrativo proprio in un breve processo civile sconvolto dalla rivelazione che proprio chi pretende di sposare Figaro in base a un vecchio prestito è la sua perduta madre. Cose che capitano sul palcoscenico, si dirà.

Ma l'autore¹ schiude una prospettiva intensa e complessa, riferendosi – opera per opera – alle norme vigenti nel paese del compositore così come in quello della prima rappresentazione (e spesso della novella cui l'opera si ispira), mostrando che se il diritto si dipana tra argomentazioni così intricate, e solo apparentemente cavillose, è perché la realtà se ne inventa di tutti i tipi, e inquadrarla in precise previsioni normative è davvero faticoso. Quanto la narrazione delle vicende operistiche è piacevole e morbida, tanto i riferimenti a diversi sistemi giuridici appaiono taglienti e acuti, risalendo sempre a quella temperie sociale apparentemente magmatica che tuttavia è la solida scaturigine delle leggi. In questo modo l'autore rende chiaro lo svolgersi dell'opera come narrazione viscerale quanto si voglia ma sempre ancorata alla realtà del proprio tempo, così come sottolinea, circostanziandone magnificamente le dinamiche, il riappropriarsi del diritto civile da parte della società ottocentesca (anche nei suoi prodrumi rivoluzionari) che costruisce un nuovo ordine di regole in base a una nuova gerarchia di valori.

Il libro esplora diverse tipologie di contratti, dal mandato a uccidere che Rigoletto affida a Sparafucile venendone alla fine tragicamente eluso, al mandato a vendere e alla simmetrica donazione che Violetta e Alfredo si scambiano appena prima che tutto precipiti irrimediabilmente, al contratto che solo se rispettato alimenterà il potere degli dei dei Nibelunghi e che tra illeciti a monte e a valle finirà per farli precipitare nel loro cosmico

¹ Filippo Annunziata, docente di materie giuridico-finanziarie e commerciali all'Università Bocconi di Milano, è curatore insieme a Giorgio Fabio Colombo del volume miscelaneo *Law and Opera*, Berlin, Springer, 2018. Del libro qui recensito è disponibile un'edizione in inglese: *Contracts, Wills, Marriages and Rings: Opera and Private Law*, Milano, Silvana Editoriale, 2017.

crepuscolo. Per chiudersi con il falso testamento di Gianni Schicchi che – da bravo truffatore – conosce la legge a menadito e la brandisce come un’arma spietata minacciando i parenti del defunto Buoso Donati che la sua furbizia lascerà con pochi spiccioli nominando erede sé stesso, con il *latinorum* del notaio a far da sottofondo.

Tanto gli appassionati d’opera quanto i giuristi nelle loro diverse professioni si riconoscono con affetto e trasporto in un libro che fa luce in modo del tutto pertinente e approfondito sui meandri affascinanti del teatro musicale come specchio della sua epoca (e, va detto con forza, come narrazione universale capace di resistere a qualsiasi mutamento grazie alla propria forza archetipica). Anche chi non appartenga (formalmente?) ad alcuna delle due categorie sarà incuriosito senza pietà da un’esplorazione davvero preziosa, e magari il suo desiderio di frequentare il teatro d’opera sarà più forte.

Tra analisi e racconti il libro di Filippo Annunziata – presentato e introdotto con grande intelligenza da Giovanni Iudica ed Emilio Sala – mostra l’opera per quello che è: uno scrigno di fascino e mistero, che ci fa appassionare per la nobiltà dei suoi eroi e ci aiuta a sorridere delle loro piccole miserie. Amori, tradimenti, inganni, menzogne, e tutto l’armamentario sentimentale dell’opera ci mettono davanti allo specchio delle nostre fragilità, incoraggiandoci a un’indispensabile indulgenza per gesti necessitati da insicurezza o dal desiderio di essere amati. Quando entra in scena la brama di potere, come nel caso degli dei wagneriani, l’opera sa essere spietata più della vita stessa. In ogni caso, un buon avvocato può tornarci utile.

MICHELE TRIMARCHI



VINCENZO BELLINI, *La ricordanza*, Maxim Mironov, tenore, Richard Barker, pianista, 1 CD Illiria, 2017. · GIOACHINO ROSSINI, *Questo è Rossini!*, Maxim Mironov, tenore, Richard Barker, pianista, 1 CD Illiria, 2018.

L'interesse per un'esecuzione storicamente informata, non solo basata su un testo musicale le cui vicende genetiche e di trasmissione siano state il più possibile chiarite, ma anche sulla consapevolezza del *suono*, inteso innanzitutto nella sua materialità prima ancora che per i suoi risvolti estetici, è alla base di due recenti incisioni, per la casa discografica tedesca Illiria, del tenore Maxim Mironov accompagnato da Richard Barker. La prima, *La ricordanza*, è dedicata alle arie da camera di Vincenzo Bellini, la seconda porta l'enfatico titolo *Questo è Rossini!* ed è stata realizzata in collaborazione con la Fondazione Rossini per il centocinquantenario dell'anniversario della morte del Pesarese.



I due dischi sono il frutto sia di un lavoro di studio e approfondimento personale dei due interpreti, sia del rapporto con ambienti di ricerca più ampi. Nel caso di Bellini, come scrive nelle note introduttive Francesco Cesari, l'esigenza di una riflessione teorico-pratica sulla musica da camera belliniana era nata con un corso d'interpretazione e un concerto di Laura Alvini nel 2000. Per Rossini, il patrocinio scientifico della Fondazione Rossini è dichiarato nell'introduzione al libretto (solo) digitale – ma per questo ricchissimo d'informazioni e dettagli in molteplici lingue – di Ilaria Narici.

Seguendo proprio l'*incipit* di quanto scrive Narici, Mironov reincarna il tenore di grazia rossiniano, con un'emissione controllata ed elegante, soprattutto nella tessitura acuta, e una padronanza della tecnica vocale (fiato, emissione, portamento) tanto studiata quanto naturalmente efficace per la resa poetica, con una pronuncia del testo elegantemente non affettata. Questo elemento ci sembra rilevante per mantenere l'attenzione al *suono* e al rapporto fra voce e strumento. Soprattutto in un repertorio cameristico, lontano per molti versi dagli eccessi del palcoscenico, l'equilibrio e le dosi delle forze in campo sono fondamentali per la resa musicale. Appare così del tutto appropriata la scelta di Richard Barker di ricorrere a pianoforti storici per entrambe le registrazioni. Sarà proprio il rapporto fra voce e piano l'ossatura portante di questa recensione che, da qui, procede ordinatamente dapprima con le romanze di Vincenzo Bellini.

Un po' come accadeva trent'anni fa per i clavicembali e gli organi, anche il mondo dei cantanti ha scoperto l'importanza di farsi accompagnare da strumenti dalle caratteristiche non standardizzate per meglio adattarsi ai singoli autori e avvantaggiarsi della patente di storicamente informati. Cesari sottolinea nel suo testo l'importanza di scegliere due fortepiani diversi: una copia storica di un Graf che accompagna le romanze scritte in Italia e un Pleyel

della prima metà dell'Ottocento per le liriche del periodo francese. Sta al lettore curioso, partendo dai ringraziamenti finali di Mironov a Francesco Zanotto, ricostruire che si tratta della copia di Paul McNulty del Graf op. 318 del 1819, conservato nel Castello di Kozel, in Repubblica Ceca.¹ Del Pleyel non si ha notizia alcuna e rimane solo l'esercizio dell'ascolto, reso più interessante dalla riproposizione de *La ricordanza* (traccia 1 e 14) e di *Vaga luna che inargenti* (11 e 16) per far apprezzare come le scelte interpretative di Barker e Mironov siano reciprocamente influenzate dai mondi sonori piuttosto distanti che affiorano dalle corde dei due strumenti. Senza voler condizionare il giudizio personale di chi ascolterà, diciamo che si percepiscono nettamente le diversità timbriche, in parte risultanti dalla risposta di questi al tocco di Barker che, è opportuno ricordarlo, ha una lunga e importante esperienza come pianista accompagnatore e nasce su strumenti moderni. Forse per questo sembra trovarsi meglio sul Pleyel, nonostante la spietatezza che lo stesso Chopin riconosceva a quel tipo di tastiera, che non perdonava le insicurezze e irregolarità e rendeva evidenti gli stati d'animo dell'esecutore. Per il resto, l'ascoltatore godrà di un mondo di sfumature e di colori, difficilmente incasellabili, ma che rendono il canto dinamicamente molto interessante. Se poi si segue il disco con lo spartito, si noterà come in alcuni punti i musicisti prendano strade personali o comunque di tradizione, per quanto riguarda l'accentuazione delle battute, le durate delle note, certe indicazioni di possibili fraseggi all'accompagnamento, l'agogica e i piani dinamici, in una maniera diversa da quello che farebbe chi proviene da una frequentazione più assidua del pianoforte storico. Questo detto senza voler essere polemico, ma per sottolineare come la *ricerca del suono* passi per forza da un'esperienza soggettiva sullo strumento storico che coinvolge anche il modo di guardare la partitura. È un mondo forse fatto interamente da tante sfumature possibili e, per questo, così affascinante.²

Si prenda il caso della doppia esecuzione de *La ricordanza*, proposta in apertura del CD sul Graf (traccia 1) e più tardi sul Pleyel (traccia 14). L'analisi delle scelte interpretative appare ancora più interessante perché discussa nell'introduzione dell'edizione critica a cura di Carlida Steffan (vol. XIV, *Musica vocale da camera*), proprio per l'inusuale presenza di indicazioni agogiche e suggerimenti interpretativi che, secondo Steffan, aprono «un possibile scorcio sulla ricchezza di nuance espressive che egli [Bellini] considera necessarie».³ Secondo l'indicazione di Bellini, «tutto il pezzo sarà accompagnato con leggerezza e col pianissimo e lo smorzo alzato». L'edizione critica discute cosa s'intenda con questa espressione e, correttamente, suggerisce un uso pervasivo del pedale di risonanza (lo smorzo alzato) e del pianissimo (l'una corda), rimandando l'esecutore ad approfondire le diverse tecniche di pedale, ad esempio

¹ La scheda tecnica del Graf è reperibile sul sito di McNulty, <https://www.fortepiano.eu/materials-graf-op-318-1819/>; i pedali a disposizione sono il moderatore, il doppio-moderatore, il sostenimento e l'una corda.

² Illiria ha prodotto un video *backstage*, nel quale i due musicisti e l'estensore del libretto, Francesco Cesari, raccontano il loro percorso interpretativo: <https://www.youtube.com/watch?v=IV3C9f15MbA> (ultimo accesso 9 gennaio 2020). Dal video – ma non dal booklet di accompagnamento – si ricava che per l'incisione è stata utilizzata la seguente edizione: VINCENZO BELLINI, *Ventidue composizioni vocali da camera*, revisione di Francesco Cesari, Milano, Suvini Zerboni, [2000], n. ed. 11661.

³ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, a cura di Carlida Steffan, Milano, Ricordi («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 14), 2012, pp. xxv-xxvi, 37-41.

quelle relative agli strumenti francesi come gli Érard e i Pleyel. Ciò che emerge dall'incrocio con le tante indicazioni agogiche che Bellini dissemina nel testo, è la ricerca di un suono morbido, affettuoso, attento alla parola e alla sua recitazione intima, in risonanza emotiva con il testo poetico e musicale. L'approccio di Barker va in questa direzione, anche se risente della sua impostazione più moderna.

Le quattro battute dell'introduzione all'ascolto senza partitura sembrano scritte in un metro diverso da quello notato con molta scrupolosità da Bellini: l'accentuazione cade in maniera uguale sul primo e sul terzo quarto di ogni battuta, appesantendo non poco il percorso della melodia con un marcato appoggio sul *fa* posto sul terzo tempo e dando l'impressione di un sei ottavi/due quarti. La nota che Bellini si è premurato di accentare è invece il *mi* del primo tempo della battuta successiva, con funzione di appoggiatura 4-3, schema confermato dalla voce a battuta 6-7 che declama il perno poetico espressivo del primo verso: «era la notte e presso di *colè*». Anche le forcelle espressive indicate in battuta 3, in un punto dove il terzinato dell'accompagnamento interno potrebbe essere eseguito in leggera ineguaglianza con la linea melodica che poi sarà ripresa dalla voce a battuta 6, sono quasi ignorate nell'esecuzione di Barker e, di riflesso, anche nella riproposizione di Mironov. Steffan ha discusso nel paragrafo sui problemi redazionali ed esecutivi della sua introduzione come certe indicazioni ritmiche contrastanti, presenti nelle diverse edizioni (a stampa e manoscritte) degli stessi pezzi, e l'attenzione per varianti minime delle stesse figurazioni possano essere lette nel solco dell'antica prassi delle *notes inégales*, «apparentemente ancora valida nel repertorio vocale da salotto nei primi decenni dell'Ottocento».⁴ Per essere realmente espressiva, l'*ineguaglianza* non può essere ridotta a schema ripetitivo, anche quando è notata come tale. Così, l'appiattimento ritmico e la normalizzazione di terzine e crome puntate e sedicesimi al canto dei due esecutori in battuta 10 (*che rompe la parola*) e in altri passi analoghi dell'aria ci appare come una possibilità esecutiva non delle più attente. Che Bellini fosse particolarmente accorto nell'uso di queste miniature traspare dai segni di marcato che segnalano le note perno dell'accompagnamento nell'intonazione del verso «*il pregava mercede a' martir miei*», nelle battute 12-16. Barker ignora la richiesta d'accento sul *re* all'inizio del cromatismo discendente sul battere di battuta 12, dove la voce, per la prima volta, tocca il *fa* acuto già sentito altre due volte in posizione accentuativa. Nell'esecuzione di Mironov non si avverte alcuna differenza con le precedenti due occorrenze di battuta 6 e 10, fra l'altro notate da Bellini in due modi diversi, con l'aggiunta nel primo caso di forcella di diminuendo. Assente all'ascolto l'appoggio richiesto sulla terminazione del tetracordo cromatico discendente nell'accompagnamento, il *la* a metà battuta 13, così come la richiesta di *pianissimo* immediatamente successiva alla forcella di crescendo e all'indicazione *ritenendosi* della ripetizione cadenzale in battuta 14-16.

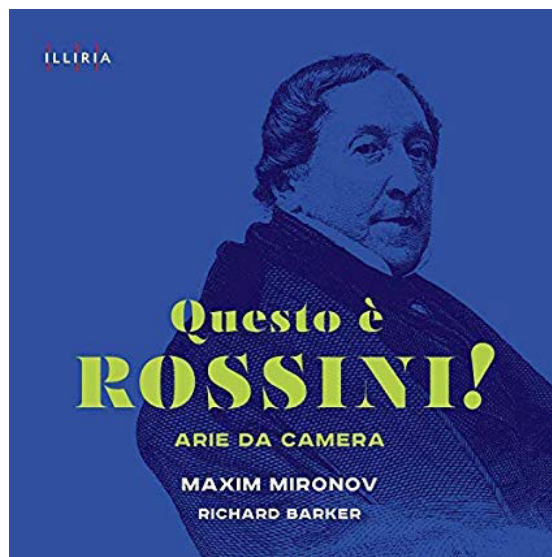
Chi si aspetti una resa drasticamente diversa, ispirata dal diverso universo sonoro del Pleyel, rimarrà, per un certo verso deluso. Il tipo di meccanica e il maggior colore e rotondità del suono sono evidenti, ma restano gli stessi schemi accentuativi e le scelte interpretative della voce non si discostano da quanto ascoltato in precedenza. C'è nella seconda versione un alone sonoro maggiore, che porta a un leggero allentamento dei tempi e al soffermarsi

⁴ *Ibidem*.

dell'accompagnatore su alcuni passaggi, alla ricerca del suono dello strumento. In sintesi, i due musicisti, sicuramente esperti e navigati, affrontano con un bagaglio tecnico e di sensibilità personale un viaggio nelle arie belliniane senza, a nostro avviso, in alcuni tratti prestare troppa attenzione agli indizi lasciati sulla partitura dal maestro. Il risultato rimane, comunque, gradevole e un sicuro passo avanti nella discografia belliniana, soprattutto per il ricorso a pianoforti storici e al recupero della dimensione *da camera*.

In quest'ottica, se le motivazioni per la scelta degli strumenti sono senz'altro fondate e hanno avuto un esito più che felice, si sarebbe potuto percorrere anche un'altra strada, che ricostruisse la *domesticità* delle pagine belliniane e desse conto di certe loro caratteristiche, come pure della diffusione e del tipo di strumenti non tanto a disposizione del compositore, quanto degli utilizzatori delle musiche. L'immensa varietà del pianoforte storico in Italia fra Sette e Ottocento è solo parzialmente studiata, ma risultati efficaci incominciano a essere diffusi e strumenti originali a essere restaurati con il recupero della funzione.⁵ I pianoforti a tavolo, o *carré*, erano gli strumenti più diffusi nelle case della borghesia italiana, con meccaniche spesso ispirate a modelli viennesi, reinventati presto dall'ingegno dei costruttori locali. Non solo strumenti per amatori, ma anche solide macchine per far musica, le cui caratteristiche timbriche contribuivano non poco alla ricezione della musica del tempo, si trattasse di trascrizioni o riduzioni di arie d'opera, oppure di pagine già scritte per un consumo domestico. La semplicità dell'accompagnamento di Bellini, alla portata di pianisti dilettanti, ci sembra legittimare questa alternativa. D'altronde la scrittura belliniana risente a tratti di un modo di pensare orchestrale, semplificato al massimo nella sua resa alla tastiera che si potrebbe giovare, quindi, anche di un uso idiomatologico di certi accessori che modificano il suono base di alcune tipologie di strumenti.

Il secondo disco, dedicato alle arie da camera di Gioacchino Rossini e uscito nel 2018, è l'occasione per Mironov di cimentarsi con un altro tipo di vocalità, decisamente più brillante e virtuosistica. Il libretto è impreziosito da un saggio di Reto Müller e da diverso materiale di supporto, fra il quale segnaliamo la partitura del brano di apertura *Amori scendete*, su testo di Nicola di Santo Mango, nella revisione degli stessi Barker e Mironov. Come dichiarato nell'introduzione che precede il testo di ogni aria, gli esecutori hanno deciso di confezionare la linea del canto del 1821 con l'accompagnamento pianistico del 1831, partendo da due delle quattro versioni conosciute. Non viene tuttavia spiegato il motivo di tale scelta, la cui



⁵ Proprio sul pianoforte in Sicilia si rimanda agli studi di Umberto Casiglia e Giovanni Paolo Di Stefano, presentati al Secondo Convegno internazionale sul pianoforte storico in Italia alla Collezione Tagliavini di Bologna, i cui atti sono in corso di stampa.

fondatezza filologica rimane, quindi, discutibile. Altre chicche a vantaggio della fruizione della registrazione sono il facsimile di una delle prime edizioni di *Addio ai viennesi* dalla collezione privata di Sergio Ragni e le illustrazioni esuberantemente rossiniane uscite dalla matita di Aleksey Sorokin, una combinazione caleidoscopica di strumenti musicali e oggetti disparati, ingredienti mangerecci e utensili da cucina, figure umane e animali.

La predilezione conosciuta e dichiarata da Rossini per gli strumenti di Camille Pleyel, sia a parole sia nell'uso, guida la scelta di Barker del pianoforte n. 17065 del 1851, ora al Königliches Kurtheater di Bad Wildbad, dove è stata realizzata la registrazione.⁶ Complice anche la scrittura più articolata e complessa dell'accompagnamento pianistico, in questa registrazione l'interazione fra canto e pianoforte ci sembra ancor più riuscita, con Barker che spesso quasi s'impone nella conduzione della pagina. L'ascoltatore è condotto in maniera puntuale e garbata dalle note del libretto fra le arie rossiniane, attraverso il filo, durato tutta la vita, del suo rapporto con la voce di tenore: la capacità espressiva, la duttilità e la tremenda fascinazione. Mironov si dimostra perfettamente all'altezza, capace di un'intonazione salda e di un timbro dalle molte sfaccettature. Barker si lascia andare, a tratti, a esuberanze tastieristiche pienamente giustificate dallo stile. Il risultato è un viaggio godibilissimo che termina con i *Péchés de vieillesse* del Pesarese.

MASSIMILIANO GUIDO

⁶ Il lettore interessato potrà farsi un'idea dello strumento guardando il video <https://www.youtube.com/watch?v=-fCoIX4fAoM> dedicato al *backstage* della registrazione, dove Barker illustra il Pleyel n. 10966 del 1844 acquistato da Rossini e ora conservato al Museo della Musica di Bologna (n. di catalogo 147, inventario 6651 / B39897 / B 39394): <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/strumenti/scheda.asp?id=220&path=/cmbm/images/ripro/strumenti/vdm147/> (ultimo accesso 5 settembre 2019).

Notizie sugli autori

GABRIELLA ALFIERI è Ordinaria di Storia della lingua italiana all'Università di Catania e Accademica della Crusca. Dal 2011 è Presidente del Consiglio scientifico della Fondazione Verga e del Comitato per l'Edizione nazionale delle Opere di Verga. La sua ricerca si muove tra storia della lingua, filologia, stilistica e linguistica. Tra le sue pubblicazioni: *Lettera e figura nella scrittura dei 'Malavoglia'*, Firenze, Accademia della Crusca, 1983; *La Sicilia*, in F. Bruni, *L'italiano nelle regioni*, Torino, Utet, 1992-1994; con I. Bonomi, *Lingua italiana e televisione*, Roma, Carocci, 2012; *Verga*, Roma, Salerno, 2016; «*Il potente fantasma*». *Lingua e onore nazionale nelle «ambiziose controversie» romantiche*, in «Moderna», 2018; «*Fare le Italiane*». *Il romanzo come testo modellizzante tra Otto e Novecento*, in «The Italianist», 2018.

MASSIMILIANO GUIDO è professore associato al Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia con sede a Cremona, dove insegna Storia degli strumenti musicali, Iconografia, Teoria musicale, Conservazione e restauro. Si occupa del rapporto fra prassi esecutiva, strumenti e teoria musicale, dedicandosi principalmente alle tastiere storiche e alla composizione alla tastiera. È stato Banting Fellow alla McGill University di Montreal, lavorando con Peter Schubert, e ha organizzato due conferenze internazionali (2010, 2013) sull'improvvisazione. È il curatore di *Studies in Historical Improvisation: from Cantare super Librum to Partimenti* (Routledge, 2017).

DANIELA MACCHIONE insegna Storia della Musica al Conservatorio di musica “F. Morlacchi” di Perugia ed è General Editor della serie «Sergei Rachmaninoff Complete Edition» edita da Bärenreiter, per la quale ha curato il volume inaugurale *Works for Piano and Solo Instruments*, da pubblicarsi entro il 2020. Per la serie «Works of Gioachino Rossini» fondata da Philip Gossett, della quale è stata prima Secretary e poi Managing Editor, ha curato le edizioni critiche *Chamber Music without Piano* insieme a Martina Grempler (2007), *Vocal Chamber Music* insieme a Philip Gossett e *Les Soirées Musicales* con Carlida Steffan (entrambe le pubblicazioni sono previste entro il 2020). Un suo studio sul collezionismo musicale è stato pubblicato nell'*Oxford Handbook of Opera*, a cura di Helen Greenwald. Per il «Bollettino» ha già curato gli aggiornamenti della bibliografia belliniana pubblicati nel secondo, terzo e quarto numero della rivista.

FEDERICA MARSICO si è formata al Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università degli studi di Pavia, la Freie Universität di Berlino e l'Université de Paris 8. Attualmente è assegnista di ricerca al Dipartimento di Filosofia e Beni culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia, con un progetto incentrato sulla produzione operistica di Bedřich Smetana, Georges Bizet e Jules Massenet. Contestualmente si occupa di teatro musicale del secondo Novecento, con particolare attenzione alle opere di Benjamin Britten, Hans Werner Henze e Sylvano Bussotti, oggetto della sua tesi dottorale (*Una lettura queer del mito di Fedra. Gli adattamenti di Britten, Bussotti e Henze*, Università degli studi di Pavia, 2016). Le sue pubblicazioni più recenti annoverano saggi su «Acta Musicologica» e per le case editrici L'Harmattan, Brepols e Routledge. Nel 2019 ha fruito di una borsa di ricerca postdottorale finanziata dal DAAD alla Justus-Liebig-Universität di Gießen.

GIORGIO SANGUINETTI è professore associato di Teoria e analisi della musica all'Università di Roma "Tor Vergata". Ha scritto numerosi saggi e articoli sulla teoria della composizione, sull'analisi schenkeriana, sui rapporti tra analisi e interpretazione, sulla forma e sull'analisi dell'opera. Ha tenuto seminari e conferenze in Europa e negli Stati Uniti. Nell'anno 2011-12 è stato *visiting professor* alla McGill University di Montreal (Canada) e per il 2013 alla University of North Texas di Denton (USA). Nel 2013 la Society for Music Theory gli ha conferito il Wallace Berry Award per il suo libro *The Art of Partimento. History, Theory and Practice* (New York, Oxford University Press, 2012).

GRAZIELLA SEMINARA è professore associato al Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università di Catania. Già componente del Comitato nazionale per le Celebrazioni belliniane del 2001, è direttore del Centro Studi Belliniani e condirettore del «Bollettino di studi belliniani». Ha curato la nuova edizione critica dei *Carteggi* di Bellini (Firenze, Olschki, 2017) e le monografie su Jean-Philippe Rameau (Palermo, L'Epos, 2001) e Alban Berg (Palermo, L'Epos, 2012). Interessata al teatro musicale del Novecento, ha scritto saggi su Richard Strauss, Béla Bartók, György Ligeti nonché sui compositori contemporanei Francesco Penlisi, Aldo Clementi e Azio Corghi, al quale ha dedicato il volume *Lo sguardo obliquo* (Milano, Ricordi-LIM, 2012).

MICHELE TRIMARCHI, PhD, insegna Economia Pubblica (Catanzaro), Cultural Economics (Bologna) e Lateral Thinking (IED Venezia e Roma). Fa parte dell'Editorial Board del «Creative Industries Journal» e dell'International Board della Creative Industries Federation. È stato presidente del Teatro Stabile d'Abruzzo (2008-2009) e vice presidente della Fondazione Teatro Comunale di Bologna (2015-2019).

Sommario

Editoriale

Fabrizio Della Seta	3
L' <i>Album-Bellini</i> (1886): l'epidittica postunitaria tra uso e riuso	
Gabriella Alfieri	5
Di una ricorrente reminiscenza beethoveniana in Bellini	
Giorgio Sanguinetti	55
Le ambizioni di un contemporaneo di Bellini. Francesco Stabile (1804-1860)	
Federica Marsico	66
I <i>Carteggi</i> di Bellini. Nuove acquisizioni II	
Graziella Seminara	93

Aggiornamento della bibliografia belliniana

Daniela Macchione	101
-------------------	-----

Recensioni

LIBRI

FILIPPO ANNUNZIATA, <i>Prendi, l'anel ti dono. Divagazioni tra opera e diritto privato</i> , Milano, Silvana Editoriale, 2016	
Michele Trimarchi	112

CD

VINCENZO BELLINI, <i>La ricordanza</i> , 2017 • GIOACHINO ROSSINI, <i>Questo è Rossini! Arie da camera</i> , 2018	
Massimiliano Guido	115

Notizie sugli autori	120
-----------------------------	-----

Immagine di copertina: Salome Jicia (Alaïde), Serban Vasile (Valdeburgo) e Dario Schmunk (Arturo) nella *Straniera*, regia di Mateo Zoni, scene di Tonino Zera e Renzo Bellanca, costumi di Stefano Ciammitti, luci di Daniele Ciprì, direzione musicale di Fabio Luisi. Firenze, LXXXII Festival del Maggio Musicale Fiorentino, 2019. Foto di Michele Monasta – Maggio Musicale Fiorentino.

La redazione del numero è stata chiusa il 30 dicembre 2019.