



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Appunti sull'Epistolario di Bellini

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Appunti sull'Epistolario di Bellini / F.Nicolodi. - STAMPA. - (2004), pp. 1-25.

Availability:

This version is available at: 2158/240390 since:

Publisher:

Olschki

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

Fiamma Nicolodi, *Appunti sull'epistolario di Bellini*

Premesso che l'eredità di un musicista si trova tutta racchiusa nella sua opera compositiva e che i carteggi o altra documentazione simile non possono aggiungere che deboli riflessi di natura contingente e privata, le lettere di Bellini, intrise di un'oralità più accentuata che in altri operisti coevi, meritano di essere ripercorse per la loro immediatezza e pluralità di registri, che le caratterizzano in un genere neutro come quello epistolare, addomesticato da regole codificate e mezzo abituale di comunicazione nella società borghese ottocentesca.

Condizione preliminare per un'analisi degli epistolari è disporre ovviamente di carteggi curati con criteri scientifici. Ciò che è attualmente possibile per Verdi e per Rossini, grazie alle pubblicazioni avviate dalle due istituzioni eponime (Istituto di studi verdiani di Parma, Fondazione Rossini di Pesaro), ma che ancora manca per Bellini e Donizetti, per i quali la realizzazione di imprese analoghe è stata peraltro prevista.

Punto di partenza per il nostro studio è stato l'*Epistolario* curato dalla Cambi, con particolare riferimento alle lettere controllate dalla stessa sugli autografi (le uniche sostanzialmente affidabili), alle quali è stato aggiunto il piccolo ma significativo pacchetto di missive trascritte da Lippmann nei suoi *Belliniana*.¹ Basta un confronto fra le lettere riprodotte in L e quelle che C riprende da fonti secondarie, senza il controllo sugli originali, per capire la quantità di edulcorazioni, arrotondamenti, aggiunte arbitrarie rispetto all'idioma tipico del musicista arrecate da altri all'epistolario del nostro. Un solo esempio tra i tanti possibili. C, n. CLV riproduce come segue, sulla base della biografia di Filippo Gerardi (1835), il frammento di una lettera del '35 a G. Colleoni da Puteaux:

Ho provato piacere nel leggere le belle osservazioni su Palestrina del mio caro e tragico Maestro Mayr, che ti prego di abbracciare affettuosamente da mia parte, e di ripetergli che il mio cuore deve la sua maniera di sentire allo studio ch'io feci delle sue sublimi composizioni, piene di espressione e di lacrime. Digli che qui in Parigi non v'è discorso musicale in cui il suo nome non venga ricordato con onore (C, C, p. 377).

Si veda come l'originale, rintracciato da Lippmann, renda un suono diverso, più fresco e più personale:

Ho provato piacere ancora nel leggere l'osservazioni su Palestrina del mio caro e tragico Maestro Mayer, che ti prego abbracciarlo affettuosamente da mia parte, e ripetergli che il mio cuore deve la sua maniera di sentire allo studio che io feci sulle sue sublimi composizioni, piene di vera passione, e di lagrime, e digli che qui a Parigi non vi è discorso musicale ove non si senta il suo nome con onore ripetuto (L, p. 292)

¹ V. Bellini, *Epistolario*, a cura di L. Cambi, Verona, Mondadori, 1943 (d'ora in avanti C, seguito, se necessario, dal numero di pagina e dall'anno della missiva); F. Lippmann, *Belliniana. I. Lettere*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 281-293 (in seguito L).

D'altro canto è sufficiente collazionare le trascrizioni effettuate da C con gli autografi - che oggi, seppur in piccola parte, possiamo scorrere in CD-Rom grazie alla meritevole iniziativa del Museo belliniano e del Centro di documentazione - per apprezzare il sostanziale rispetto dell'originale proprio della studiosa, là dove le fu possibile istituire controlli.²

Le osservazioni che da par suo aveva addotto John Rosselli a proposito dell'inaffidabilità delle lettere pubblicate da Florimo³ possono essere estese sulla base di indizi linguistici a molte altre disseminate nelle tante raccolte parziali di lettere belliniane (Amore, Pastura, ecc.). Assumendo che il lessico ha maggiori possibilità di sopravvivere alle revisioni rispetto alla fonomorfologia o alla sintassi, non abbiamo esitato a tenere conto anche di lettere non "autentiche" (cioè non controllate sugli originali), quando vi comparivano parole e locuzioni altrove attestate nel vocabolario belliniano.

L'arco cronologico preso in esame si estende dal 1827 al 1835 (dal musicista che ragguaglia da Napoli lo zio Ferlito di Catania fino all'anno di morte): appena otto anni in cui, come si sa, si consuma l'intensa vita artistica di Bellini.

Per ricostruire la lingua di Bellini dovremmo essere più informati sul livello culturale della famiglia. Qui basterà ricordare il nonno Vincenzo, organista e compositore, e il padre Rosario maestro di cappella a Catania: professioni che implicavano un'almeno sommaria alfabetizzazione. Per la madre disponiamo della firma: un documento già utilizzato da Pastura per sfatare più suggestive ipotesi sulla "femmina ornata di lettere" e giungere alla conclusione che Agata (n. 1778) fosse in grado di "leggiucchiare e tenere la penna in mano"⁴. E' appena il caso di sottolineare che quella di scrivere era un'abilità tutt'altro che comune tra le donne della sua generazione, non solo in Sicilia. Sono ancora scarse, invece, le notizie sulla prima formazione letteraria di Bellini, che - a differenza di quella musicale, verso la quale dimostrò attitudini precocissime e su cui siamo abbondantemente ragguagliati - non dovette essere particolarmente brillante. Inaffidabile, per gli anni catanesi, è il manoscritto anonimo, che, nell'enumerare mirabolanti apprendimenti (oltre

² Qualche esempio delle imprecisioni, certo preterintenzionali, di C., che reca: "scrivere pel teatro" (p. 252), mentre l'autografo legge "scrivere nel..."; dove C offre "svanzike", l'autografo porta "svanzihe". Nella lettera n. 240, C legge "allettati" contro "affettati" dell'autografo. Particolarmente vistosa l'omissione di un rigo in C n. 245 ("...puoi a lei dire se sono 160 o 60 fr. che ti si deve [, e pregar lei che te li paghi e me ne carichi a me il debito], hai capito?"). La lacuna accerta, se mai ce ne fosse bisogno, l'importanza di un'edizione critica dell'Epistolario belliniano. Ringrazio Graziella Seminara per avermi procurato i CD-Rom delle lettere autografe di Bellini possedute dal Museo Bellini di Catania.

³ J. Rosselli, *Bellini*, trad. it. di C. Toscani, Milano, Ricordi 1995, pp. 15-20.

⁴ F. Pastura, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, p. 19.

all'italiano: filosofia, retorica, greco, francese, inglese), già lasciava dubbioso Pastura⁵. Per il periodo napoletano soccorre in maniera più diretta, seppur parziale, Florimo che ricorda come negli anni di permanenza di Bellini al Real Collegio di San Sebastiano (1818-1825) “nelle ore pomeridiane per cinque giorni alla settimana tre ore erano destinate, la prima allo studio camerale delle lettere, e le altre due a prendere lezioni da maestri esterni che a bella posta si recavano a darle”⁶.

Tre ore di lezioni post-prandiali male impartite o non sufficientemente assimilate, non dovettero essere un grande stimolo per il nostro. Tuttavia, se la scrittura di Bellini non regge il confronto con la *verve* inventiva di quella di Donizetti⁷ o con la fluida essenzialità di quella di Verdi, dal suo dettato faticoso, contorto, emergono nondimeno tratti di forte icasticità, di tensione al limite dell'aggressività, dove la parola non basta ad esprimere pienamente i suoi stati d'animo, e che inficiano l'immagine a senso unico del musicista tenero, elegiaco, tramandata da tanta mitografia sulla scorta della sua autodichiarata “musa malinconica” .

Le lettere di Bellini conservano quel fare spiccio e referenziale comune a tanti epistolari di operisti ottocenteschi ed esibiscono in abbondanza quei caratteri del parlato, già felicemente indagati dagli storici della lingua (incoerenza sintattica, incompletezza linguistica, espressione intensa e vitalistica, trasvalutazione emotiva dei connettivi logici della lingua scritta, ecc.)⁸.

Nei carteggi belliniani si notano in genere due livelli di scrittura, non necessariamente pensati in funzione dei destinatari (che possono anche rimanere gli stessi), quanto del diverso modo di porsi del musicista di fronte a costoro e anche dei rispettivi contesti specifici. Il primo livello, più formale, controllato si riscontra quando Bellini riesce a parlare di sé e del suo lavoro in modo distaccato, oggettivo (cosa abbastanza rara) quasi parlasse di una terza persona (per es. con Alessandro Lamperi, sottosegretario di stato nel Ministero degli affari esteri, C, p. 223-229, 1829). Il secondo più umorale, spontaneo, in cui la distanza è accorciata dal grado di familiarità stabilito con i suoi interlocutori, è per lo più riservato (ma non solo) ai parenti e agli amici da cui è

⁵ *Ivi*, pp. 28-31. A. Della Corte, *Il carattere morale e altri appunti sulla vita e la fortuna* (in A. Della Corte, G. Pannain, *Vincenzo Bellini. Il carattere morale, i caratteri artistici*, Torino, Paravia, 1935, p. 31) parla di “negligenza per gli elementari studii grammaticali e linguistici”.

⁶ F. Florimo, *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli*, I, Napoli, Rocco, 1869, p. 57.

⁷ P. Trovato, *Appunti sullo stile*, in P. Trovato, F. Nicolodi, *L'epistolario di Donizetti tra parodia e tecnicismo*, in *Le parole della musica*, III, Firenze, Olschki, 2000, pp. 135-152.

⁸ G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-sritto, parlato-recitato*, in Id, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, p. 131

maggiormente coinvolto in senso affettivo (lo zio Vincenzo, Florimo, Turina). Caratterizzano questo secondo gruppo di lettere l'uso meno controllato dei meridionalismi (soprattutto sicilianismi), il periodare lungo, paratattico, quasi flusso di un dettato interiore (C, p. 164), il ritmo incalzante delle frasi, la forma diretta («[Giuditta Turina] mi disse “Bellini m’amerai sempre?...”», C, p. 165, 1828). In questi casi la scrittura si nasconde fra le pieghe più vibratili del dialogo orale e sembra presupporre un ricco corredo di mimica, gestualità, intonazione verbale.

In generale, l'epistolario riflette più di quello degli altri grandi operisti l'accentuata dialettologia e la sommaria alfabetizzazione proprie degli ambienti nei quali il giovane Bellini si formò.

Non ci soffermeremo sugli accenti, per noi oggi eccentrici, ma che sono una costante dell'epistolario belliniano, al punto che quando non figurano lasciano plausibilmente sospettare interventi di bonifica del trascrittore (fra i monosillabi accentati ricorrenti: *dò, dà, fà, fù, nò, rè, sò, stò, sù, và, vi*). Com'è stato egregiamente chiarito da Serianni, si tratta in questo caso di usi tollerati durante l'Ottocento, che ritroviamo con frequenza anche nelle lettere di Verdi.⁹ Fra i segnali di un'affrettata formazione scolastica andranno piuttosto segnalate varie separazioni di parole o univernazioni (*a costo* 'accosto', 1835; *acquesta* 'a questa', 1830, "ma io" 'mai io', 1834; "vi è più" 'viepiù', 1834).

Anche nella morfologia si notano forme verbali approssimative come i congiuntivi *facci, dassi, dassero, sii* ("[una risoluzione del ministro...] impedisce che il contratto si sii segnato", C, p. 520, 1835), gli imperativi *lascela, persuadelo*, gli scambi analogici di coniugazione, sia nell'indicativo sia nel congiuntivo presente: ("Donizetti e i suoi amici ... intrigono di quà e di là", C., p. 529, 1835; "le sue opere [di Rossini] attaccono i nervi per la noja d'essersi tanto intese e ripetute", C, p. 573, 1835; "sovente gli astrologhi crepono", C, p. 470, 1834; "sperando che tu venghi", C, p. 565, 1835). Per quanto riguarda la sintassi, come certi studenti un po' distratti capita spesso a Bellini di usare il condizionale al posto del congiuntivo ("se le circostanze non mi avrebbero costretto a qui restare", C, p. 43, 1828; "se io sarei il primo a fare tale rivoluzione", C, p. 582, 1835).

Tipici del parlato sono inoltre i mutamenti di strategia enunciativa, con cambio di progetto e dislocazione a sinistra ("alla Ricciarda ancora non l'ho veduta", C, p. 230, 1830), l'uso del *che* polivalente ("la Grisi... che io ne ho colpito le corde più simpatiche", C, p. 242, 1830; "conosco ... una Signora che voglio bene piuttosto d'amicizia, che d'amore", C, p. 483, 1834), le ridondanze

⁹ L. Serianni, *Spigolature linguistiche dal "Carteggio Verdi-Ricordi"*, in "Studi verdiani", 10, 1994-1995, pp. 104, 107. Acute osservazioni sull'epistolario verdiano, anche in P. V. Mengaldo, *Sullo stile dell'epistolario di Verdi*, in Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale / Proceedings of the International Conference Parma - New York - New Haven 24 gennaio - 1 febbraio 2001 / 24 January - 1 February 2001, Firenze, Olschki, 2002.

pronominali (“ringrazio al tuo segretario che lo ricambio, C, p. 48, 1828; “una mia composizione è stata accolta con amore dal pubblico, pel quale desidero comporci appositamente”, C, p. 384, 1833). Da notare ancora come segno di corsività epistolare: la struttura nominale del periodo, che come avverrà più tardi con Verdi, sembra risentire della lingua della critica musicale sui giornali (“la Sortita di Rubini [nel *Pirata*] un furor tale che si può esprimere”, C, p. 26, 1827);¹⁰ e la coordinazione di frasi in cui il verbo è presente con frasi nominali: “incomincia la sinfonia [de *Il pirata*] la piacque assai; assai; l’Introduzione formata da un solo coro il quale l’hanno detto un po’ male, ma come succede in mezzo a una tempesta, il pubblico non se ne è accorto” (C, p. 25, 1827). Esiste inoltre una zona grigia tra lessico e sintassi costituita da espressioni non necessariamente dialettali, ma modellate o meglio orecchiate sulla norma scritta: per es. *caricarsi* ‘incaricarsi’ (C, p. 39, 1828), “dopo a pranzo” (C, p. 403, 1834), “pieno a zeppo” (C, p. 45, 1828, C, p. 298, 1831), “saprà a dire” (p. 552, 1835), “teatro a zeppo” (C, p. 322, 1832).

Rari e per lo più allusivi sono i sicilianismi non adattati. Isolato troviamo il tipicissimo *tenutu* in una lettera a Ricordi (“il carteggio tenuto da voi”, C, p. 302, 1832), cui si aggiungeranno *cunziarotu* (“il caro Pepè che da buon *cunziarotu* troverà bene il mio desiderio”, C, p. 551, 1835)¹¹, gli allusivi “Donna Lidduzza” (C, p. 577, 1835) *Ignazieddu*, (C, p. 309, 1832), *vussutiddo* (C, p. 480, 1834). Se il semidialettale *poverazzo* scappa a Bellini in un momento d’ira (“stà fresco poverazzo”, C, p. 590, 1835, a proposito del copista Pagni che gli ha rubato il manoscritto dei *Puritani*), tracce di dialetto volutamente caricaturali sono riservate a Florimo “e voi, col vostro *santu diavuluni* vi divertite? La *Russa*, la *brunna*, la *niura* vi piacciono tutte?” (C, p. 406 1834). Nell’ambito dei sicilianismi fonetici: *corrigersi* (C, p. 289, 1831), *corrigerlo* (C, p. 391, 1834). Frequenti sono invece - dalla fonetica alla sintassi al lessico - i meridionalismi in senso lato. Ed è curioso notare come questa cifra dialettale - grosso modo ascrivibile alla Sicilia, ma anche, più in generale al regno delle due Sicilie -, che si rinviene nello “scritto-parlato” dei carteggi belliniani, non abbia riscontro nella sua musica: linguaggio le cui regole e la cui configurazione sovranazionale può dirsi “trasversale” a paesi e stati, come dimostra il fatto di essere compreso e apprezzato a latitudini diverse.

Sintomatiche, nella fonetica, le oscillazioni e le incertezze rispetto alla norma nell’uso delle consonanti, pressoché costanti dal 1828 al 1835. Accanto alle parole con rappresentazione intensa delle consonanti, in particolare nelle serie della doppia *bb* (*abusare*, *abbuso*, *debbuttante*,

¹⁰ U. Macinante, *L’epistolario di Verdi. Un’analisi linguistica*, Firenze, Passigli, p. 61

¹¹ Bellini usa anche *conciaroti* (da *concia*) ‘conciatori di pelle’, per designare un gruppo di suoi amici palermitani: C, p. 535, 1835.

ribattere, robba, rubberia, vibrare), *gg* (*aggente, diriggere, guariggione, preggevole, progetto, raggione, riggido, spreggevole, spreggio, stragge, tranguggiare, transiggere*), *ll* (*solenne, stillettata*), *mm* (*cammera, cammerina, comodo, incommodo*), *nn* (*vennerdi*), *rr* (*tamburro*), *ss* (*impresario*), *tt* (*fattiga, mettà, mettigoloso, metodo, motivo*) si notano casi di verosimili scempiamenti ipercorrettistici: *barcolare, a bizeffe, caratere, colera, coraggio, dabbenagine, infligere, insufficienza, legere, manegio, peggiore, pilola, rabrividire, ragirato, raguaglio, sodisfacente, sodisfazione, sodisfatto, sodisfare, sudetto*.

Le incertezze arrivano a storpiare talvolta anche i nomi propri degli interpreti preferiti: *Rubbini* e *Tamburrini* (anche per Bellini la scrittura presuppone una dettatura interiore, la trascrizione di una “pronuncia mentale”. D’altro canto la sostanziale indifferenza del musicista di fronte alla parola scritta prevede che nelle stesse missive appaiano le rispettive grafie corrette).

I fenomeni di sonorizzazione delle occlusive dopo la nasale, un tratto tipicamente meridionale, si registrano solo fino al 1828: *anziosamente, convincersi, estenzione, furungolo, granghio, penzata*;¹² quelli di assordamento (*contrattanto; compinare, compinazione*) vengono risolti a partire dal 1830 nelle forme regolari, salvo riemergere in momenti di particolare coinvolgimento emotivo (*compinerò*, p. 518, 1835 affiora, con la gioia della nomina a cavaliere della Legione d’onore, pensando ai “nemici” che “crep[eran]no” di rabbia e alle ventilate proposte grand-operistiche; “vedi che compinazione”, C, p. 561, 1835 è uno sfogo che unisce insieme la “novella della morte della povera Maddalenina” e la fine del suo legame con la Turina).

Incertezze si notano anche nella dittongazione, fra cui merita ricordare: *puoi* ‘poi’ (1833), *pruova* (anche riferito all’opera di Gnecco, *La pruova d’opera seria*, C, p.152, 1828) con il diminutivo *pruovetta* (1830). Sembra tradurre modelli meridionali il costruito “sto migliore assai” (C, p. 236, 1830), da accostare a casi di ipercorrettismo dove *essere* figura al posto di *stare*: “sono trattando con qualche editore” (C, p. 487, 1834); “sono sempre lavorando” (C, p. 471, 1834). Ricorrente anche, come in siciliano, lo scambio di ausiliare con *avere* al posto di *essere* negli intransitivi: “avere bastato” (“ha bastato”: C, p. 298, 1831), “se l’ha dimenticato” (C, p. 317, 1832), “uno si avrà rubato” (C, p. 274, 1831); “voglio che mi dici se hai ancora arrivato a poter capire” (C, p. 528, 1835). Risente forse del parlato locale il congiuntivo pro condizionale (“Parigi, paese che mi piacesse di più di Londra”, C, p. 174, 1828; “la mia maltratta Beatrice risorgerebbe, e come la Norma camminasse i teatri”, C, p. 486, 1834).

¹² Da confrontare con *anziosissima* e *scanzo* usati da Mercadante, compagno di studi di B. a Napoli.; S. Palermo, *Saverio Mercadante. Biografia, epistolario*, Fasano di Puglia, Schena, 1985, pp. 142, 206.

Siciliano è pure l'ordine della frase che tende a esporre in posizione finale il verbo, anticipando avverbi e complementi diretti: “tu mai ti dovevi consigliare” (C, p. 146, 1828); “il recitativo...io mai l'ho ricevuto” (C, p. 59, 1828); “un centinaio di lettere vi scrissi, da Londra” (C, p. 387, 1834); “di già sono in cerca di argomenti interessanti” (C, p. 387, 1834); “mai ho fissato contratti senza prima sapere per quali persone dovrò scrivere” (C, p. 385, 1833); “tu mai mi tenesti avvisato di tale posizione” (C, p. 467 1834); “mai io contrattai” (C, p. 387, 1834). Fra i meridionalismi sintattici anche “sentire a qualcuno” (“senti a Bellini”, C, p. 46, 1828; “senti ad un amico”, C, p. 47, 1828).

Più lungo l'elenco dei meridionalismi lessicali (in particolare, come è naturale, sicilianismi)¹³:

ammortirsi (sic.) ‘perdere forza e vitalità’ (“avendo domandato un prezzo come l'ebbe Rossini..., la cosa s'ammorti”, C, p. 436, 1834: T e VS, s.v. *ammurtiri*)

capire ‘(poter) contenere’ (“riceverai ... un vasetto che ne cape tre de' regolari, di oppiata pei denti”, C, p. 50, 1828: T e VS, s. v. *càpiri*)

chiatto, di chiatta locuz. avv., ‘in larghezza’ “Gabussi il grande ingrandisce di *lunga* e *chiatta* (C, p. 569, 1835)

convenio ‘accordo, convenzione’ (“devi prenderti l'incommodo di scrivere agli impresarii di Genova, offrendogli a mio nome anche ad essi tal *convenio*, che son sicuro lo faranno”, C, p. 404, 1834: T, s.v. *cummegna*)

“dare la botta” (sic. “dari bbotti”) ‘accennare, alludere parlando per sottintesi’ (“a suo tempo darò la botta: tu zitto!”), C, p. 553, 1835: T e VS, s.v. *botta*)

ideare ‘farsi un'idea’ (“ideati Pacini che colpo ricevè, C, p. 49, 1828; “ ricevo la tua cara ove conosco la tua allegria di già ideatami”, C, p. 54, 1828)

impasticciato ‘abborracciato, alterato, contraffatto’ (“questi preferia d'acquistare lo spartito impasticciato”, C, p. 302, 1832: T, s.v. *impastizzari*)

mamà/mammà (C, p. 255, 1830, p. 304, 1832, p. 498, 1834, p. 500, 1835),

messere, “essere il messere” ‘e. gabbato, fatto fesso’ (“quindi voi *legale* comprendete che in caso di lite il *messere* sarò io”, C, p. 587, 1835: T e VS, s.v. *misseri*)

“pacchetto a vapore” (sic. *pacchettu*, nap. “pacchetto a bapore”) ‘piccola nave che serviva per il trasporto della corrispondenza e dei passeggeri’ (“ la partizione giungerà a Napoli col Pacchetto a Vapore che lascia Marsiglia... ”, C, p. 492, 1834)¹⁴;

partimento ottenuto per interferenza semantica del fr. *département* sul sic. *partimentu* ‘dipartimento, divisione, reparto di un'istituzione didattica’:¹⁵ “ho una lontana idea...consigliarti di portarti a Parigi...come maestro di questo Conservatorio o di partimento o d'altro”, C, p. 582, 1835)

partitante ‘partigiano, appartenente alla fazione di qualcuno’ (“gl'invidiosi ed antichi partitanti di Pacini”, C, p. 419, 1834: T e VS, s.v. *partitante/-i*)

sparambiare ‘risparmiare’ (“ho l'impegno di non sparambiare fattiga alcuna per fare il possibile di piantare un corno a tutti”: C, p. 57, 1828)

spicciarsi ‘liberarsi presto di una cosa’ (“se non fossi occupato nello spicciarmi di tante cose”: C, p.186, 1829)

tramandare ‘trasmettere, mandare oltre, diffondere’ (“il Largo non potrai mai figurarti quale effetto tramandava”: C, p. 40, 1828; “quella puzza che tramanda la roggia”; C, p. 317, 1832; T, s.v. *tramannari*)

¹³ Per quanto riguarda specificamente il siciliano mi servo di Antonio Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Finocchiaro e Orazio, 1890² (d'ora in avanti T) e del *Vocabolario siciliano* (A-S) a cura di Giorgio Piccitto (I) e Giovanni Tropea (II-IV), 4 voll., Catania-Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1985-1997 (in seguito VS).

¹⁴ E' notevole che il localismo sia stigmatizzato dal Tommaseo: T-B: s.v. *vapore*, 5: “non lo direi Pacchetto [...] perché in italiano dice altro [...], per ellissi semplicemente vapore”.

¹⁵ L'unica occorrenza in quest'accezione è appunto l'esempio di Bellini, in S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana* (d'ora innanzi GDLI) a cura di G. Bàrberi Squarotti, XII, Torino, Utet, 1984, s.v. *partimento*⁸.

vomitivo (sic. *vomitivu*) ‘che fa vomitare’ (“non mi parlare più di quel gran bestione di De Stefano, perché la sua importanza mi fa l’effetto d’un vomitivo, C, p. 38 1828: T, s.v. *vomitivu*).

Sintomatico il caso di *spoglie* (“Mi levai degli abiti quasi nuovi per vestirlo [il copista Pugni]. [...] Pregai delle signore per delle spoglie per sua moglie”, C, p. 593, 1835): apparentemente Bellini si serve del letterario *spoglie* ‘indumenti, vestiti’, in realtà si ha un perfetto calco semantico dal siciliano *spogghiu* ‘veste usata e dismessa, da regalare ai servitori o ai poveri’ (T., s.v. *spogghiu*).

Si danno poi esempi di lessico meridionale unito alla lingua della burocrazia: *attrassare* ‘ritardare, arretrare’ dallo spagnolo *atrasar* (“[le lettere] non sono passate nell’ufficio delle attrassate”, p. 304, 1832, “ho ricevuto la tua lettera attrassata d’un mese e mezzo”, C, p. 393, 1834).

Fra i meridionalismi di costume ascriveremmo la formula del baciamento con cui Bellini si accomiata dai suoi destinatari (per lo più Giuditta, ma non solo): “baciare le mani [di Zingarelli] per me ” (lettera a Florimo: C, p. 48, 1828); “voi ricevete i miei bacia-mano” (C, p. 237, 1830); “vi lascio con baciarvi le mani” (C, p. 238, 1830); “voi gradite i baciamento e credetemi” (C, p. 322, 1832).

A fronte di queste più o meno mimetizzate interferenze della parlata locale si rileva una messe di vocaboli, espressioni, metafore basse, parolacce proprie del linguaggio popolare: “avere in sacca” ‘ottenere, conseguire’; *impicciare* ‘occupare’, (“io non me ne impiccerò”, C, p. 560, 1835); *coglionare* (“ma di ciò silenzio ... per non esser poi coglionati, C, p. 71, 1828), *fottere* (C, p. 517, 1835), *imbecille*, (C, p. 423, 1834), *stupido* (C, p. 583, 1835). Il regno animale serve di norma per le colorite ingiurie al mondo dello spettacolo, ambiente che assorbe nella quasi totalità la vita del musicista: *asino* (“prosuntuoso e a ”, è il responsabile della società che gestisce il S. Carlo di Napoli, C, p. 449, 1834; “strega ed ambiziosa ed a.” è la cantante Adelaide Comelli Rubini, C, p. 43, 1828), *bestione* (il citato musicista De Stefano o De Stefani, 1828); *cane* con una rosa di varianti (“congregazione cagnesca”, C, p. 312, 1832, “immensi cani”, C, p. 402, 1834, “mezzi-cani”, C, p. 238, 1830) è l’epiteto fisso che qualifica i cantanti (Winter, Curioni, ecc), *porco* è l’attributo assegnato a Barbaja (C, p. 185, 1829), mentre con il benevolo *porcheria* si definiscono i lavori dei colleghi “la cavatina nuova della Lalande [scritta da Pacini negli *Arabi nelle Gallie*] è una porcheria” (C, p. 57, 1828); “[*Le marchand forain* di Marliani] è una porcheria” (C, p. 482, 1834); “la *Juive*... è una vera porcheria” (C, p. 529, 1835); *scimia* “[Gabussi con *Ernani*] ha voluto fare la scimia al genere declamato” (C, p. 482, 1834), *vaccone* è soprannominato con familiare simpatia il marito della Pasta (“che fa quel v. di Peppino?”, L, p. 288, 1833). Abbondano inoltre metafore concrete, legate in qualche caso alle funzioni digestive (“far rimangiare”, “ruminare”, “mangiare

bile”, vomitivo) o fondate su sostituti sessuali (“non ...provare un’h, “piantare un corno”, “restare come un cavolo”). Molto spesso queste accensioni rimandano alla vita teatrale, vissuta da Bellini come un agone competitivo su cui primeggiare con determinazione e forte autocoscienza, in una visione infantilmente egocentrica della comunità dello spettacolo:

“fare un macello” (“gli affamati editori e sensali sai qual macello fanno degli spartiti: C, p. 410, 1834)

“mangiare bile” (“fintanto che avrò lena di lavorare, mangeranno bile e così creperanno”: C, p. 553, 1835)

“piantare un corno” (C, p. 57, 1828)

“non... provare un’h” (C, p. 400, 1834)

“restare come un cavolo” (“Pacini resterà come un cavolo alla nuova che il colpo è fallito”: C, p. 49, 1828)

“rientrare in gola” ‘rimangiare’ ([“godo d’aver loro risposto] in modo ... da fargli rientrare in gola la proposizione che osarono dire a Cottrau”: C, p. 449, 1834)

“ruminare un piano” ‘concepire un progetto’ (“se resterò a Parigi, rumino un piano in grande”: C, p. 520, 1835)

“schiattare di rabbia” (“se quest’opera [*Bianca e Fernando*] fa furore quanti e quanti non *schiaatteranno* di rabbia”: C, p. 71, 1828)

“sommuovere la bile” (C, p. 420, 1834)

“spacconeggiare contro qualcuno” (“Pacini spacconeggiava contro di me”: C, p. 68, 1828)

“spezzare le spalle” (“se qualch’uno non spezzerà le spalle a cotesti pirati musicali”: C, p. 567, 1835)

“tirare coi denti” ‘sfruttare’ (“[vedi] come tirano coi denti i compositori, mentre coi cantanti vedi che prezzi incredibili ed esorbitantissimi pagano”: C, p. 416, 1834).

“valere un’h” (C, p. 572, 1835)

Accanto a questo registro colorito e icastico, lunga è la serie dei proverbi, di frasi ad alta convenzionalità, di espressioni ironiche, attinte alla lingua del popolo ed estratte dalla vita quotidiana, che incontriamo ancora una volta senza cesure dal 1828 al 1835.

Fra i proverbi:

“o alle stelle o alle stalle” (C, p. 60, 1828)

“aver compagno al duolo scema la pena” (C, p. 53, 1828)

“castelli in Spagna, o in aria” (C, p. 522, 1835)

“coll’andar piano si giunge sano” (C, p. 534, 1835)

“entrare in paradiso a dispetto dei Santi” (C, p. 410, 1834)

“il lupo cambia il pelo ma giammai il vizio” (C, p. 229, 1830)

“ogni male non viene per nuocere, come ogni bene per giovare” (C, p. 495, 1835)

“patti chiari, pace di paradiso” (C, p. 454, 1834)

“pensarci pria per non pentirsi poi” (C, p. 416, 1834)

“senza nuove buone nuove” (C, p. 544, 1835)

“valere più un matto a casa sua che cento savi a casa d’altri” (C, p. 459, 1834).

Tra i vocaboli e le frasi del gergo comune, usati talvolta con maliziosi ammiccamenti, si registrano:

“brodo lungo” (“al fatto poi tutto se ne andrebbe *in brodo lungo*”: C, p. 400, 1834)¹⁶

“caricare di noia” (C, p. 404, 1834)

¹⁶ Questa locuzione era propria da tempo del gergo teatrale; la si impiegava per designare una musica vuota, superficiale; cfr. il dizionarietto di espressioni teatrali impiegate in Italia (*Nachschrift einiger italien. Theaterausdrücke*), in AMZ, dicembre 1816, p. 899: “brodo lungo, lange Brühe, nennen die Italiener eine sehr gehaltlose Musik”. Ringrazio Marco Beghelli per avermi procurato fotocopia di questo articolo.

“corvo bianco” ‘rarietà’ (“i compositori qui [in Francia] come in Italia sono come i corbi bianchi”, C, p. 449, 1834)¹⁷
 “essere a cavallo” (“se avrò la protezione di Rossini sarò a cavallo”, C, p. 443, 1834)
 “essere a buon porto” (C, p. 238, 1830)
 “essere con la corda alla gola” (C, p. 428, 1834)
 “essere peggio del cholera” (“le sere di gala son peggio del cholera all’effetto musicale”, C, p. 415, 1834)
 “fare il comodino” ‘fig., restare sullo sfondo’ (“a Rubini non restava altro a fare che il comodino, C, p. 43, 1828)
 “indorare la pilola” (C, p. 431, 1834)
 “lavorare di sotto” ‘tramare, trescare’ (“Pacini lavorava di sotto e gli riuscì”, C, p. 49, 1828)
 “letto di Procuste” (C, p. 588, 1835)
 “miracolo di San Gennaro” “[Rubini mi ha scritto che] sua moglie ha fatto un miracolo di San Gennaro col disimpegnare la parte d’Imogene” [nel *Pirata*], C, p. 62, 1828)
mortorio (“*Marin Faliero* [di Donizetti] è parso un vero mortorio”, C, p. 538, 1835)
 “non avere nulla nel cervello”, C, p. 581, 1835: riferito a C. Coccia)
 “piè fisso” (C, p. 316, 1832)
 “piè fermo” (C, p. 419, 1834),
 “restare di stucco” (C, p. 468, 1834)
 “un salame in scena” (C, p. 283, 1831: riferito alla cantante inglese Marianna Lewis),
 “sporcarsi i guanti bianchi nell’applaudire” (c, p. 518, 1835)
 “stare all’acqua come baccalà” (C, p. 168, 1828)
 “stare in una caldaia” (“par che si stia in una caldaia continuamente bollendo [durante la calura di un agosto bergamasco], C, p. 258, 1830),
 “tutto per il meglio” (C, p. 485, 1834).

Questo lessico vivace, antiformalistico è arricchito da una nutrita serie di rafforzamenti espressivi fra il goliardico e lo scanzonato (non si dimentichi che fra i corrispondenti più assidui figura Florimo, compagno di studi napoletani, con il quale Bellini nel corso delle lettere si nomina per cognome, alla maniera degli ex compagni di scuola). Oltre agli avverbi e aggettivi raddoppiati (“affatto affatto”, “assai assai”, “forse forse”, “secco secco”, “sempre sempre”, “subito subito”, “tutto tutto”), si danno diminutivi con effetto vezzeggiativo, talvolta estesi a nomi proprii: *angioletto*, *diavoletto* (la Malibran), *innocentino*, *paesottolo*, *passatuccio* (la danzatrice Porta), “Florimetto, stupidino, Calabresino”, Persianina (Fanny Tacchinardi Persiani), accrescitivi (*avarone*, *benone*, *bestione*, *contentone*, *criticone*, *fiascone*, *furorone*, *ignorantone*, *letterona*, *palchettone* ‘palco reale’, *stupidone*, *talentone*, *vaccone*), superlativi (*assaisissimo*, *extraordinarissimo*, *moralissimo*, *pienissimo*, *pessimissimo*), di aggettivi elativi spesso connessi con le prestazioni dei cantanti prediletti (“divino incomprensibile” [‘inaudito’]: “[Rubini il pezzo di sortita del *Pirata*] lo diceva d’un divino incomprensibile”, C, p. 39, 1828). In questa foga epistolare divertita e giovanilistica Bellini inventa parole o significati nuovi; fra i neologismi notevole la litote *antegalantuomo* ‘mascalzone’ (affibbiato a Pacini, C, p. 231, 1830), fra i composti “battitore di mani” (“la sala fu piena di battitori di mani”, C, p. 538, 1835), “giorni diplomatici”, “credenziali diplomatiche” ‘mestruazioni’ “spero che la vra [salute] non si sii alterata in questi giorni

¹⁷ La fonetica di *corbo* (anche letterario) risentirà verosimilmente del fr. *corbeau*.

diplomatici”, C, p. 259, 1830; “la Favelli ...soffriva come voi [la Turina] alle sue credenziali diplomatiche”, *ibidem*), “imbrogli danzeschi” ‘intrighi amorosi con le ballerine’ (“bada bene a non inciampare in imbrogli danzeschi perché fanno assai male alla borsa”: C, p. 446, 1834), “sonno ferreo” (“a gran stento ora posso dibelnuovo abituarmi alla lettura di musica e scrivere qualche nota, dopo un anno di vero sonno ferreo”: C, p. 391, 1834). Fra le innovazioni semantiche: *enciclopedico* ‘versatile’ (“carattere e.”, altrove “angiolo enciclopedico”, detto di Giuditta Pasta: C, p. 278, 1831, p. 313, 1832), *pepolico* (“genio p.”, riferito al Pepoli, C, p. 432, 1834), la sostantivazione dell’aggettivo *sviscerato* ‘infatuato, fanatico’¹⁸.

All’impulso linguisticamente creativo si affiancano residui scolastici, espressioni letterarie o letterario-burocratiche, vocaboli della conversazione colta, tutti risalenti agli anni milanesi e parigini. Puro burocratese suonano: *conservatorio* ‘diritto di custodia’ (p. 457, 1834; GDLI s.v.¹, 2), *incombenzare* ‘affidare un’incombenza’ (“egli dovrebbe poi incombenzare persona in Roma”, C, p. 99 1828, “m’incombenzò di scrivervi”, C, p. 317, 1832), *postergare* ‘rimandare, ritardare’ (C, p. 176, 1828, p.455, 1834; anche nella forma *prostergare*, C, p. 441, 1834). Nella sfera letteraria e del parlare colto andranno fatti rientrare, con la citazione dantesca “maestro di color che sanno” (riferita a Rossini, C, p. 463, 1834): *benignare* (“avevo pregato Rossini di volersi... benignare”, C, p. 443, 1834), *divagamento* ‘svago’ (C, p. 382, 1833, p. 387, 1833, p. 391, 1834), *eglino* (C, p. 252, 1830), *elettricismo* (“pareva che i nervi di tutti fossero tocchi da e.”, C, p. 462, 1834), *fallenza* ‘colpa’ (p. 467, 1834), *garbizare* ‘andare a genio, garbare’ (“non le garbizò molto la mia schietta maniera d’esprimermi”, p. 422, 1834), *incoragirmi* (C, p. 431, 1834, p. 444, 1834), “per di lei mezzo”(C, p. 386, 1834), oppure i costrutti con *avere* impersonale: “m’annunziò ha quattro giorni” (C, p. 449, 1834); “ha più d’un mese che da Parigi son stati rimessi [i gessi]” (C, p. 560, 1835); “i busti...ha un secolo che sono stati spediti” (C, p. 565, 1835); “ha un secolo che non mi scrivi” (C, p. 515, 1835).

Più che alla letteratura, alla lingua dei libretti e al gergo melodrammatico appartengono locuzioni ed espressioni, riprese con intento ora serio ora parodistico: “le ciglia piangenti” o “sparse di pianto” (“il pianto era sparso su tutte le ciglia di chi ascoltava”, C, p. 40, 1828) è *topos* poetico che incontriamo, fra i mille esempi, anche ne *I puritani*; “piangon le ciglia...”[II, 1] è il commento del coro che partecipa pietoso alla sorte dell’infelice Elvira, “porsi ai fianchi” (“ho risposto a Romani che alla prima scrittura che avrò per l’Italia andrò a pormicci ai fianchi”, C, p. 450, 1834),

¹⁸ In questa accezione il termine è segnalato in GDLI, s.v. *sviscerato*, 5

riecheggia i versi di Ernesto nel *Pirata* dello stesso Romani “Omai venuto è il tempo / ch’io mi ti ponga al fianco” (II, 1).

Del resto anche la frase topica dell’epistolario “Bellini ti ama” con le sue varianti (“ama il tuo Bellini” oppure, come saluto a Pepoli: “il tuo supplizio che ti ama”, C, p. 432, 1834) va forse inquadrata nel lessico e nel costume del melodramma, che prevede espansioni analoghe fra amici dello stesso sesso (si pensi, per restare in tema, alle dichiarazioni che si fanno vicendevolmente Rodrigo e Carlo nel *Don Carlo* verdiano). Il verbo *amare* al posto di formule meno effusive ricorre abitualmente in coda alle lettere a Florimo (ma anche a Lamperi: “addio mio caro L., ama il tuo aff.mo Bellini”, C, p. 525, 1835); nel corso delle missive vale invece come proiezione di un legame affettivo che, più che essere, si auspica o si cerca di ostentare stabile: “Rossini mi ama assai assai assaissimo” (C, p. 474, 1834); “Rossini m’ama e m’ama schietto” (C, p. 531, 1835); “digli che l’amo” [il cav. Nicolini] (C, p. 521, 1835) ; “I ministri e le case più di riguardo di Parigi mi amano” (C, p. 522, 1835); “ci amiamo assaissimo” [con il duca Caraci e suo zio] (C, p. 554, 1835). Giunto a Milano Bellini introduce nelle sue lettere francesismi diffusi presso la società “bene”, rivelando una forte inclinazione per gli oggetti del costume e della moda (vestiario, arredamento, suppellettili), tali da accreditare l’immagine di un dandy molto aggiornato. Anche se trasferitosi a Parigi negli ultimi anni della sua vita Bellini incontrò non poche difficoltà nell’apprendere con proprietà la lingua (Heine definì il suo francese senza mezzi termini “spaventoso”),¹⁹ i vocaboli del parlare quotidiano entrarono subito nel suo lessico (al contrario di quanto avvenne con l’inglese di cui resta isolato un irresistibile *biutiful*: “ il lapis per la Clelia lo trovo *Biutiful*”, L, p. 287, 1833). Fra i francesismi e i franco-latinismi non adattati della lingua di tutti i giorni, non sempre usati a proposito:

argent ‘denaro, soldi’ (“all’Opéra Comique era un affare d’argent”, C, p. 459, 1834),
armoir (C, p. 321, 1832)
attaché ‘addetto, responsabile di ministeri, ambasciate’ “[Lamperi è] a. d’ufficio del Ministero della guerra” (C, p. 448, 1834)
‘avant courier’ ‘avamposto’ (“[*I puritani*] sarà l’a.c. di mia fortuna se piacerà”, C, p. 431, 1834)²⁰
bleu (C, p. 267, 1831)

¹⁹ H. Heine, *Florentinische Nächte* (1835), in Id., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, a cura di Manfred Windfuhr, Hamburg, Hoffmann und Campe, V, 1994, p. 211: «Obgleich Bellini schon mehre Jahre in Frankreich gelebt, sprach er doch das Französische so schlecht, wie vielleicht kaum in England gesprochen werden kann. Ich sollte dieses Sprechen nicht mit dem Beywort “schlecht” bezeichnen; schlecht ist hier viel zu gut. Man muss entsetzlich sagen, blutschänderisch, weltuntergangsmässig» (traduzione dell’autrice: «Sebbene fosse vissuto in Francia diversi anni, B. parlava il francese così male come forse non si sarebbe parlato neanche in Inghilterra. Non dovrei definire questo modo di parlare con la parola “cattivo”; “cattivo” è in questo caso fin troppo benevolo. Si dovrebbe dire “spaventoso”, “terribilmente contaminato”, “apocalittico”»).

²⁰ Donizetti userà con lo stesso significato il sintagma “avant garde”: “Belisario è l’avant garde du Roi Sébastien”: lettera a A. Thomas, 25.10.1843, in G. Zavadini, *Donizetti. Vita. Musiche. Epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d’arti grafiche, 1948, p. 693

bordacché ‘stivaletti’ (“in questi giorni ho dovuto spendere ... in un paio di bordacché ed un paio di Glace ossia sopra scarpe”, C, p. 37, 1828)
cadeau (C, p. 580, 1835)
 “comme il faut” (C, p. 540, 1835; anche nella variante “comme il faut et voilà tout”, p. 541, 1835)
 “capo d’opera” ‘capolavoro’ (C, p. 447, 1834, p. 574, 1835)
coquette (C, p. 445, 1834, p. 522, 1835, da cui *coquettare*, C, p. 485, 1834, *coquetteria*, C, p. 483, 1834)
flacc ‘frac’ (C, p. 268, 1831)²¹
Francfort (C, p. 545, 1835)
gilet (p. 583 (1835; anche nella forma adattata *gilé*: C, p. 52, 1828, p. 59, 1828
omnibus (C, p. 403, 1834)
ordonance (recte: *ordonnance*) ‘decreto’ (C, p. 529, 1835)
picché (“ho piacere che mi mandi i gilé di picché che ho veramente bisogno”, C, p. 52, 1828)
porta-bijoux (C, p. 321, 1832)
pour-parler (“in questo momento mi trovo pour-parler per la Grand’Opera”, C, p. 527, 1835)
prime s.f. ‘premio’ (C, p. 589, 1835, p. 591, 1835)
redingote (C, p. 399, 1834)
rendez-vous (C, p. 518, 1835)
renommée (“i giornali l’anno portato alle stelle [*Lestocq*] per la r. di Auber”, C, p. 482, 1834)
routine (C, p. 482, 1834)
soffà (C, p. 321, 1832)
soigné (“la mia opera [...] è s.”: C, p. 481, 1834)
soirée (C, p. 541, 1835)
stalles ‘posto numerato’ (“il giorno della 1a rapp.ne se le stalles non sono occupate dagli abbonati...avrete la preferenza”, C, p. 499, 1834)²²
surtout (C, p. 267, 1831)
travaux publiques (C, p. 541, 1835).

Fra i francesismi adattati non mancano costrutti e parole, quali: *affettare* ‘scuotere’ (“non potea tenere la penna in mano perché i miei nervi erano affettati”, C, p. 554, 1835)²³, “a nove ore e ½” (C, p. 403, 1834), “cadere ammalato”, franc. “tomber malade” (“se un attore cadrà ammalato”, C, p. 476, 1834), *camminiera* ‘specchiera posta sopra la mensola del caminetto’ (C, p. 321, 1832; GDLI, s.v. *caminiere*²), *frappante* ‘impressionante’ (C, p. 400, 1834), *incantato* ‘affascinato’ (“mi dimostrai incantato di vederla”, C, p. 463, 1834; GDLI, s.v., 3), “nella piazza di”, fr. “à la place de” (“nella piazza di un quartettino gli ho fatto un pezzo curioso”, C, p. 489, 1834); “vengo d’alzarmi” (C, p. 380, 1833).

Relativamente poche le parole francesi del gergo musicale o teatrale (adattate o meno), per lo più risalenti agli anni parigini:

balcone ‘barcaccia’ (“egli [Smargiassi] era destinato da me per andare al balcone per fare il politico-musicale nella prima sera di rap.^{ne}”, C, p. 425, 1834)

²¹ La variante grafica era comune all’epoca: C, ivi, nota 3.

²² *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, t. XV, Paris, Gallimard, 1992, s. v. *stalle*¹: “Dans un théâtre ou une salle de spectacle, siège numéroté, dont le fond peut se lever et se baisser, qui est séparé des sièges contigus par des montants latéraux à hauteur de coude”.

²³ Nella stessa lettera risentirà della “pressione” linguistica del francese anche *fatiga*; il riscontro è stato effettuato sulla lettera originale di Bellini riprodotta in CD-Rom (C. legge invece *fatica*).

clausure, possibile interferenza del fr. *clôture* sul latino *clausura* (“ieri sera fu la *clausure* del teatro”: C, p. 538, 1835) **CRTL Trésor**

couplet ‘strofa’ (C, p. 437, 1834, p. 438, 1834)

métronome (“ti marcherò tutti i pezzi [dei Puritani per Napoli] col *Métronome* di Maëlzell che già posseggo”: C, p. 473, 1834; “lo spartito [dei *Puritani*] ti verrà marcato col *Métronome*, ma ti sia di regola di non attaccarti servilmente, stringi ed allarga i tempi secondo lo vorrà la voce dei cantanti, l’effetto dei cori...”: C, p. 490, 1834)

“*mise en scène*” ‘allestimento’ (C, p. 459, 1834)

pièce ‘libretto’ (C, p. 399, 1834) ma anche ‘dramma in prosa’ (C, p. 478, 1834)

potpourri ‘centone’ (con le varianti grafiche: pot-purri, potpurri, C, p. 50, 1828, p. 51, 1828, p. 145, 1828)

rangiar ‘arrangiare, accomodare’ (“ma che qualch’uno istrumenti ad orecchio i *Puritani* non lo credete mai: sarà sempre la copia rubata, e quà e là rangiata, per dare a credere che non è stata rubata” C, p. 567, 1835)²⁴

roulade ‘fioritura vocale virtuosistica’ (“[le cantanti francesi] fanno tanto di quelle *roulades* che ammazzano”:

C, p. 436, 1834),

partizione (C, p.383, 1833, p.456, 1834, *et passim*)

salone (fr. *salon*) ‘luogo di abitazione privata in cui si esegue musica da camera’ (“il successo dei *Puritani* è sempre cresciuto nei saloni tutti”, C, p. 554, 1835; “a Parigi stampano da prima i pezzi chiamati per *salone* [*morceaux de salon*], *ibidem*).

Come sempre avviene nei carteggi tra addetti ai lavori e come abbiamo già osservato a proposito di Donizetti, ci troviamo anche in questo caso di fronte a un numero considerevole di tecnicismi e gergalismi, spesso – appunto per la natura informale e spontanea della comunicazione epistolare ottocentesca – documentati in largo anticipo rispetto a fonti d’altra natura, (saggi, trattati, vocabolari).²⁵

Per quanto riguarda i termini legati alla produzione e alle convenzioni teatrali non si notano divergenze con gli operisti coevi. La corrispondenza biunivoca tra parole e istituti sta in questo caso a indicare l’avvenuto conguaglio inter-regionale sulla base del gergo giuridico-commerciale, in un’Italia non ancora unita, ma dove il frequente trasferimento di impresari, compositori, interpreti in ogni parte della penisola favorisce una sorta di *koinè* teatrale.²⁶ Analogamente ai suoi colleghi Bellini “arriva alla piazza” (C, p.416, 1834); siede, nelle prime tre sere di rappresentazione di una sua nuova opera, indifferentemente al *cembalo* o al *pianoforte* (“suona l’ora che mi chiamava al Piano-forte, comparisco ed il pubblico mi riceve con grandi applausi”, C, p. 25, 1827; “sebbene non

²⁴ Non registrato (come del resto il più consueto *arrangiare*) nel T-B. E di fatto, secondo i repertori dei puristi (Arlia, Rigutini-Cappuccini, ecc.) sarebbe un francesismo di diffusione recente (da *ranger* o *arranger*), ma, giacché altri ipotizza «che la voce venga dai dialetti meridionali» (bibl. in *Dizionario etimologico della lingua italiana*, II ed., a cura di Manlio Cortelazzo e Michele A. Cortelazzo, , Bologna, Zanichelli, 1999, s. v. *arrangiare*), si tratterà di un’incrocio tra dialetto nativo e francese.

²⁵ F. Nicolodi, *Parole e cose*, in *L’epistolario di Donizetti* cit., p. 154

²⁶ *Ibidem*.

stava al cembalo fui obbligato di mostrarmi sul palco scenico”²⁷, “non sarò obbligato restare le tre sere prime dell’opera al piano forte, come era costume”, C, p. 416, 1834); accetta una *scrittura* (“secondo le scritture che mi saranno offerte mi regolerò”, C, p. 29, 1827); preferisce lavorare con una “prima donna” (soprano, come la Grisi, C, p. 534, 1835, mezzosoprano, come la Malibran, *ibidem*), ma accetta, se necessario, il *supplemento* ‘doppio, sostituto’ (“la Tosi seguita ad essere incomodata ed il Re... ha ordinato che si faccia la *Bianca* col supplemento, C, p. 83, 1828); cerca di rispettare scadenze e impegni contrattuali paventando le “pene ed interessi” ‘penali’ (“non voglio entrare in quello che si dice pene ed interessi o tribunali”, C, p. 450, 1834; “così non entreranno ne Tribunali e pene”, C, p. 456, 1834), tende a evitare l’occhiuta *revisione* ‘censura teatrale’ (“ti manderò dei libretti che farai leggere ...per regolarmi con la Revisione”, C, p. 473 1834²⁸). Non diversamente da Donizetti si infuria contro pirati, falsari, contraffattori, auspicando la tutela del “diritto d’autore” (C, p. 464, 1834; o “proprietà d’autore”, C, 579, 1835), che la Francia già da tempo garantisce giuridicamente ai musicisti, ma che l’Italia introdurrà solo dopo la morte di BELLINI (convenzione 26 luglio 1840). Come già un secolo prima ai tempi di Benedetto Marcello (1720) e Metastasio (1731)²⁹, il successo che arride a una rappresentazione operistica è detto dal nostro *incontro*, “avere successo” o *incontrare* (“ho provato un’indicibile piacere pel suo incontrato libretto [*L’esule di Roma* di Donizetti]”, C, p. 41, 1828, p.153, 1828, p. 428, 1834 *et passim*); alla rosa dei consueti sinonimi, “fare furore”, “fare fanatismo”, “andare alle stelle”, aggiunge “fare un’eruzione” (C, p. 292, 1831), come può dire spontaneamente un catanese cresciuto all’ombra dell’Etna.

Nel redigere i nuovi statuti dell’opera romantica Bellini insegue quella tipizzazione drammaturgico-vocale, propria di Donizetti e di tutti gli operisti ottocenteschi a venire, nella quale l’influenza del realismo musicale sembra allearsi ai dettami performativi impartiti dal teatro di prosa. All’accoglimento dell’assetto “triangolare”, nella scrittura vocale di un’opera come nella scelta del cast (“il basso non potrà fare mai d’amante”, C, p. 159, 1828), si unisce da parte del nostro la preoccupazione che gli interpreti siano vocalmente e anagraficamente verosimili: se Violante

²⁷ Lettera di V. Bellini allo zio V. Ferlito, Venezia, 19.1. 1830 (Firenze, Biblioteca nazionale centrale); in *Vincenzo Bellini «...in questa graziosa capitale della Toscana...»*, catalogo della Mostra bibliografico-documentaria, a cura di M.A. Bacherini Bartoli e R. Monterosso, Cremona, Fondazione C. Monteverdi, 2001, p. 38.

²⁸ Per *revisione* nel senso di ‘censura’ v. N. Tommaseo, B. Bellini et alii, *Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato* (dora in avanti T-B), Torino, Unione tipografico-editrice 1865-1879, s.v, 4

²⁹ Le prime attestazioni sono state reperite in LESMU; GDLI non registra in questa accezione il verbo ma il sostantivo (s.v.incontro10), e riporta come primo es. Baretti (*La frusta letteraria*, 1763-1765).

Camporesi, scritturata dal teatro Torino, è ritenuta incongrua in quanto “prima donna d’anni 45” (C, p. 55, 1828), la Pasta, già insuperata nella parte di Sonnambula e di Norma, è giudicata inadatta per quella di Parisina: “ho letto ...la Parisina e la trovo interessante... ma non a far perdere la testa. Come tu volevi che Romani scelga di tali soggetti quando abbiamo la Pasta? La Pasta che per la sua età bisogna che faccia ora la madre nobile?” (C, p. 441, 1834). Sconosciuto all’opera lirica e mutuato invece dal teatro di parola, che lo impiega per le parti di donna anziana, “madre nobile” è, sia nella denominazione sia nel ruolo, formula prettamente ottocentesca, riferita alla commedia e al dramma borghesi³⁰.

Più che sulla pertinenza fra timbro vocale e personaggio, per la quale sono ammesse infrazioni belcantistiche con voci femminili *en travesti* (sono “musicisti”: Nerestano in *Zaira*, 1829 e Romeo ne *I Capuleti e i Montecchi*, 1830), Bellini dimostra il suo infallibile fiuto di uomo di teatro attraverso mille indizi rinvenibili anche nell’epistolario. *Attore* sinonimo di ‘cantante d’opera’ è vocabolo attestato almeno dalla nascita del melodramma³¹, ma la locuzione “attore-cantante” risulta novità più tarda, ignota ai modelli astratti, ideali del belcanto e connessa alla duplice attitudine, vocale e gestuale, degli interpreti di farse, opere semiserie, ecc. Bellini adotta volentieri questo sintagma - già reperibile nelle cronache musicali di inizio Ottocento³² - non solo perché dispone di cantanti particolarmente versati in entrambi i campi (Henriette Méric-Lalande, prima Bianca napoletana nel 1826 e Imogene scaligera nel 1827 era stata allieva di García per il canto e di Talma per la recitazione; la fama acquisita dalla Pasta era quella dell’“attrice tragica e cantante”, come scrissero i recensori scaligeri di *Norma*)³³, ma anche perché il canto è da lui sempre inteso come scavo interpretativo del personaggio che deve agire sulla scena.³⁴ Commentando la prestazione di alcuni cantanti che si erano esibiti nella “prima” de *I Capuleti e I Montecchi* alla Fenice di Venezia: «[...] né io né altri desiderano migliori attori-cantanti, agendo e cantando questi come impossibilmente si potrà fare dai più celebri. La Grisi con la sua bella ed estesa voce... entusiasma ed ancora come attrice. La Carradori nella parte di Giulietta è sublime per la sua figura ingenua e pel suo canto ed

³⁰ *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Unedi, 1975, s.v. *madre*.

³¹ G.B. Doni, *Lezioni* (1624) in Id, *De’ trattati di musica [...] tomo secondo*, a c. di A. F. Gori, Firenze, Stamperia Imperiale, 1763, p. 154; ricavo questa notizia dal *Lessico musicale italiano* (LESMU) diretto da F. Nicolodi e da P. Trovato (in preparazione).

³² Vedi LESMU: *Notizie letterarie relative al teatro*, in «Capricci teatrali del secolo XIX...», III, Roma, Puccinelli, 1805, pp. 12-13.

³³ “L’Eco”, Milano, 28.12.1831, in C., p. 294.

³⁴ F. Della Seta parla giustamente a questo proposito di “canto in funzione drammatica”, v. il suo *Italia e Francia nell’Ottocento*, Torino, Edt, 1993, p. 189.

azione spontanea». (C, p. 242, 1830). E se in un momento di stizza verso Rubini insinuava: “[*Il pirata*] deve essere la sua unica gioia che ha nel mondo per farlo comparire in canto ed in azione” (C, p. 43, 1828), augurandosi di collaborare di nuovo con Romani, scriveva al poeta: “spero che gli attori cantanti (dei buoni intendo) non mancheranno” (C, p. 448, 1834). In quegli stessi anni l’ex tenore Nicola Tacchinardi riciclatosi teorico dell’opera offriva utili suggerimenti agli “attori cantanti” su come integrare “gesto e sceneggiamento” nel corso delle loro esibizioni vocali.³⁵

Alle peculiarità vocali dei cantanti, per i quali, secondo la prassi del tempo, Bellini era abituato a scrivere su misura, si addice una gamma sfaccettata di stili che il nostro intende rispettare. Pescando alla rinfusa fra i vocaboli che emergono dalle lettere, cui bisognerebbe affiancare le didascalie di pugno dell’autore sulle partiture (“canto vibrato” per la cabaletta di Pollione “Me protegge, me difende”, ecc.), troviamo: “brillante declamato” («[la “scena” della Tosi nella rev. di *Bianca e Fernando*] è d’un effetto indicibile: il primo tempo formato da un largo, il secondo dall’agitato che sai e il terzo da una cabaletta che è d’un brillante declamato che trasporta”, C, p. 73, 1828), “di delicato sentimento” ‘elegiaco’ “[la Lalande] non è affatto capace per il genere di delicato sentimento”, C, p. 39, 1828), “di forza” (“[Arturo ne *La straniera*] è così esaltato nel suo carattere, che potrà appena avere qualche momento di patetico, ma tutto il resto non sarà che d’un genere di forza, e quindi non analogo alla natura di Tamburrini”, C, p.160, 1828); *spianato* ‘piano, lineare, sillabico’ (“[la Tosi] la dice benissimo [la “scena” di *Bianca e Fernando* revisionata], essendo scritta nel suo genere spianato”, C, p. 79, 1828); “[il tenore Reina mi ha risposto] che la sua voce è maschia, sempre intonata, dell’estensione, da Befà sotto le righe al Là sopra le righe tutta di petto, e nei falsi sino al mi acuto, ha dell’agilità e canta spianato”, C, p. 161, 1828); “sublime tragico” (“[la Pasta] è inarrivabile, specialmente nel sublime tragico, C, p. 368, 1833); *tenero* “la Grisi l’ho vista nell’*Anna Bolena*, che toltone il tenero è insopportabile nel resto, e specialmente nel tragico, C, p. 574, 1835”.

Nel trattare di opera già la scelta delle parole rivela l’anima del drammaturgo. *Condotta* non è genericamente la ‘disposizione delle parti’, ma in prevalenza quella drammatica, ossia il ‘modo di

³⁵ N. Tacchinardi, *Dell’opera in musica sul teatro italiano e de’ suoi difetti*, Firenze, Berni, 1833², pp. 43-51; si cita dalla ristampa curata da P. Ciarlantini, in “Bollettino del Centro rossiniano di studi”, XIX, 1989, p. 100-103.

organizzare e sviluppare l'azione', proprio del gergo di chi lavora in campo teatrale³⁶: «l'altra sera andò in scena Gabussi con Ernani, ha fatto un fiascone meritatissimo, ne un'idea nuova ne condotta» (C, p. 482, 1834); «mai musica ha annoiato tanto che quest'opera [*La juive* di Halévy] opera detestabile e per effetto e per condotta rettorica musicale» (C, p. 524, 1835).

Scorrendo il carteggio non è chiaro se l'attrazione verso un'opera sia determinata in prima istanza dalla qualità dei versi del *libro* (o *libretto*; se francese: *poema*)³⁷ da musicare, oppure dalla presenza di eventi drammaturgicamente rilevati. *Situazione* è parola che Bellini utilizza di frequente e che in un testo poetico d'opera seria ottocentesco equivale a 'snodo drammatico essenziale per l'intreccio'. In sé chiusa, ma passibile di ulteriori sviluppi, la *situazione* corrisponde a un "numero musicale" e comprende una o più scene (l'accorpamento è direttamente proporzionale alla complessità delle forme musicali impiegate per la sua restituzione)³⁸. Per Bellini la *situazione* deve stagliarsi con un rilievo autonomo inconfondibile ("se io non farei buona musica, le situazioni [del libretto de *La straniera*] sosterebbero l'opera", C, p. 179, 1828), essere possibilmente originale ("Romani mi scriverà da nuovo *Giulietta e Romeo*, ma lo titolerà diversamente e con diverse s.", C, p. 233, 1830; "[Romani nel libr. di *Norma*] imposterà in modo le situazioni che non avranno alcune reminiscenze con altri soggetti", C, p. 278, 1831), risaltare nitida, priva di complicazioni armoniche ("gli artifici musicali ammazzano l'effetto delle situazioni, peggio gli artifici poetici in un dramma per musica", C, p. 400, 1834, p. 403, 1834). Alla specificità di quel determinato 'evento' insomma l'operista dovrà attenersi nell'adattarvi le forme ("[nei *Puritani* destinati a Napoli] situazione per cavatina non ve n'è nel libro: quindi ella [Malibran] sortirà con un duetto con Porto", C, p. 489, 1834; "[alla cavatina di sortita di Rubini nei *Puritani*]... non gli ho fatto cabaletta perché la situazione non lo vuole", C, p. 474, 1834).

³⁶ V. per es. lettera di P. Metastasio a C. Broschi, (Farinello), 1748, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a c. di B. Brunelli, Milano, Mondadori, III, 1951, p. 362: «Migliavacca è capace di fare una bella canzone, una cantata, un sonetto, e cose in somma che non esigono maestria di condotta, maneggio di passioni, espressioni di caratteri»; per i sei punti normativi della *condotta* in Calzabigi, v. *Dissertazione su le poesie drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio* (1755), in R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di A.L. Bellina, I, Roma, Salerno, 1994, pp. 68-69; G. Carpani, *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali*, Padova, Tip. della Minerva, 1824; rist. Bologna, Forni, 1969, p. 39: «La *condotta* [del poema *Fingallo e Camala* musicato da Pavesi] ne è facile, chiara, e distribuita per modo l'azione, che cadono bene in acconcio le arie e i pezzi concertati»; S. Mercadante, lettera a S. Cammarano, 1838, in Id., *Biografia. Epistolario* cit., p. 178: «L'*Elena di Feltre* per la mia parte è stata compiuta e consegnata. Non saprei a chi raccomandarla meglio che all'autore del dramma. Più che me ne occupai, più fui soddisfatto della buona *condotta*, misura, poesia, energia» (corsivi miei).

³⁷ "Rossini mi consiglia di farmi dare due poemi da Scribe (C., p. 557-8, 1835); "i direttori dell'Op. Comique mi hanno fatto leggere un poema che non ho trovato di mio gusto" (p. 581, 1835)

³⁸ Per un'efficace definizione di situazione v. Surian, III p. 198.

La sistematicità nomenclatoria è di per sé estranea alla lingua epistolare, ma nel caso del nostro carteggio c'è un'aggravante di disorientamento linguistico in più, determinata non tanto dalla vaghezza terminologica propria di Bellini - di fatto disambiguata dalle numerose perifrasi e dalla plastica evidenza degli oggetti musicali di cui discute nel corso di dettagliati, cronologicamente ravvicinati resoconti sul suo percorso compositivo -, ma dalla configurazione stessa del melodramma italiano primottocentesco caratterizzato dall'ampliamento dei costrutti formali, dall'ibridazione fra assoli e pezzi d'insieme, da una fluida intersecazione fra pezzi chiusi, declamati, recitativi, ariosi, oltre che dal ricorso a stilemi di unificazione drammaturgica (riprese tematiche, reminiscenze motiviche, ecc.). Nell'epistolario belliniano sembra proprio di toccare con mano i problemi connessi alla nascita di forme più allargate e complesse rispetto a quelle dei predecessori, che si continuano a denominare con le vecchie etichette, divenute in qualche caso inadeguate se non contraddittorie.

Qualche esempio: “ho fatto la cavatina di Tamburrini [Riccardo ne *I puritani*] che è venuta bella, migliore quella di Rubini [Arturo], la quale è d'un tempo solo con intreccio d'altri cantanti” (C, p. 424, 1834)”. L'autografo conservato a Palermo non appone alcuna etichetta a questa pagina, ma definisce quella seguente “Rec.vo dopo la Cavatina d'Arturo”; Bellini parla altrove di *sortita*³⁹, l'edizione Ricordi (n. ed. 41685, sp., p. 69) titola *Quartetto*. Se si tien conto della collocazione (I, 5) e del fatto che è la prima comparsa in scena di Arturo, *cavatina* o *sortita* suonano i termini più appropriati, ma se si punta l'accento sul pezzo concertato che riscatta i pertichini dalla primitiva funzione vicaria, quartetto è altrettanto, se non più legittimo.⁴⁰ Costruito in due sezioni simmetriche e una coda sopra due quartine di ottonari (“A te, o cara, amor talora // Al brillar di sì bell'ora”), questo assolo di Arturo (Largo, 12/8, Re magg.) è rinforzato al termine di ciascuna strofa dalle voci dei tre solisti (Elvira, Giorgio, Valton), fra di loro variamente combinate, e dagli interventi conclusivi del coro. L'assemblaggio insieme-coro non serve solo a conferire spessore fonico al canto tenorile, ma trasforma un evento puramente interiore (dichiarazione d'amore) in un gesto di esultanza collettiva, timbricamente e affettivamente cangiante, con i due bassi, le voci della saggezza che, a commento del canto di Arturo, procedono congiunti per terze e seste (“Senza occaso quest'aurora”) prima di retrocedere sullo sfondo corale quando i due giovani passano in

³⁹ Lettera di Bellini a Florimo, 18.11.1834 “bella e ben condotta tale sortita [del tenore ne *I Puritani*], che è tirata tal quale come il primo tempo della cavatina della Norma della donna” [“Casta diva”, composta di 2 quartine di ottonari] (C., p. 474); v. anche lettera di Bellini a Florimo, 27.1.1835, C. p. 501, 1835.

⁴⁰Già per la revisione genovese di *Bianca e Fernando* B. si era posto il problema dell'ambiguità terminologica: “[il soprano] comincia con un breve rec.vo e poi attacca un largo intrecciato di due pertichini, fatti da Tamburrini e David, ma certi pertichini ricchi, che è quasi un terzetto”, lettera a Florimo, 2.4.1828, C, p. 71.

primo piano unendo le loro voci in un presagio di lieta speranza (“Cielo arridi a’ voti miei”). Un simile gioco di alleanze affettive si era avuto anche nel Cantabile del Terzetto di *Norma* (“Oh di qual sei tu vittima”) con l’asse che, attraverso la sola scrittura vocale, si sposta gradualmente dai due amanti (Pollione-Adalgisa) al fronte della solidarietà femminile (Norma-Adalgisa).

Privo di dicitura è nell’autografo il Finale II di *Norma*, che, solo in omaggio all’aria-rondò tradizionale in chiusura d’opera per la prima donna, le edizioni a stampa denominano “Scena e Aria finale”: pagina assai articolata in cui la catastrofe dell’eroina giunge a compimento fra il rimorso di Pollione, la pietà del padre Oroveso e l’umana partecipazione del coro e del cui valore innovativo l’autore era perfettamente cosciente (“[il finale è] composto da un pezzo concertato [Andante sostenuto, Sol magg., 4/4 “Qual cor tradisti”] e da una stretta [Più moderato, Mi magg., 4/4], e questi ultimi due pezzi sono d’un genere sí nuovo...che li stimo i pezzi migliori che sin’ora ho scritto”)⁴¹. Senza etichette ancora nell’autografo il brillante “Son vergin vezzosa” di Elvira ne *I puritani*, che nell’epistolario Bellini definisce “quartetto a polacca” o “polacca e quartetto”⁴², e che oggi, per l’impegno virtuosistico, la leggerezza melismatica richiesti all’interprete femminile si tende a considerare un “a solo accompagnato”.⁴³ Sempre nell’autografo de *I puritani* il laconico “Scena di Elvira” restituisce la cosiddetta scena della pazzia, nelle ed. Ricordi “Scena e aria”, che Bellini chiama nelle lettere Terzetto⁴⁴, non senza aver però precisato come, analogamente al quartetto del Finale a. I della *Nina, ossia la pazza per amore* di Paisiello, “la protagonista ha tutto: quindi sembrerà una scena per lei piuttosto”.⁴⁵ Dove è superfluo rilevare la polisemia di *scena* intesa come 1. ‘brano solistico di notevole ampiezza formato da una libera alternanza di sezioni recitative e cantabili, di forte impatto drammatico’ e 2. ‘sezione che precede il numero chiuso’ (nella dicitura “scena e aria”). Ma due almeno, nell’uno e nell’altro caso, sarebbero le infrazioni alla norma, del resto consone, come confermerà di lì a poco la *Lucia donizettiana*, alla restituzione di casi di alterazione mentale, trasgressivi ed eccedenti per statuto. Nella prima accezione, a prescindere dalla collocazione del pezzo che si reclama in chiusura d’opera, mancherebbe all’assolo del soprano il sostegno corale qui risolto con l’essenziale, commiserevole intervento del baritono e del basso, che vanno a formare appunto il Terzetto (“il coro ... è il

⁴¹ Lettera di B. a Perrucchini, 31.12.1831, C, p. 297.

⁴² C, p. 501, 1835): “il quartetto a polacca fanatismo”; C, p. 540, 1835): “la Grisi dopo aver replicato la sua p. e quartetto”.

⁴³ F. Lippmann, *Vincenzo Bellini* cit., p. 421.

⁴⁴ Lettera di B. a Florimo, 21.9.1834, C. p. 439: “terzetto di due bassi e la Grisi [soprano]”

⁴⁵ C. p. 439.

necessario fondo di tai quadri”, avrebbe qualche anno più tardi riepilogato Ritorni a proposito di simili scene)⁴⁶. Nella seconda accezione, anziché il normale recitativo Bellini introduce una frase melodica a4+a'4 (Andantino, 4/4, mi bem magg.: “O rendetemi la speme o lasciatemi morir”), seguita dal canto congiunto delle due voci maschili e da dieci battute orchestrali⁴⁷. Questa frase, che ricompare variata all’inizio dell’aria (“Qui la voce sua soave”) si configura come anticipazione di ciò che accadrà ma anche, nel corso dell’assolo, come rimemorazione di quanto già intuito dalla mente sconvolta della protagonista. Bellini rinuncia in questo caso a far sfoggio di potenti declamati e recitativi laceranti, a lui tutt’altro che ignoti, non tanto perché la sua natura di melodista gli impone questa scelta, quanto perché l’intuito dell’uomo di teatro gli fa adottare una soluzione elegiaca e trasognata più congrua con il rinsavimento dell’eroina e il finale coronamento del sogno d’amore in una “graziosa, ossia passionata cabaletta”: esito ben studiato e soppesato, come sappiamo.⁴⁸

Ma cosa concludere, almeno provvisoriamente sulla base del materiale analizzato finora, a proposito delle oscillazioni nomenclatorie da parte di Bellini, destinate a comprensibili sfasature soprattutto nell’ambigua, opposta dicitura fra assolo e pezzo d’insieme? Che vi è una sostanziale differenza fra il compositore e il corrispondente epistolare. Quando si trova a scrivere musica l’operista è più libero di usare (o non usare come nel caso delle elusioni riscontrate sugli autografi) i termini delle forme che crede più appropriati, cosciente dello iato che lo divide dalla tradizione, con ciò accertando la configurazione più dinamica, interattiva e flessibile del melodramma italiano degli anni Trenta, che proprio grazie alle sue opere è divenuto tale⁴⁹. Quando deve invece spiegare a parole l’articolazione formale dei suoi lavori (compito sempre ingrato per un musicista, per il quale le approssimazioni sono spesso in agguato) Bellini tende a far sfoggio di bravura, propendendo per i nomi canonici dei “pezzi concertati” (terzetto, quartetto, ecc.), nell’insegnamento di qualunque

⁴⁶ C. Ritorni, *Ammaestramenti alla composizione d’ogni poema e d’ogni opera appartenente alla musica*, Milano, Pirola, 1841, p. 50.

⁴⁷ Si fa riferimento alla ristampa dello spartito de *I Puritani*, per c. e pf., a c. di Mario Parenti, Milano, Ricordi, 1987, pp. 171-172.

⁴⁸ Lettera di B. a Florimo, 30.11.1834: “Tu mi dici di finire l’opera *I Puritani*, con una grande scena per la donna; questa era la mia intenzione; ma da ragionevolissimi cambiamenti fatti nel 2do atto, la scena della donna cade nel centro dell’atto, situazione che in qualche maniera rassomiglia al quartetto della *Nina*; ma altro colorito; perché v’è del malinconico, dell’allegro, poi del vago, ed infine chiude con un forte agitato: i due bassi gli faranno da pertichini; dunque altra scena infine, e forse non ben situata non farebbe che danno all’opera; quindi ho pensato di finire con una graziosa, ossia passionata cabaletta fra il tenore e la donna del genere di quella del finale del 1° atto nella *Sonnambula*, questa sarà preceduta da un largo concertato, fra i due bassi, tenore, donna e cori, come nella *Norma*, ec; così credo che andrà bene, essendo la situazio [sic] per tutti i soggetti in scena interessantissima” (C, p. 486).

⁴⁹ Acute osservazioni sulle novità del melodramma italiano degli anni Trenta (*Anna Bolena* di Donizetti, *Norma* ecc), in P. Cecchi, “*La trovano tragica e sublime*”: tradizione e innovazione nell’opera “romana” di Bellini, programma di sala su *Norma*, Teatro La Fenice, 1993, p. 35 et passim.

Conservatorio (non solo quello napoletano diretto da Zingarelli), al primo posto della classifica come indice di perizia compositiva. Tutti ricorderanno la motivazione con cui Bellini liquidò l'opera di Donizetti andata in scena al Teatro degli Italiani poco dopo *I Puritani*. In questo caso non diremmo essersi trattato del gesto liquidatorio e sprezzante che il nostro riservava abitualmente ai rivali, quanto di un convincimento estetico profondo: “[*Marin Faliero* è opera] sprovvista di tutte le novità, comune, comunissima e comunissimamente strumentata - senza pezzi concertati: in una parola degna d'uno scolarino”⁵⁰.

⁵⁰Lettera di Bellini a V. Ferlito, 1.4.1835, C, p. 539.