

LA LINGUA ITALIANA NEL MONDO
Nuova serie e-book



Accademia della Crusca



Accademia della Crusca

L'italiano della musica nel mondo

a cura di
Ilaria Bonomi e Vittorio Coletti

goware

© 2015 Accademia della Crusca, Firenze – goWare, Firenze

ISBN 978-88-6797-423-8

LA LINGUA ITALIANA NEL MONDO. Nuova serie e-book

Nessuna parte del libro può essere riprodotta in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'editore.

In copertina una foto di scena dell'opera Il Barbiere di Siviglia di Gioachino Rossini, una produzione del Teatro Carlo Felice di Genova rappresentata a Shangai.

L'Accademia della Crusca e i curatori ringraziano il prof Emanuele Banfi per la segnalazione della foto utilizzata in copertina.

Accademia della Crusca

Via di Castello 46 – 50141 Firenze

+39 55 454277/8 – Fax +39 55 454279

Sito: www.accademiadellacrusca.it

Facebook: <https://www.facebook.com/AccademiaCrusca>

Twitter: <https://twitter.com/AccademiaCrusca>

YouTube: <https://www.youtube.com/user/AccademiaCrusca>

Contatti: <http://www.accademiadellacrusca.it/it/contatta-la-crusca>

Cura editoriale: Alessandro Guardigli

Copertina: Lorenzo Politi

Indice

PREMESSA di Ilaria Bonomi e Vittorio Coletti.....	7
ITALIANISMI MUSICALI NEL MONDO di Ilaria Bonomi.....	10
SULLE PRIME RAPPRESENTAZIONI DI MELODRAMMI ITALIANI ALL'ESTERO di Stefano Saino.....	31
L'ITALIANO IN INGHILTERRA NELLA MUSICA DEL TEDESCO HÄNDEL di Vittorio Coletti	51
IL MOZART COMICO PRIMA DI DA PONTE: ASPETTI LINGUISTICI DEI LIBRETTI GIOCOSI di Paolo D'Achille.....	67
«OGNUNO AL MONDO HA UN RAMO DI PAZZIA.» Rossini a Parigi, Balochi e <i>Il Viaggio a Reims</i> di Edoardo Buroni.....	89
EVOLUZIONE LINGUISTICA DEI LIBRETTI D'OPERA DAL PIENO OTTOCENTO AGLI INIZI DEL NOVE di Pier Vincenzo Mengaldo.....	113
ITALIANO FORMATO EXPORT. DIECI CANZONI ITALIANE PER IL MONDO di Lorenzo Coveri.....	122
IUS <i>MUSIC</i> di Gabriella Cartago.....	140
ITALIANISMO "REALE" E ITALIANISMO "PERCEPITO" NELLA MUSICA LEGGERA STRANIERA: UNO SGUARDO SU GERMANIA, CROAZIA E OLANDA DAGLI ANNI CINQUANTA A OGGI di Stefano Telve	151
SUI NOMI DELLE MUSICHE di Franco Fabbri.....	168
NOTE BIOGRAFICHE SUGLI AUTORI.....	178

PREMESSA

ILARIA BONOMI E VITTORIO COLETTI

La settimana della lingua italiana nel mondo, promossa come ogni anno dal Ministero degli Affari Esteri, ha al suo centro nel 2015 l'italiano in musica. L'Accademia della Crusca, che partecipa con molta convinzione all'iniziativa, avendo da tempo fatto dello studio e della promozione dell'italiano all'estero uno dei suoi progetti strategici, non giunge impreparata al tema dell'anno, essendo stato il ruolo dell'italiano nella musica internazionale al centro di numerosi suoi interventi, sia in proprie riviste come gli «Studi di lessicografia italiana», sia in volumi collettivi come *l'Italiano per il mondo*, un capitolo del quale è espressamente dedicato alla musica, sia in libri d'autore come quello dell'accademico tedesco Harro Stammerjohann (*La lingua degli angeli*, edito nel 2013 nella collana «Storia dell'italiano nel mondo»), al quale si deve pure, nel 2008, l'imprescindibile, anche per questo libro, *Dizionario di italianismi in francese, inglese e tedesco*. In effetti, se si pensa alla fortuna dell'italiano all'estero è difficile prescindere dalla musica e dal canto che ne sono stati, e ne sono tuttora, suoi vettori duraturi e potenti. Erede diretta della tradizione latina, la musica italiana ha contribuito in maniera decisiva a fondare il vocabolario internazionale della musica moderna, come qui si cercherà di mostrare, sia di quella strumentale sia di quella vocale. Le due tipologie musicali si diffondono in Europa con molto materiale linguistico italiano, nelle partiture la prima, resa celebre ovunque da grandi compositori e interpreti come Corelli, gli Scarlatti, Vivaldi, Boccherini, e nei libretti e sulle scene la seconda, grazie all'immediata risonanza internazionale di un genere inventato in Italia come il melodramma, il cui più famoso librettista, Pietro Metastasio, passa gran parte della sua vita a Vienna. Si sa che in queste due forme il successo italiano a un certo punto si è fermato; a inizio del Settecento nel primo caso, a fine Ottocento nel secondo, ma il viaggio nel mondo dell'italiano cantato all'opera non è finito, sia per l'incessante fortuna del suo repertorio (nei teatri lirici, nel cinema, persino nei romanzi), sia per la nuova e diversa forza di penetrazione della nostra lingua attraverso la canzone, in un interscambio in cui l'italiano prende dalle altre culture linguistiche e musicali, ma ancora e non poco ad esse dà e con esse comunica.

Il libro, dopo la messa a punto e illustrazione linguistica dell'imponente terminologia italiana nella musica classica di gran parte del mondo, si misurerà con la grande tradizione all'estero della nostra opera lirica, alcuni dei maggiori interpreti della quale sono stati stranieri. Händel e Mozart, scelti qui, sono i compositori forse più indicativi della familiarità di altre culture con la lingua e la musica italiana. Le grandi, stupende opere di Mozart sono quasi tutte in italiano come si sa, ma anche quelle minori e meno

note, qui esaminate in particolare e sinora meno studiate, cantano nella nostra lingua. Händel poi è un caso nel caso, perché lui, tedesco, è il massimo importatore dell'italiano cantato in Inghilterra: un compositore, quindi, che va ancora oltre la familiarità con la nostra lingua e cultura propria dei musicisti di lingua tedesca del Settecento, come Johann Adolf Hasse, massimo interprete, in Italia e altrove, dei melodrammi di Metastasio o Cristoph Willibald Gluck, originario del Palatinato, che, attivo soprattutto a Praga, Vienna, Milano e Venezia, Parigi, insieme al librettista Ranieri de' Calzabigi ha preparato, con la sua riforma, la strada alla nostra grande lirica romantica. Spesso l'opera in italiano è nata o ha esordito all'estero, come il volume documenta, e l'italiano è stato a volte il tramite per la rappresentazione in diversi Paesi anche di opere nate in altre lingue (tedesco, ad esempio). Una sorta di cosmopolitismo è costitutivo dell'italiano cantato, i cui testi e autori non solo circolavano oltre confine (specie nei paesi di lingua tedesca, ma anche in Russia, Polonia, Inghilterra), ma le cui note erano disponibili ad assecondare traduzioni e scambi con altre lingue, massime il francese: lo attestano certi notissimi testi verdiani (*Don Carlos* o *Vespri siciliani*) e qui è chiamato a testimoniarlo il mirabile *Viaggio a Reims* di Rossini (compositore perfettamente bilingue), la cui musica è poi diventata in gran parte quella del testo francese del *Comte Ory*.

L'italiano dell'opera lirica continua anche oggi a girare per il mondo, se è vero che in tutti i maggiori teatri del pianeta, da Tokyo a New York a Sidney a Oslo, una parte consistente del cartellone è data da opere del repertorio italiano che si cantano in italiano, spesso da cantanti non madre lingua. Certo, l'italiano non è più la lingua trainante dell'opera moderna, anche se appare ancora vivo in opere contemporanee rappresentate all'estero per la prima volta: è il caso, negli ultimissimi mesi, di un'opera comica rappresentata a Mannheim, *Esame di mezzanotte* (musica di Lucia Ronchetti, libretto di Ermanno Cavazzoni), e di un'altra, *Two women* (musica di Marco Tutino, libretto, in italiano, di Fabio Ceresa, tratto da *La Ciociara* di Moravia), prima opera italiana a debuttare negli Stati Uniti a quasi un secolo di distanza dalla prima de *La fanciulla del West* di Giacomo Puccini.

La parte più celebre e affermata del repertorio italiano nel mondo è data, oggi, dal melodramma ottocentesco ed è quindi giusto ribadire che mai come in quella fortunata stagione l'italiano cantato ha assunto o sfruttato al massimo le proprie secolari risorse letterarie (anche se non sempre al meglio) e la sua connaturata inattualità, pur in un processo di progressiva riduzione, nel corso del secolo, delle specificità linguistiche più vistose dei libretti: per questo uno dei saggi è qui dedicato a ricostruire il percorso linguistico del grande repertorio lirico ottocentesco, in modo da poter mostrare meglio quale è il modello di italiano che di solito, ancora oggi, oltrepassa i confini nazionali ed è più studiato nei conservatori e nelle scuole di canto di tutto il mondo.

L'italiano non è dunque uscito dal pianeta della musica neppure nel Novecento. Anzi, come si mostrerà, ha preso a circolarvi nei nuovi formati della canzone, con pubblici, autori, caratteristiche musicali diverse, ma sempre con notevole successo. Ci sono canzoni italiane che hanno letteralmente girato il mondo e l'italiano è giunto e vive tuttora persino in aree culturali e linguistiche laterali (quali Croazia o Olanda come si vedrà), oltre, si capisce, che in quelle centrali di lingua inglese o tedesca o spagnola, già

ben esplorate dagli studiosi. E i suoi vettori sono stati tanto musicali (la canzone) quanto sociali (l'emigrazione), tanto colti (i cantautori) quanto popolari (gli emigranti).

Circolando nel mondo della musica leggera e popolare, l'italiano ha trascinato con sé (e spesso ne è stato addirittura preceduto) i dialetti, come quello napoletano, che in certi momenti e luoghi sono stati identificati con l'italiano stesso, trovando nella musica una dimensione di sopravvivenza a volte superiore a quella che hanno nella società locale che li parla (come il genovese di De André).

Questo libro non nasconde come la persistenza, in qualche misura sorprendente, dell'italiano nella canzone internazionale più moderna continui ad essere dovuta, in parte, ad alcuni stereotipi circa i nostri costumi e paesaggi naturali e umani post melodrammatici (mare, amore, sole, mamme, nostalgia...), ma dimostra anche che non è mancata una fortuna mondiale della canzone italiana impegnata e persino colta, come quella dei cantautori, letteralmente opposta ai cliché più consumati. Del resto, che l'italiano nella canzone internazionale non si limiti a certi luoghi comuni, lo dimostrano le sue tracce in settori musicali per definizione anticonformisti, come il rock o il metal e persino la sua vitalità linguistica nella terminologia della canzone più moderna, in cui non è solo tributario dell'inglese, ma, come si dimostra nel saggio che conclude il libro in simmetria con quello che lo apre, anche esportatore di etichette, tipologie, nomi magari linguisticamente ibridi, ma di produzione o ibridazione nostrana.

Il doppio binario, tipologico e cronologico, di questo libro cerca di dare conto della duplice natura dell'italiano cantato nel tempo. Se quello dell'opera lirica (ma ancora prima quello dei madrigali, così fortunati in Europa) è stato, dal Seicento a tutto l'Ottocento, il linguaggio della letteratura e quindi dell'alta cultura europea (in Inghilterra o in Germania erano i nobili e le corti a masticare un po' di italiano), erede e fortunato sostenitore della nostra antica e grande tradizione poetica, quello della musica leggera, specie in certe sue manifestazioni (i regionalismi, i gerghi giovanili, addirittura i dialetti), si avvicina e coincide con la lingua parlata, media e bassa, e ne condivide le dinamiche nei tipici percorsi di esportazione (emigrazioni, lavoro, fatica e, di recente, anche quelli meno "poveri", come gastronomia o moda).

Per di più, da ultimo, anche nel canto l'italiano attesta la sua tradizionale ospitalità verso le lingue altre, inglese in testa, e la sua disponibilità a farsi strumento di comunicazione anche musicale (come si mostra in un saggio sull'italiano cantato dai nuovi italiani) per i figli di altre lingue e altre terre.

Il mito della cantabilità della lingua italiana è tuttora vivo nel mondo, come dimostra la vitalità del melodramma e della canzone, ma anche l'esistenza di nuovi generi musicali che in qualche modo li associano, come l'*operatic pop* o *popopera*.

Il libro spera dunque di fornire un'immagine sufficientemente complessiva e articolata della nostra storia sociale, culturale e linguistica, che giustifichi in pieno, come l'Accademia della Crusca fermamente ritiene, la decisione del Ministero degli Affari Esteri di fare dell'italiano in musica il tema della Settimana della lingua 2015.

ITALIANISMI MUSICALI NEL MONDO

ILARIA BONOMI

1. Italianismi e prestigio della musica italiana

È noto che l'italiano ha prestato un ricco bagaglio di voci musicali a molte delle lingue del mondo: per alcune, le voci musicali rappresentano una percentuale molto consistente degli italianismi¹. Gli italianismi, «espressioni, locuzioni o costrutti propri della lingua italiana, introdotti in un dialetto o in un'altra lingua» (GRADIT), sono uno degli effetti determinati dall'italianismo, da intendere come l'influsso, il prestigio che la cultura e la lingua italiana hanno avuto su altre culture e lingue².

Il segno del grande prestigio della musica italiana, soprattutto nei secoli dal '600 all'800, è evidentissimo nel lessico di un numero davvero elevato di lingue, prima di tutto europee, ma anche extra-europee. Tale afflusso di italianismi lessicali si è dispiegato nei secoli, secondo linee che in questo saggio indicheremo, che naturalmente sono dipese sia dal prestigio della musica italiana all'estero, sia dalle storie delle singole lingue. E questo prestigio è ancora vivo oggi. Possiamo infatti affermare che il settore della musica figura tuttora tra quelli in cui l'italiano esporta parole nelle altre lingue: settori squisitamente culturali, come appunto la musica, la letteratura, l'arte, accanto ad ambiti di più recente prestigio della nostra lingua, come la gastronomia, la moda. La musica e l'opera sono tra le ragioni culturali che spingono verso l'italiano molti stranieri, ed è noto come spesso l'insegnamento dell'italiano muova dall'opera. La recente indagine di Trifone e Giovanardi³ documenta come la motivazione culturale sia decisamente maggiore rispetto ad altre.

Non abbiamo bisogno di sottolineare come il fascino del nostro paese, della nostra cultura e della nostra lingua sia ancora molto forte oggi, e di questo andiamo orgogliosi: non solo in passato l'Italia è stata faro di cultura in Europa e nel mondo, ma oggi è ancora punto di riferimento per molti paesi e per molti aspetti della vita.

I dati sulla diffusione dell'italiano oggi sono estremamente soddisfacenti: è la quarta lingua più studiata nel mondo, la quinta in Europa, e la sua diffusione è in continua crescita.

¹ Riprendo sinteticamente in questo saggio i risultati di miei studi precedenti (Bonomi 1998, 2010, 2015) alla luce degli studi più recenti (soprattutto Serianni 2008, D'Achille 2012, Stammerjohann 2013). Gli studi sugli italianismi hanno avuto negli ultimi anni un notevole incremento e si possono giovare del fondamentale *Dizionario degli italianismi in francese, inglese, tedesco* (DIFIT). All'Accademia della Crusca fa capo il progetto *Osservatorio degli italianismi nel mondo* (OIM).

² Per la lingua cfr. Stammerjohann 2013 e relativa bibliografia, per aspetti più generali e sociali cfr. Finotti e Johnston 2015.

³ Trifone e Giovanardi 2012.

La vitalità della terminologia musicale di provenienza italiana in varie lingue può essere esemplificata con qualche primo assaggio terminologico relativo a francese, spagnolo, inglese, tedesco, ungherese, russo⁴, per le diverse categorie semantiche in cui è opportuno dividere gli italianismi musicali (le riprenderemo meglio più avanti, nello schizzo storico sull'influsso lessicale italiano): teoria e voci generali, linguaggio della partitura e didascalie, denominazioni di movimenti e dinamica, composizioni e forme musicali, strumenti, opera e canto, tecnica esecutiva.

STRUMENTI	F	S	I	T	U	R
<i>contrabbasso</i>	contrebasse	contrabajo	double bass	Kontrabaß	kontrabassusz (e sinonimi diversi)	kontrabas
<i>viola</i>	alto	viola	viola	Viola o Bratsche	viola (e sinonimi diversi)	viola
<i>violoncello</i>	violoncelle	violoncelo, violonchelo, chelo	violoncello, cello	Violoncello, Cello	csello (e sinonimi diversi)	violončel'
<i>clavicembalo- cembalo</i>	clavecin	clavicémbalo, clavicímbalo, clavecín	cembalo- harpisichord	Cembalo, Clavicembalo, Klavier	clavicembalo, csembaló	Čembalo, Klavesin
<i>pianoforte</i>	pianoforte	pianoforte	pianoforte- piano	Klavier- Pianoforte	zongora	fortepiano
CANTO E OPERA	F	S	I	T	U	R
<i>baritono</i> ⁵	baryton, bariton	baritono	baritone	Bariton	bariton	bariton
<i>basso</i>	basse	bajo	bass	Baß	basszus	bas
<i>contralto</i>	alto, contralto	contralto	alto, contralto	Alt, Altistin	alt	kontral'to, alt
<i>soprano</i>	soprano	soprano, tiple	soprano	Sopran	szopran	soprano
<i>tenore</i>	ténor	tenor	tenor	Tenor	tenor	tenor
<i>aria</i>	air, aria	aria	aria	Aria	ária	arija
<i>opera</i>	opéra	ópera	opera	Opern	ária	opera
<i>coloratura</i>	coloratura, colorature	coloratura, gorgito ⁶	coloratura	Koloratur	koloratúra	coloratura
<i>libretto</i>	livret	libreto	libretto, text	Libretto, Operntext, Textbuch	librettó, szövegkönyv	libretto
<i>recitativo</i>	récitatif	recitativo, recitado	recitative	Rezitativ	recitativo	rečítativ

⁴ Si citano qui pochissime voci ad essenziale esemplificazione sincronica comparativa, a partire dalla documentazione offerta dal *Polyglottes Wörterbuch* (PW) per le lingue francese, spagnola, inglese, tedesca, ungherese, russa (siglate rispettivamente con F, S, I, T, U, R).

⁵ La storia di questo italianismo musicale, di derivazione greco-latina, e la sua diffusione europea sono delineate da Beghelli 1996, con riferimenti anche alle altre denominazioni delle voci. Alcune fonti non riconoscono l'origine italiana del termine, ricondotto ad etimologia, appunto, greco-latina; lo statuto di italianismo, pienamente riconosciuto dal DIFIT, sarà comunque da sostenere almeno in relazione alla storia e alla diffusione della voce, se non strettamente dal punto di vista etimologico.

⁶ Dall'ital. *gorgia* o *gorga*, usato nel XVII secolo a indicare abbellimenti vocali.

TEORIA E COMPOSIZIONI	F	S	I	T	U	R
<i>cabaletta</i>	cabaletta, cabalette	cabaletta	cabaletta	Cabaletta	cabaletta	kabaletta
<i>cantata</i>	cantata, cantate	cantata, cantada	cantata	Kantate	kantáte	kantata
<i>cavatina</i>	cavatine	cavatina	cavatina	Kavatine	cavatina, kavatina	kavatina
<i>concerto</i>	concerto	concierto	concerto	Konzert	koncert, concerto, verseny(mű)	koncert
<i>duetto</i>	duetto	dueto	duet	Duett	duett, kettős	duèt
<i>sonata</i>	sonate	sonata	sonata	Sonate	szonáta	sonata

Dai risultati delle indagini sul prestito musicale italiano appaiono pienamente confermate le linee generali dell'influenza dei diversi generi della musica italiana nel corso del suo periodo d'oro, dal XVII (ma con significativi influssi anche prima) al XIX secolo. La musica strumentale, specie per archi, soprattutto per sonata e concerto, a partire dal secondo '600, con le denominazioni degli strumenti, sia a corda, sia a fiato, sia a tastiera⁷: *fagotto, flauto, viola, violoncello/cello, cembalo, clavicembalo, piano, pianoforte*. Il canto, prima con forme minori come il madrigale, la canzone, lo strambotto, la frottola (diffuse in particolar modo in Germania), poi, dal tardo '600, con l'opera, che domina sulla scena europea fino all'800: *madrigale, opera, melodramma, recitativo, aria, libretto-librettista, basso, contralto/alto, baritono, soprano, tenore, coloratura, appoggiatura, trillo, bel canto, fiasco, cartellone*. La teoria musicale, di ascendenza medievale e latina, sviluppatasi poi in relazione ai generi, alle forme, alle composizioni: *cadenza, concerto, sinfonia, sonata, duo, duetto, quartetto, quintetto, romanza, scherzo*. Infine, il linguaggio della partitura⁸, che costituisce quasi un codice a sé, un codice, però, solo relativamente indipendente, e difficilmente separabile dal più ampio settore della terminologia musicale: pensiamo a voci come *adagio, allegro, presto*, nate per prescrivere un andamento e diventate poi nomi di movimenti in composizioni complesse.

Gli italianismi musicali si diffondono prima di tutto nei paesi europei, con cronologie ovviamente diversificate a seconda delle vicende storiche dei singoli paesi, e dei tempi e delle modalità dell'influsso culturale e musicale italiano. Fuori dall'Europa, la penetrazione è generalizzata laddove si importi la musica occidentale, nei tempi propri delle storie dei singoli paesi.

La diffusione massiccia dell'italianismo musicale nel '600 e '700, quando era diminuito il prestigio della cultura italiana, che aveva investito soprattutto la letteratura e le arti figurative, e nell'epoca di pieno e assoluto dominio della cultura e della lingua francesi, rappresenta un fatto in qualche modo singolare e quasi, potremmo dire, controcorrente. Il prestigio della nostra cultura e della nostra lingua si restringe e si specia-

⁷ Diamo qua qualche minimo esempio dei diversi tipi di voci nella forma italiana, che ovviamente nelle singole lingue prenderanno forme diverse (cfr. paragrafo 3).

⁸ Si veda il recente Giardini 2014.

lizza nella musica e nell'opera (e prima nella commedia dell'arte) e in questo ambito determina una prepotente e duratura esportazione di parole⁹.

È soprattutto il melodramma, come è ben noto, a trovare all'estero una fortuna straordinaria. Nato nei primissimi anni del XVII secolo tra Firenze e Venezia, e diffusi rapidamente in modo capillare nella nostra penisola, assurge nel XVIII a genere compiuto e raffinato, nei due sottogeneri di opera seria e opera buffa, da grandi librettisti come Metastasio, Goldoni e Da Ponte. Esportato dai compositori, dai librettisti, dai cantanti e dalle compagnie italiane secondo linee e tempi assai variabili nei diversi paesi, il melodramma italiano domina nei teatri europei fino all'affermarsi, nei primi decenni dell'800, dell'operismo nazionale, soprattutto in Germania e Francia. Le opere italiane vengono in genere cantate in italiano, con presenza, non generalizzata né costante, della traduzione in lingua locale nei libretti di sala: ma spesso l'italiano dei protagonisti, cantanti italiani, si alterna con la lingua locale di altri personaggi; e in alcuni paesi la resistenza verso l'uso della lingua straniera, che impedisce di seguire la vicenda dell'opera, è forte. Ma la lingua italiana è stata anche il veicolo per opere non italiane, come accade per esempio in Spagna nell'800, dove non di rado vengono cantate in italiano (da cantanti italiani) opere francesi o tedesche¹⁰.

Nella seconda metà del '900, com'è noto, si impone la prassi di cantare le opere nella lingua originale, e quindi l'uso della nostra lingua si circoscrive al repertorio italiano, ma, data l'ampiezza e la vitalità di questo, la presenza dell'italiano è davvero cospicua. Da un'indagine di una decina di anni fa¹¹ risulta che l'opera italiana cantata in italiano è presente in teatri lirici stranieri con una percentuale che si aggira intorno al 40% del repertorio. Qualche esempio attuale: la stagione del 2014 del Festival dell'Opera di Savonlinna, Finlandia, presentava su 7 opere, 3 opere italiane (Puccini *Madama Butterfly* e *Manon Lescaut*, Verdi *Nabucco*); la stagione del MET 2015-2016 presenta 17 opere italiane su 24. E anche in un importante teatro tedesco come il Deutsche Oper Berlin la prossima stagione vedrà 19 opere italiane italiane su 42.

Nelle opere composte oggi nel nostro paese, l'italiano è vivo ma concorre con l'inglese. Accanto a compositori come Salvatore Sciarrino, Fabio Vacchi, Filippo Del Corno, Azio Corghi, Luca Mosca, Marco Tutino, che scrivono opere su libretti italiani, in inglese sono, per esempio, due recenti opere rappresentate alla Scala, *Quartett* di Luca Francesconi su libretto di Heiner Müller, e *CO₂* di Giorgio Battistelli su libretto di Ian Burton.

A questa constatazione favorevole all'italiano, di taglio squisitamente culturale, se ne deve però contrapporre, purtroppo, una di segno opposto, pratica e commerciale: nei cd, le pagine informative e illustrative di opere, anche italiane, sono spesso in inglese, tedesco e francese, con l'esclusione dell'italiano.

Un predominio assoluto, quello della musica e della terminologia italiane, i cui limiti sono soprattutto cronologici: esaurendosi con la fine del XIX secolo, si è fermato prima della nascita di generi tipicamente novecenteschi, a cominciare dal jazz,

⁹ Migliorini 1960: 530, 582-583, Folena 1983, D'Achille 2012, Stammerjohann 2013.

¹⁰ Bonomi 1998, Bonomi 2015.

¹¹ Turchetta 2005.

che hanno comportato la diffusione di strumenti di tipo nuovo, come quelli elettrici ed elettronici, o già esistenti ma destinati ad un grande sviluppo, come quelli a percussione. Se la lingua italiana ha esportato, dunque, tante voci relative alla musica che ha dominato in Europa per almeno tre secoli, altre, in tempi più recenti, ne ha importate: dall'anglo-americano, relative a generi e ritmi come il jazz, il rock, il pop: *band, blues, boogie-woogie, gospel song, reggae, swing*, a referenti tecnico-acustici, come *decibel, pick-up, playback, sound, transistor*; attraverso lo spagnolo, voci relative a ritmi e strumenti centro- e sudamericani, come *maraca, rumba*; o da lingue e luoghi diversi, come l'africana *marimba*.

2. Italianismi musicali: osservazioni linguistiche

Degli italianismi, che qui descriveremo limitatamente alle voci musicali prestate alle altre lingue nei secoli d'oro della musica e del melodramma italiani, devono essere precisati, anche in uno schizzo sintetico come questo, alcuni aspetti fondamentali.

Prima di tutto il problema dell'etimologia, della provenienza e del percorso che la parola ha seguito nel suo passaggio da una lingua a un'altra¹². L'etimologia può essere riconosciuta come italiana ma anche, in molti casi, come latina, in quanto l'origine prima della voce è nel latino: per esempio per il francese *fugue, semiton*, per l'inglese *cantilena, scale*, per il tedesco *Kapelle, Fuge*. Inoltre, spesso un termine musicale nato nella lingua italiana è passato in un'altra lingua attraverso il francese: per esempio la voce *cadenza*, che nell'inglese e nel tedesco è passata attraverso il francese *cadence*. Si tratta in questo caso di un italianismo indiretto¹³. L'etimologia e la provenienza si intrecciano quindi con un possibile tramite, un passaggio attraverso un'altra lingua. Sono problemi di fondo, ben sottolineati dai linguisti che hanno studiato questo ambito, e che hanno a che fare da un lato con l'origine, la struttura e la storia delle lingue, dall'altro con la cultura e l'ambito settoriale a cui le voci appartengono. Il prestigio della musica italiana, e soprattutto del melodramma, ha fatto sì che molte voci di origine latina siano state trasmesse attraverso l'italiano, e che vadano quindi considerate a pieno titolo italianismi. Ma questo può variare da una lingua all'altra: per esempio, l'olandese, influenzato nella sua storia più dal tedesco e dall'inglese che dall'italiano, ha preso in prestito da quelle due lingue molti degli italianismi musicali.

In alcuni casi il significato della voce di origine italiana si è parzialmente modificato nella lingua tramite, come nel caso di *quintetto/Quintet/quintette*: *Quintet* in tedesco indica 'cinque strumentisti classici', *quintette* in inglese 'cinque strumentisti jazz', e *quintetto* indica più generalmente 'composizione musicale per cinque strumenti o per cinque voci'¹⁴.

¹² Stammerjohann 2013: 146-147.

¹³ Stammerjohann 2013: 146. «Un prestito può a sua volta essere preso a prestito; allora il prestito primario (etimologia prossima) è chiamato "diretto", quello secondario (etimologia remota) "indiretto".»

¹⁴ *Ibid.*

Un altro tipo di discrepanza semantica tra l'italiano e lingue che accolgono gli italianismi musicali può essere rappresentato da voci prive in italiano dell'accezione musicale posseduta invece in altre lingue: per esempio *guida*, sinonimo di 'antecedente' nella fuga, in francese e tedesco, e alcuni aggettivi e avverbi di espressione, come *lesto*, *lugubre*, attestati in francese, inglese, tedesco, o *scherzoso* e *sereno*, in tedesco.

Ci sono poi casi particolarissimi, come quello di *Leporello*, che ha acquisito in tedesco e in ungherese il singolare significato di 'libro che si apre a fisarmonica' e anche 'protezione pieghevole antisole per il parabrezza dell'automobile', a partire dal catalogo mozartiano-dapontiano; o del brasiliano colloquiale *cantata* 'discorso allettante per sedurre o convincere qualcuno'¹⁵.

Un aspetto nodale nello studio e nella descrizione dei prestiti riguarda le modalità di adattamento¹⁶: com'è noto, le voci possono essere mantenute nella forma originaria della lingua donatrice, oppure adattate alla struttura fono-morfologica della lingua accogliente. Cercando di sintetizzare le varie tendenze mostrate dalle diverse lingue, possiamo dire innanzitutto che, nella generale alternanza tra prestito integrale e adattamento, il riconoscimento universale del prestigio della lingua italiana come lingua della musica ha facilitato il mantenimento della forma originaria. Nel linguaggio della partitura, soprattutto, si mantiene quasi sempre la forma italiana, e le voci assumono il ruolo di segni universali più legati, potremmo quasi dire, al codice delle note che non al codice della lingua. Nella forma in cui l'italianismo si presenta, incide molto anche il tipo di fonte: tra le fonti lessicografiche, che rappresentano la stragrande maggioranza delle fonti consultate negli studi, i dizionari musicali tendono a lasciare la voce nella forma originaria più dei dizionari generali o storici. Fondamentale anche l'evoluzione cronologica, che però non ha agito sempre nella stessa direzione: in inglese, per esempio, si è passati da una tendenza all'adattamento più forte nel '500-'600 rispetto ai due secoli successivi¹⁷, mentre in tedesco si è verificata piuttosto la tendenza opposta, con un aumento dell'adattamento nel '700-'800.

Nell'ambito delle lingue europee, alcune, come il castigliano, il catalano e il rumeno, mostrano una maggiore propensione di altre per l'adattamento. Tra le lingue extraeuropee, per alcune la necessità di accogliere in un sistema assai difforme dall'italiano fonemi italiani porta a vistosi adattamenti: in giapponese *allegro* diventa *areguro*, nell'arabo parlato in Egitto *partitura* diventa *bartituura*, in finlandese *fuga* si adatta in *fuuga*. Nel cinese le difficoltà di adattamento sono state una causa della scarsa ricettività degli italianismi musicali, presto sostituiti da corrispondenti autoctoni. Al contrario, il prestito integrale caratterizza i non pochi italianismi musicali entrati nella lingua turca dalla metà del XIX secolo.

¹⁵ Rossi 2010: 5.

¹⁶ Seriani 2008: 28-29 per le lingue romanze, e in generale Stammerjohann 2013: 147 sgg.

¹⁷ Folena 1983 p. 443 e 466 n. 45 («la ricchissima terminologia musicale mozartiana è pressoché interamente italiana, e andrebbe studiata come quella del padre anche dal punto di vista morfologico, per la polimorfia continua fra prestiti e adattamenti») rileva in Mozart padre e figlio la ricchezza della terminologia musicale italiana e la continua alternanza tra forme adattate e non.

Com'è facilmente immaginabile, le voci musicali di origine italiana hanno avuto differenti gradi di penetrazione, prima di tutto secondo le categorie: maggiore, per voci generali, denominazioni di composizioni o di strumenti, come *concerto*, *sinfonia*, *viola*, *pianoforte*, o per le parole base del canto e del melodramma come *soprano*, *tenore*, *libretto*, *opera*, minore per voci più settoriali come *cabaletta*, *concertato*, *appoggiatura*, *semitono*, *cadenza*, *ponticello*, fino ad arrivare al grado minimo di penetrazione per le voci della partitura, riservate agli specialisti e a chi esercita la musica.

La natura settoriale di molte voci musicali è confermata dal fatto che nel *Dizionario di italianismi* (DIFIT) le voci musicali sono le uniche per le quali sono state considerate anche fonti diverse, come dizionari specializzati e studi specifici, oltre ai dizionari generali e storici.

Un tipo particolare e interessante di italianismo musicale, indice di una profonda penetrazione nella lingua e nel paese accogliente, è quello che investe l'onomastica. Innanzitutto, nella scia della popolarità di eroine del melodramma romantico, sono entrati in vari paesi stranieri nomi come *Violetta*¹⁸, *Norma*,¹⁹ *Tosca*, *Aida*, *Amneris*, *Fedora*. A Vienna, dove la musica e il melodramma italiani hanno avuto una presenza particolarmente forte, alcune strade devono il loro nome a personaggi del melodramma italiano: *Aidagasse*, *Traviatagasse*, *Nabuccogasse*, *Ernanigasse*, *Rigolettogasse*, *Dapontegasse*²⁰.

L'italianismo è alla base anche di titoli italiani da parte di compositori stranieri, come *Eroica* di Beethoven, o di registi, come *Fantasia* di Disney. In tempi recenti titoli di canzoni italiane hanno avuto vasta risonanza all'estero in senso esteso, come *Volare*, *Mamma mia*, *Tutti frutti*²¹. Molto significativi poi i nomi italiani musicali di automobili, come *Concerto* della Honda, *Largo*, *Note* e *Fuga* della Nissam.

Andrà poi notata l'esistenza dei cosiddetti pseudoitalianismi (pseudoprestiti sono «parole [e locuzioni] che nella lingua da cui fingono di trarre origine o non esistono o hanno uso e valore del tutto differenti»²²) anche nell'ambito musicale, pur se non numerosi. È il caso di *arpeggione*, voce creata da *arpeggiare*+*one* da Schubert, per la sonata D.821 dedicata a questo strumento, appena inventato e costruito a Vienna²³. Pseudoitalianismo è anche il citato *tutti frutti*, e in certo modo possono essere considerate tali le didascalie "personali" e particolareggiate create da molti compositori specie tra la fine del '700 e il primo '800, come *allegretto arioso e amoroso*, *adagio affettuoso e sostenuto*²⁴.

¹⁸ Anche nel rumeno *Violeta*, per suggestione della *Traviata* verdiana, ha affiancato la forma autotona *Viorica* (D'Achille 2008: 106).

¹⁹ Persino nella lingua islandese si documentano nomi propri da opere italiane, come *Norma* (Tani 2010: 175).

²⁰ Stammerjohann 2013: 74.

²¹ D'Achille 2012: 82. Sulla diffusione della canzone italiana all'estero, e sui diversi risvolti linguistici del vasto fenomeno, si veda l'importante Telve 2012, oltre ai saggi in questo volume.

²² Stammerjohann 2013: 145.

²³ Rovere 2009: 161.

²⁴ Il cosiddetto stile *Empfindsamer* (= dall'agg. *empfindsam* 'sentimentale') sviluppa in senso particolareggiato l'indicazione dei movimenti in base all'espressione.

3. Apporto dell'italianismo musicale nelle diverse lingue²⁵

Tedesco²⁶

L'infusso lessicale italiano nel tedesco in ambito musicale, legato alla presenza e al prestigio della musica italiana in Germania e Austria, dalla metà del '600 a tutto il '700, è in palese controtendenza sia rispetto alla diffusione della cultura italiana, più forte tra la metà del '400 e la fine del '500, sia rispetto alla diffusione della lingua italiana, favorita a partire dal '300 dai rapporti economici e commerciali, dai viaggi, e naturalmente dal prestigio culturale, ma in decisa flessione dopo la guerra dei Trent'anni.

Il prestigio della musica italiana in Germania agì nel XVII secolo con la musica vocale, a partire da generi come la frottola, lo strambotto, la villanella, e soprattutto il madrigale, con la musica strumentale, e con lo sviluppo della musica sacra. Dopo la fine della guerra dei Trent'anni, la presenza della musica italiana riceve ulteriore impulso, superando altre influenze straniere come quelle olandese, fiamminga, inglese, francese. Nel XVIII secolo la presenza italiana si concentra soprattutto in alcune grandi corti (Dresda, Weimar, Stoccarda, Berlino, Monaco, Salisburgo, Innsbruck e naturalmente Vienna); dalla metà del '700 l'opera italiana, pur godendo ancora di vitalità soprattutto in alcune corti, prima tra le quali ovviamente quella viennese, comincia il suo declino, favorito da vari fattori, tra cui anche la nascita del *Singspiel*. In ambito strumentale, il modello italiano agisce nella sonata, nel concerto e nella sinfonia, e si afferma nella musica per strumenti ad arco. Con la fine del secolo XVIII il prestigio della musica italiana in ambito vocale e strumentale si riduce progressivamente, fino a scomparire del tutto nel secolo in cui la vita musicale tedesca, ricca e sviluppata come in nessun altro paese, matura un'evoluzione che la rende il centro propulsore della musica europea.

Gli italianismi musicali nel tedesco, documentati attraverso i secoli da varie fonti lessicografiche, tra le quali un posto importante hanno i dizionari di forestierismi e quelli musicali, rappresentano una percentuale elevatissima nel complesso degli italianismi lessicali di questa lingua: una percentuale che si attesta intorno al 60%; seguono, a notevole distanza, le voci del lessico generale, e poi gastronomia, arte, teatro, commercio, economia e finanza, sport, religione, storia e via via altri ambiti. L'alto grado di penetrazione degli italianismi nel loro complesso viene dimostrato da vari elementi: molte voci, soprattutto aggettivi e avverbi, hanno acquisito in questa lingua un'accezione musicale estranea addirittura alla stessa lingua di origine (per esempio *amorevole*, *appenato*, *serioso*, *sereno*), fenomeno che più difficilmente si verifica per le altre lingue;

²⁵ Sintetizzo in questo paragrafo, anche alla luce di studi usciti successivamente, i dati illustrati nel mio saggio del 2010 relativamente alle lingue tedesca, inglese, francese, spagnola, russa, ungherese, danese, con cenni ad alcune lingue extraeuropee (giapponese, cinese, turca); aggiungo, sulla base di studi usciti successivamente, sintetici dati relativi alle lingue catalana, rumena, albanese, islandese.

²⁶ L'ordine in cui sono presentate le diverse lingue, differente rispetto al mio saggio del 2010, parte dalla lingua maggiormente ricettiva di italianismi musicali, seguita dall'inglese, dal francese e dalle altre lingue romanze per le quali si ha documentazione specifica, e da altre lingue per le quali è possibile, sulla base degli studi, documentare, anche minimamente, l'apporto lessicale italiano nella musica.

il tedesco, accanto alle dominanti e in genere esclusive categorie del sostantivo, dell'avverbio e dell'aggettivo, ha formato alcuni verbi, tuttora in uso, come per esempio *arpeggieren*, *konzertieren* 'dare concerti', *improvisieren*, *solfeggiieren*, *tremolieren*, *trillern*; ancora, per alcune voci vi è stato un passaggio semantico dall'accezione tecnico-musicale al significato esteso (per esempio *Quartetto*, *Tempo*, *Duo*).

Qualche informazione, infine, di ordine cronologico.

Prima del '600 entra nel tedesco un certo numero di voci, relative sia agli strumenti, sia al canto, sia teoriche, come *Cymbalo*, *Viola*, *Alt*, *Tenor*, *Fuge*, *Koloratur*, *Motet*. Nel '600 si avvia quel significativo ingresso di voci che raggiungerà il suo apice nei due secoli successivi, e fanno il loro ingresso moltissimi italianismi musicali di diverse categorie, in forma sia integrale sia adattata: tra queste *Concerto/Conzert* e il verbo *konzertieren*, *Sinfonie/Symphonie*, *Virtuoso/Virtuos*, *Fantasia/Fantasia*, *Sonata/Sonate*, *Serenata*, *Toccata/Tokkata*, *Clarino/Clarin*, *Kontrabaß*, *Fagott*, *Viola da braccio o Bratsche*, *Violine*. Comincia l'afflusso di voci relative all'opera: per esempio *Altista/Altist*, *Bariton*, *Kastrat*, e le importanti voci *Arie*, *Libretto*, *Opera/Oper*²⁷. Ancora poche, a questa altezza cronologica, sia le voci relative ai movimenti e al linguaggio della partitura, *adagio*, *allegro*, *forte*, *lento*, *presto*, *piano*, *pianissimo*, sia quelle relative alla tecnica esecutiva, vocale e strumentale, come *Tremolo*, *Trillo/Triller/Trille/Trillung* (il verbo *trillern* si formerà nel secolo successivo). Nel '700 la penetrazione di italianismi musicali si fa massiccia, con centinaia di voci. Ne sono investiti sia il settore delle voci teoriche e generali, come *Battuta*, *Bischroma*, *Compositore*, *Concertato*, *Ottava*, sia quello delle voci di partitura e denominazioni di movimenti: *allegretto*, *andante*, *cantabile/kantabile*, *largo*, *maestoso*, *moderato*, eccetera. Molto nutrito il settore degli strumenti, da quelli a fiato, i più numerosi (*Clarinette/Klarinette*, *Cornetto-ino*, *Corno da Caccia*, *Flauto/Flöte*, *F. dolce o Dolzflöte*, *Flautino*, *Flautone*, *F. piccolo o Pikkoloflöte*, *F. traverso*, *Oboe*, *Piffero*, *Tromba/Trombe*, eccetera), a quelli ad arco (*Viola d'amore*, *Violoncello/Cello*, *Violone*), a quelli a tastiera (*Arpicordo*, *Cembalo-Clavicembalo*, *Fortepiano*, *Pianoforte*²⁸). La tecnica esecutiva vede l'ingresso di voci come *Acciaccatura*, *arpeggiato*, *arpeggieren*, *fiorito*, *pizzicato/pizzikato*, *tremolieren*, *Trilletto*. Significativo, anche numericamente, il contingente dei nomi di composizioni e forme musicali, tra cui *Kantate*, *Preludio*, *Siciliana*, *Tarantella/Tarantelle*. Appaiono in numero meno nutrito di quanto ci si sarebbe aspettati, data la straordinaria diffusione del genere musicale in questo secolo, le voci relative all'opera e al canto: *Arietta/-e*, *Arioso*, *Buffo*, *Cantatrice*, *Cantore*, *Cavata/Kavata-e*, *Contralto/*

²⁷ *Libretto*, oggi affiancato dai sinonimi *Textbuch* e *Operntext*, è attestato dal 1627 (M. Opitz, *Dafne*) nel senso di 'testo per musica', che si aggiunge al primitivo senso di 'libro di piccolo formato contenente il testo del melodramma': il passaggio semantico è per l'italiano datato tra la fine del '600 e i primi del '700. Da sottolineare comunque l'evidente precedenza della penetrazione nel tedesco rispetto alle altre lingue. Quanto a *Oper*, ne notiamo l'ingresso intorno al 1680 come prestito integrale e adattato.

²⁸ *Pianoforte* (1774), affiancato a metà del XIX secolo dall'abbreviazione *Piano*, è stato in seguito del tutto soppiantato da *Klavier*, utilizzato in generale per indicare strumenti a tastiera (anche clavicembalo).

Kontraalt (oggi solo *Alt*), *Mezzosoprano*, *Soprano/Sopran*, *Tenorista*, *Dramma per musica*, *Opera buffa* e *Buffooper*, *Opera seria*, *Operette/-a*, *Recitativo/Rezitativ*.

La cospicua penetrazione di italianismi musicali nel tedesco prosegue nell'800, ma ad essa si affianca, dopo i primi decenni più italianizzanti, la formazione di un lessico musicale tedesco²⁹. Poco nutriti gli ambiti delle voci generali e teoriche, come *Andamento*, *Solfeggio*, dei nomi di composizione come *Concertino*, *Notturmo*, *Sinfonia concertante*, *Nonetto/Nonett*, *Ottett*, *Sestetto*, dei nomi di strumenti, come *Kontrafagott*, *Corno di Bassetto* e *Corno inglese* con i calchi *Bassethorn* e *Englischhorn*, *Violino secondo*, e le voci attinenti come *Capotasto/Kapodaster*, *Scordatura*, *Tastiera*, *Gambist*. Ancora significativo il settore relativo all'opera e al canto, nonostante l'affermazione dei generi nazionali: *Accompagnato* sost. 'recitativo a.', *Secco* 'recitativo s.' o *Sekkorezitiv*, *Belcanto/Belkanto*, *Cabaletta*, *Cavatina/Kavatine*, *Diva*, *Librettist*, *Mezzotenoire*, *Voce di petto*, *Voce di testa*. Pochissime, naturalmente, le voci entrate nel XX secolo, come *Settetto*.

Va osservato, infine, che un numero non irrilevante (e maggiore, a quanto sembra, rispetto alle altre lingue) degli italianismi musicali penetrati nel tedesco nel corso dei secoli è caduto, totalmente o parzialmente, in desuetudine, sostituito o affiancato da corrispondenti tedeschi: per esempio *Acciacatura/Quetschung*, *Appoggiatura/Voschlag* > *Vorschlag*, *Battuta/Takt/Schlag*, *Pizzicato/Gezupft*, *Serenata/Ständchen*, *Stagione/Saison* (in questo caso un francesismo), *Violine/Geige*.

Inglese

Appare chiaro come rispetto all'influsso complessivo dell'italiano sull'inglese, che investe soprattutto il '500 e il primo '600, per riprendere vigore nel secondo '700, quello appartenente allo specifico settore musicale presenti caratteri di relativa autonomia. L'influsso musicale italiano, infatti, e il conseguente ingresso degli italianismi, si dispiega tra la fine del '600, con il violinismo e lo stile galante della musica per tastiera, con l'opera che si afferma con grande forza dai primissimi del '700 con Händel e i librettisti italiani (ambito analizzato in questo volume da Vittorio Coletti) e perdura per tutto l'800, secolo in cui l'Inghilterra, sostanzialmente priva, a differenza di altri paesi europei, di una tradizione operistica propria, mantiene molto vivo il gradimento per l'opera italiana, ospitata stabilmente nei teatri ad essa deputati (grande popolarità vi ebbero Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi) e per la lingua italiana, utilizzata spesso in alternativa a quella originale per opere francesi e tedesche.

Tra '600 e '800, dunque, la musica rappresenta un campo privilegiato dell'influenza culturale italiana, dotato di un prestigio più costante rispetto ad altri campi della cultura: un campo privilegiato per la conoscenza della lingua italiana, e nel quale la penetrazione dell'italianismo lessicale presenta una continuità estranea all'italianismo nel suo complesso, e una maggiore concentrazione proprio nel secolo, il XVIII, della flessione dell'influsso culturale e linguistico italiano sull'inglese.

Va però osservato che l'influsso musicale italiano in Inghilterra penetra scarsamente nel tessuto sociale: nella complessiva dicotomia tra musica "alta" e musica "bassa", po-

²⁹ Su questo aspetto, relativamente al lessico della partitura, cfr. anche Giardini 2014: 233-236.

polare, che caratterizza la vita musicale inglese attraverso i secoli, le influenze straniere, e prima di tutto quella italiana, restano circoscritte alla sfera aristocratica e alla vita della capitale. Anche l'opera, specie nel '700, fu uno spettacolo elitario, a cui il grande pubblico preferiva forme di teatro musicale come la cantata, l'ode, l'oratorio e, tipicamente inglesi, il *masque* e la *ballad opera*. Alla limitata penetrazione sociale dell'opera italiana contribuirono largamente le riserve di ordine linguistico, animate da resistenze per uno spettacolo la cui piena comprensibilità era compromessa dall'uso di una lingua non nota al pubblico (anche se fu piuttosto radicato l'uso dei libretti di sala con traduzione) e verso il quale molti nutrivano anche riserve di ordine morale. Ciononostante l'opera rappresenta nel XVIII secolo una delle più forti spinte per l'accostamento alla lingua italiana e, per un numero non piccolo di persone, al suo reale apprendimento.

Le linee cronologiche dell'ingresso degli italianismi musicali nell'inglese possono essere ricostruite con maggiore facilità rispetto ad altre lingue con l'aiuto di strumenti lessicografici molto esaurienti, soprattutto l'OED e il DIFIT, oltre che di molti studi specifici.

Nel XVI secolo, il periodo di maggiore penetrazione dell'italianismo lessicale generale, entra nell'inglese un certo numero di voci musicali, appartenenti ad ambiti diversi: *bass* (il prestito integrale *basso* è dell'800), *canzon-canzone*, *contratenor* (preceduto da *counter tenor* <fr., XIV-XV sec.), *duo*, *madrigal*, *sordine*, *viol de gambo* (*viola da gamba* '700), *violin* (e vari adattamenti successivi). Nel XVII aumenta di poco il contingente di italianismi musicali, tra i quali, oltre alle categorie precedenti, figurano anche termini di movimenti e di partitura come *grave*, *largo*, *vivace*, *presto*, *piano*, *solo*; al canto e all'opera appartengono *baritone/barytone*, *canto*, *contrabass* 'voce', *opera*, *recitativo-e e stile recitativo*; nomi di forme e composizioni sono *capriccio*, *motetto*, *ritornello*, *sonata*; di tecniche esecutive *gruppo* e *trillo*; di strumenti e strumentisti *trompet*, *violinist*. Nei due secoli seguenti la penetrazione dell'italianismo musicale subisce un'impenzata, con circa 150 voci nel '700, e circa 200 nell'800. Sono voci generali (nel '700 per esempio *basso continuo*, *concerto*, *conservatorio*, *motivo*, *musico*, *ottava*, *quartetto*, *quintetto*, *sinfonia*, *solfeggio*, *trio*; nell'800 *abbellimento*, *battuta*, *tessitura*), nomi di forme e composizioni ('700: *ballata*, *burletta*, *cantata*, *divertimento*, *duetto*, *finale*, *oratorio*, *preludio*, *ricercata*, *serenata*, *siciliana*; '800: *nonet/nonetti*, *ottett/oktet*, *septetto*, *sestet*, *polacca*, *scherzo*, *romanza*, *partita*), nomi di strumenti e strumentisti ('700: *fagotto*, *flauto-flautino*, *fl. traverso*, *forte-piano*, *oboe/hoboy*, *pianoforte*, *trombone*, *viola violoncello*, eccetera; '800: *cembalo*, *clarino*, *contrafagotto*, *corno cornetto*, *flautist*, *ocarina*, *organetto*, *piano*, *pianist*, *tuba*), voci relative all'opera ('700: *aria*, *arietta*, *buffo*, *castrato*, *contralto*, *libretto*, *mezzo soprano*, *opera buffa*, *recitative accompanied*, *soprano*, *tenore* 'cantante'; '800: *bel canto*, *cabaletta*, *cavatina*, *diva*, *duettino*, *mezzo carattere*, *opera seria*, *recitativo secco*, *r. strumentato*, *stile rappresentativo*). Le voci di partitura e di movimento, già ben rappresentate nel '700 (per esempio *crescendo*, *diminuendo*, *rubato*, *sottovoce*, *staccato*, *adagio*, *affettuoso*, *allegro*, *allegretto*, *andante*, *larghetto*, *moderato*) subiscono un notevole incremento nel secolo successivo, con i moltissimi aggettivi di espressione (*dolce*, *doloroso*, *flautato*, *grazioso*, *legato*, *leggero*, *martellato*, *ritenuto*, *sciolto*, *strepitoso*, *timoroso*, *tremulant*) e gerundi (*allargando*, *decrescendo*, *glissando*, *lento*), tra i quali solo alcuni si sono radicati nell'uso.

Poche, infine, le voci entrate nel XX secolo, come *basso buffo*, *scherzetto scherzettino*, *sinfonia concertante*, *sopranino*, *stagione*, *stagione lirica*, o prima, come *stile antico*, *stile concitato*, *sinfonietta*.

Dei prestiti italiani di ambito musicale entrati nella lingua inglese nel corso del tempo, i più sembrano essere tuttora vivi; ma alcuni di essi sono stati affiancati o sostituiti da corrispondenti inglesi, come per esempio *battuta*/*bear*/*bar*, *cembalo*/*harpsichord*, *counterbass*/*double bass*, *libretto*/*text*, *trillo-trill*/*shake*.

Francese

Il rapporto di scambio tra Italia e Francia in ambito musicale è stato particolarmente ricco: l'influenza della musica italiana su quella francese, alla base della penetrazione degli italianismi musicali, prende avvio, a grandi linee, nel secondo '600 per concludersi ai primi dell'800. Tra la fine del '600 e i primi del '700 l'influenza italiana si manifesta, come in altri paesi europei, soprattutto nel violinismo, ambito in cui la Francia sostituisce poi il modello italiano: ciò si riflette sulla terminologia di questo settore, italiana lungo il XVII e il XVIII secolo, e successivamente francese.

Nel campo dell'opera la Francia oppose una resistenza maggiore degli altri paesi europei. Dopo una breve presenza nel secondo '600, voluta da Mazzarino, l'opera italiana, soprattutto seria, fu completamente negletta, e sottoposta a forti critiche (in particolare relativamente al rapporto lingua-musica), durante il lungo dominio della musica e dell'opera francesi. L'opera italiana, soprattutto comica, ebbe una certa presenza nella seconda metà del '700, e riprese vigore con l'epoca napoleonica, per poi cedere la posizione di prestigio a quella francese: ai primi dell'Ottocento, infatti, la tradizione nazionale, anticipata dalle vicende dell'opera tardo-settecentesca (anche i compositori italiani operanti a Parigi, Sacchini, Piccinni, Salieri, Cherubini e Spontini compongono su libretti francesi), si consolida e si afferma in maniera definitiva, assumendo il ruolo di concorrente alla pari della tradizione italiana, con la quale del resto intreccia rapporti stretti di vicendevoles influenza nel corso del secolo.

Soprattutto per il '600-'700, va considerata anche, come fattore importante nel favorire il contatto e la presenza musicale italiana e l'influsso lessicale, l'attività editoriale, quasi assente in Italia: i musicisti italiani facevano stampare le loro musiche dagli editori stranieri, tra cui un ruolo di spicco avevano i francesi, e questo avrà certamente avuto un notevole riflesso nella diffusione di una terminologia in massima parte di origine italiana.

La documentazione relativa agli italianismi musicali nella lingua francese è molto ricca, facilitata da studi e fonti lessicografiche di grande rilievo: la sinergia tra gli studi specifici e la lessicografia consente di arrivare a delineare un quadro discretamente chiaro e sufficientemente dettagliato, che dà conto della distribuzione cronologica, tipologico-semantica, formale. Ma, paradossalmente, la ricchezza di fonti lessicografiche specifiche dedicate alla musica, sia per il '700 con dizionari musicali importanti come quello di Rousseau, sia per l'800, pone dei problemi, per il dubbio che alcune delle voci registrate dai dizionari musicali non fossero effettivamente entrate nella lingua francese. Per questa lingua, quindi, abbiamo un'abbondanza di documentazione lessicografica settoriale e un numero elevatissimo di italianismi musicali, al di là dell'effettiva

penetrazione nella lingua. Più indicativa dell'effettiva penetrazione degli italianismi musicali è ovviamente la lessicografia generale e storica, che contiene un numero inferiore di italianismi specifici musicali. Alla documentazione dell'ingresso di italianismi musicali hanno contribuito anche viaggiatori, come Charles de Brosses per il XVIII secolo, e scrittori, come Stendhal per il XIX.

L'afflusso di termini musicali italiani è scarso prima del '600, con voci generali come *bémol*, *bécarre*, *cadence*, nomi di strumenti come *épinette*, *theorbe*, *trombon*/*trombone*, *violon*, denominazioni di composizioni o figure musicali, come *pavana*, *trio*. Nella seconda metà del '600 entra un certo numero di termini, relativi allo strumentismo, come *contre-basse*/*basse-contre*, *viole de gambe* (o solo *gambe*), *sourdine*, sia soprattutto relative all'opera: per esempio *opéra*³⁰, *récitatif*, *contralto*/*contralto*.

Ma naturalmente è il '700, secolo della musica italiana, il periodo in cui gli italianismi musicali entrano in maggior numero nel francese, come nelle altre lingue europee, in controcorrente con il riflusso subito dal prestito italiano in altri campi. Ammontano a circa trecento i termini per i quali si può indicare, con una certa sicurezza, l'ingresso in questo secolo: naturalmente il grado di penetrazione all'interno di questo contingente è variabile, e alcuni di questi termini sono indicazioni di scrittura musicale, il cui uso rimane circoscritto alla pratica della lettura e della scrittura della partitura. Entrano voci generali e teoriche, come *battuta*, *breve*/*brève*, *canone*, *ottava*/*octave*, *quinta*/*quinte*, *scala*/*échelle*, *settima*/*septième*, *terzetto*, *académie* (*de musique*), *componista*/*compositeur*, *conservatorie*, *philharmonique*, *musico*/*musicien*, *maestro di cappella*, *orchestra*/*orchestre*, *partitura*, *tempo*, *virtuoso*, *vocale*; denominazioni di composizioni o parti di esse: *barcarola*/*barcarolle*, *cantata*/*cantate*, *fantasia*/*fantaisie*, *oratorio*, *siciliana*/*sicilienne*, *sonatina*, *tarentelle*, *toccata-toccatina*; denominazioni di strumenti e parti di essi: *clavicembalo* (poi *clavecin*), *fagotto*, *flauto*, *lira* (*l. da braccio*, *l. da gamba*), *mandoline*, *piffero*, *ponticello*, *tromba*/*trombe*/*trompe*, *viola* (*v. da braccio*, *v. da gamba* o *gambe*, *v. d'amore*, *v. bastarda*), *violoncelle*. Per il canto e l'opera, la resistenza accennata sopra si riflette nella terminologia: entra infatti un numero non cospicuo di italianismi, anche se importanti, tra cui *alto*, *baritono*, *soprano*/*soprane* (*basso* e *tenore* erano già entrate) con i derivati *altista*, *tenorista*, *castrato*/*castrat*, *aria*, *arietta*, *arioso*, *cavatina*/*cavatine*, *concertato*, *opera buffa*/*opéra bouffe*, *opera comica*/*opéra comique*, *coloratura*/*colorature*, *appoggiatura*, *arpeggio*/*arpège* (*arpeggiare*/*arpeger*, *arpeggiato*), *trill*/*trillo-trilletto*.

La flessione nell'ingresso di italianismi musicali nell'800 è naturalmente determinata dalla progressiva autonomia che la musica francese matura rispetto a quella italiana, tanto nel campo strumentale quanto in quello dell'opera. Come per le altre lingue, è interessato in modo particolare l'ambito delle denominazioni, sempre più particolareggiate e composte, dei movimenti, e delle indicazioni agogiche e di espressione: per esempio *adagietto*, *adagissimo*, *andante moderato*, *appassionato*, *brio-brioso*, *impetuoso*, *mesto*, *vivo*, *vivacissimo*; tra i termini del linguaggio della partitura, *accelerando*,

³⁰ Va sottolineato come nelle lingue europee il termine *opera* nel '600 e nel '700 abbia avuto una diffusione molto maggiore che in italiano, dove il suo uso aumenta sensibilmente dopo il 1750, sostituendo i vari sinonimi (soprattutto *dramma per musica*).

diminuendo, espirando, largamente, al fine, al segno, ma non troppo, ritardando, ritenuto, tempo giusto. Tra le voci relative al canto e all'opera, entrano *bel canto, cabaletta, diva, falsetto, libretto-librettista, mezzo-soprano, portare la voce, prima donna, recitativo secco, ténorisant, tenorino*; tra le voci di carattere generale, significative *concertino, soliste, tessiture*; tra le voci relative alle composizioni, *canzonetta/-e, divertimento, polacca, romanza, duetto (duettino), quartetto, quintetto, ottetto, sestetto*; per gli strumenti, citiamo tra le altre *cembalo, corno, cornetto, cor de chasse, cor de basset, cor anglais, flauto dolce, flauto traverso, ocarina, octavin, tuba, flautista, pianista*; per la tecnica esecutiva strumentale e vocale, *acciaccatura, fioritura/-e, mordente, portamento, trillare, vibrato*.

Pochi, infine, gli italianismi musicali entrati nel XX secolo: per esempio *ballabile, basse profonde, duettiste, sinfonietta, fort ténor* 'tenore di forza', *ténor léger, trémolant, trémoler*.

La maggior parte degli italianismi entrati nel francese nel corso dei secoli appare tuttora in uso, e questo vale sia per i prestiti adattati sia per quelli integrali; qualche esempio, al contrario, di italianismi caduti dall'uso e sostituiti: *battuta* > *mésure*, *partitura* > *partition*, *trillo* > *tremblement*, *quartetto* > *quatuor*.

Spagnolo

La diffusione della musica italiana in Spagna presenta, tra '600 e '800, caratteri di discontinuità e di penetrazione al di fuori degli ambienti della corte e dell'aristocrazia. Nel '600 si ha una certa presenza di musicisti nell'ambito del violinismo e della musica da camera. Nel '700 alcuni grandi compositori italiani, tra cui Domenico Scarlatti e Luigi Boccherini, hanno un ruolo importante nel diffondere la musica italiana: ma lo stile musicale spagnolo conservò una notevole indipendenza nei confronti del modello straniero. Fasi alterne presenta la diffusione dell'opera italiana, che venne introdotta nei primi anni del '700 da Filippo V, sposato ad una principessa italiana, e si affermò con l'arrivo a corte del famoso cantante Carlo Broschi, il Farinello: fino alla metà del secolo l'operismo italiano attraversò una fase di grande splendore, nel segno di Metastasio, grande amico di Broschi, e con la presenza di celebri virtuosi. Tra la fine del secolo e l'inizio dell'800 l'opera italiana conobbe una fase di decadenza, soprattutto a causa di spinte nazionalistiche da parte del potere governativo, ma riprese vigore intorno al 1820 con Rossini: le istanze nazionalistiche, nel corso dell'800, non compromisero l'effettivo primato dell'opera e soprattutto della lingua italiana fino agli ultimi decenni del secolo.

L'ingresso degli italianismi musicali segue dunque questo alterno successo della musica e dell'opera italiana: la sua documentazione è resa più problematica rispetto al francese, all'inglese e al tedesco per diverse ragioni, legate da una parte all'incertezza dell'etimologia (paragrafo 2³¹) dall'altra alla minore ricchezza di fonti, sia lessicografiche, sia di studi specifici. Anche se, come conseguenza di ciò, la cronologia della penetrazione delle voci è meno sicura rispetto ad altre lingue, è possibile comunque tratteggiare a grandi linee la distribuzione nei diversi secoli degli italianismi musicali entrati nel castigliano, limitandosi alle voci per cui è accertata l'origine italiana, con l'esclusione di quelle con

³¹ Rimando al mio saggio del 2010 per una più dettagliata illustrazione dei problemi etimologici.

più probabile derivazione latina o francese. Va comunque sempre ricordato un generale influsso italiano in ambito musicale, che agisce anche su voci non di derivazione italiana (casi emblematici possono essere per esempio *barítono*, *oratorio*, *recitativo*, *sinfonía*, generalmente ricondotte dalle fonti ad origine latina), o più spesso sulle accezioni musicali di voci dalla valenza semantica più ampia (*diva*, *fantasia*, *largo*, *maestro*).

Attestazione anteriore al '700 hanno *contrabajo*, *madrigal* (prima in accezione letteraria, poi anche musicale), *tenor*, *contralto*. Nel '700 il numero degli italianismi ovviamente aumenta, con denominazioni di movimenti (*adagio*, *allegro/alegro*, *allegretto/alegreto*, *andante*, *cantabile*, *presto*), di generi o forme musicali, molte delle quali relative all'opera (*aria*, *arieta*, *aria di bravura*, *cantata*, *cavatina*, dúo, *dueto*, *ópera*, *ritornelo*, *serenata*, *siciliana*, *sonata-sonatina*, *soprano*, *tarantela*), di nomi di strumenti (*fortepiano*, *trombon/trombone*, *viola*, *violin*), di tecniche esecutive (*apoyatura*, *arpeggio*, *trémolo*).

Datazione ottocentesca, stando ai dizionari, ha un numero molto più alto di voci, per alcune delle quali però, in base alle conoscenze storico-musicali e alla parallela penetrazione in altre lingue europee, possiamo ipotizzare una datazione settecentesca (per esempio *affettuoso*, *andantino*, *largetto*, *minuetto*, *partitura*). È collocabile con una buona dose di sicurezza nel XIX secolo almeno una cinquantina di voci: denominazioni di movimenti (*agitato*, *moderato*, *scherzo*), di composizioni e forme musicali (*barcarola*, *cabaleta*, *coda*, *divertimento*, *noneto/nonetto*, *opereta*, *cuarteto*, *quinteto*, *romanza*, *trío*); nomi di strumenti (*clarinete*, *ocarina*, *pianoforte*, *piano*, *violonchelo*), di tecniche esecutive (*acciatura*, *fioritura*, *gruppetto*, *legato*, *mordente*, *staccato*, *vibrato*); indicazioni di partitura (*crescendo*, *glissando*, *legato*, *pizzicato*, *staccato*); voci relative al canto e all'opera, come *baritono*³², *mezzosoprano*, *prima donna*, *libreto*.

Infine, l'unico italianismo che dalle nostre ricerche appare collocabile probabilmente nel XX secolo è *tuba*.

Catalano

Nell'ambito dei circa 500 italianismi documentati nel lessico del catalano, i prestiti musicali occupano il primo posto, con un'ottantina di voci³³. La documentazione lessicografica attesta la loro concentrazione nei secoli XIX e XX, tranne che per alcune denominazioni di strumenti, entrate precedentemente: per esempio *espineta*, *tiorba* (XVI sec.), *violí* (XVII). Tra le voci documentate dall'800, la stragrande maggioranza, figurano nomi di strumenti, come *violó*, *piano*, *clavicèmbal*, *clavicordi*, *trombò*, *violoncel*; di forme e composizioni, come *concert*, *tocata*, *quartet*, *sonata*, *duo*, *serenata*; voci generali, come *partitura*, *fermata*; termini relativi al canto e all'opera, come *arieta*, *soprano*, *cantabil*; e naturalmente voci di partitura e movimento, come *allegro*, *andante*, *crescendo*, *forte* e *fortissimo*. Tra le voci documentate nel XX secolo, *mandolina*, *violoncel·lista*, *presto*, *adagio*, *andantino*, *fioritura*, *quintet*, *sextet*, *trío*, *tercet*, *septimí*, *cantatriu* 'cantatrice'. La quasi totale mancanza di attestazione di italianismi nei secoli XVII e XVIII andrà

³² *Baritono*, attestata dal XIX secolo, non viene indicata dai dizionari come italianismo, ma come latinismo o grecismo.

³³ Gomez Gane 2012: 14, e 41-60; sugli italianismi nel catalano si veda anche Serianni 2008.

spiegata³⁴ con la scarsità di testi scritti che la storia culturale della Catalogna manifesta durante il periodo della Decadència. Quanto alla forma dei prestiti, come si vede dagli esempi prevale l'adattamento, tranne che per le indicazioni agogiche.

I prestiti musicali dall'italiano sono generalmente vivi nel catalano contemporaneo.

Rumeno

A cominciare dalla parola *muzic*, le voci musicali di origine italiana rappresentano un contingente rilevante anche nel rumeno³⁵, nell'ambito dell'afflusso di termini settoriali, che in questa lingua coprono quasi interamente l'italianismo lessicale. Numerose sono le difficoltà che rendono ardua l'esatta individuazione degli italianismi, sia relativamente all'etimologia, per la possibile derivazione da lingue diverse (si è non a caso fatto ricorso al concetto di "etimologia multipla"), sia relativamente alla scarsità di fonti e quindi alla grande problematicità della datazione. Nonostante ciò, si è potuta accertare la penetrazione nel rumeno di italianismi adattati per indicare registri vocali, strumenti, tempi musicali, composizioni: per esempio *can on* e *can onet*, *chitar*, *flaut/flot*, *sopran*, *virtuoz*, che sembra essere entrato, come *urlător*, nel '900, e delle notazioni di partitura, come al solito non adattate, *adagio*, *allegro*, *pizzicato*, *crescendo*, sulle quali è stato modellato lo pseudoitalianismo *addolorando*. Il periodo di maggiore afflusso è stato quasi certamente (stanti le difficoltà di datazione accennate) tra la fine del '700 e il '900.

Albanese

Nell'albanese il settore degli italianismi³⁶ musicali appare interessante tanto dal punto di vista quantitativo, quanto da quello qualitativo e tipologico. Gli studi, pur sottolineando la difficoltà di una individuazione certa dell'origine italiana (come per il rumeno, spesso viene indicata invece un'origine latina o francese) documentano una rilevante presenza di italianismi musicali. Singolare notare che gli italianismi musicali sono in genere meno adattati rispetto ad altre terminologie, ma la loro forma appare comunque di rado del tutto integrale, anche nelle indicazioni di partitura: *allegro*, *andante*, *kreshendo*, *maestozo*, *vivaçe*.

Cronologicamente, in linea con gli italianismi in generale, la maggior parte dei termini musicali sembra essere entrata negli ultimi decenni del XIX secolo³⁷ e nel XX secolo, comprese voci sei-settecentesche, come *arie*, *alto*, *bas*, *baritón*, *tenor*, *soprano*, *mexosoprano*, *operë*, *orkestër*, *sinfoni*. Solo poche voci sono documentate prima del XIX secolo³⁸: per esempio *arpë* (1685), *kor* (1555).

³⁴ Gomez Gane 2012: 14.

³⁵ D'Achille 2008.

³⁶ Di Giovine 2008, Dashi 2013.

³⁷ Di Giovine 2008 rileva l'introduzione nell'800 di voci come *teatër* 'teatro', *piano/pjanofört* nell'ambito dei prestiti appartenenti a un registro alto introdotti dalla pubblicitica e dalla letteratura risorgimentale e irredentistica.

³⁸ Ma la documentazione che Dashi trae dai dizionari lascia qualche dubbio dal punto di vista cronologico: per esempio delle note musicali *do fa sol* sono datate al 1875, mentre *la mi re si* al 1954; *flautista* è documentato prima di *flauto*.

Interessante la presenza di alcune voci musicali moderne, come *kantautor*, *diskografi*, *diskotekë*, *metalarë*.

Russo

L'italianismo musicale nella lingua russa, molto cospicuo, è nella stragrande maggioranza dei casi di tipo diretto, considerato il ruolo importantissimo che la musica e i musicisti italiani hanno occupato in Russia soprattutto nel XVIII secolo, sia in ambito strumentale, sia, ancora di più, per l'opera e il canto. Non si può escludere, tuttavia, che in alcuni casi, più per il XIX secolo e per la musica strumentale, abbia agito la mediazione francese o tedesca, determinando quindi la natura indiretta dell'italianismo.

Gli italianismi investono le categorie delle voci teoriche o generali o relative a composizioni, come *aččiakatura*, *basso continuo*, *koncert*, *duèt*, *final*, *intermecco*, *kvartet*, *kvintet*, *oratoria*, *skerco*, *sonata*, *tercet*; degli strumenti, come *kontrabas*, *surdina*, *viola*, *viola da gamba*, *violončel'*; dell'opera e del canto, come *arija*, *bel'kanto*, *kabaletta*, *kancona*, *kanconetta*, *kavatina*, *kontral'to*, *mecco-soprano*, *operetta*, *rečitativ*, *tenor*, *virtuoz*; denominazioni agogiche e di partitura, come *andante*, *andantino*, *krešendo*, *lar-go*, *largetto*. Per alcuni significati, infine, il significante di origine italiana è affiancato nei dizionari da un sinonimo russo, o di altra lingua (specie tedesco) come accade per *adadžio/medlenno*, *afetuozo/tomno/strastno*, *allegro/bystro*, *Appodžiatūra/foršlag* (ted. *Voschlag*>*Vorschlag*), *piano* (indic. agogica)/*ticho*, *pianissimo/očen'ticho*.

Ungherese

Rispetto al russo, il contingente degli italianismi musicali appare inferiore: in molti casi, infatti³⁹, l'ungherese oppone significanti propri o prestiti dal francese o dal tedesco all'italianismo presente in russo e nelle principali lingue europee. In altri casi, anche per denominazioni di movimenti e didascalie di partitura, i dizionari⁴⁰ riportano l'italianismo affiancato da un corrispondente ungherese: per esempio *adagio/lassan*, *affettuoso/ézelmenesen*, *presto/gyorsan*, *concerto/concert/verseny(mü)*, *duo*, *duetto/kettös*, *piano/halkan*.

Ma in altri casi l'italianismo, integrale o adattato, è attestato come unica corrispondenza, per esempio *acciaccatura*, *andante andantino*, *ária*, *arietta*, *barkarola*, *bariton*, *baszusz*, *bel canto*, *cabaletta*, *kantáta*, *canzone*, *cavatina*, *klarinét*, *clarino*, *kontrabasszus*, *alt*, *fantázia*, *finalé*, *messa di voce*, *mezzoszoprán*, *opera*, *recitativo*, *scherzo*, *szonáta*, *szopran*, *tenor*, *tercett*, *tokkata*, *trilla*, *trió*, (*viola da*) *gamba*, *violone*, *virtuóz*. Va considerato inoltre che in parecchi casi l'italianismo deve essere passato attraverso il tedesco, come rivela la fonetica dell'adattamento: *kvartet*, *kvintet*, *alt*, *brácsa* (accanto a *viola*), *szimfónia*.

Per alcune voci, infine, si tratta di latinismi, appoggiati sulla voce italiana (come già rilevato precedentemente per altre lingue): per esempio *oratórium*, *konzervatórium*.

³⁹ Per esempio *abbellimento*, *appoggiatura*, *canto*, *dramma giocoso*, *opera buffa*, *flauto*, *oboe*, *pianoforte*, *trombone*, *violino*, *violoncello*.

⁴⁰ Per questa lingua disponiamo di un'importante fonte documentaria nel *Polyglottes Wörterbuch*.

Danese

Il rilevante apporto lessicale italiano in ambito musicale nel danese riflette pienamente il prestigio di cui la musica, e soprattutto l'opera italiana, hanno goduto in Danimarca (ben più che in Svezia) soprattutto nel XVIII e nel XIX secolo.

La presenza degli italianismi musicali nella lingua danese è cospicua: le informazioni raccolte, che si riferiscono all'oggi, hanno evidenziato numerose voci italiane, nella forma originaria o adattate al danese, nei diversi ambiti. Naturalmente l'ambito maggiormente investito è il linguaggio della partitura e dei movimenti, con numerosi italianismi integrali (*a cappella, adagio, allegro, basso continuo, concertante, duo, pizzicato, intermezzo*, eccetera): discretamente ricettivi i settori della teoria, dell'opera, degli strumenti e delle composizioni, con una forte tendenza all'adattamento grafico-fonetico: *alt, arie, bas, kavatine, klarinet, duet, obligat, obo, kvartet, virtuos*, eccetera; ma numerosi anche i prestiti integrali, come *opera, opera buffa, soprano, toccata, tremolo, trio*.

Agli italianismi diretti se ne affiancano molti indiretti, mediati dal francese (soprattutto nel XIX secolo), come mostrano le modalità di adattamento: *bagatelle, barcarolle, kadence, faux bourdon, romance, sérénade, solfège*. Da sottolineare, inoltre, la mediazione attraverso il tedesco per alcune voci (per esempio *fløjte, musikdrama, kapelmester* 'maestro di cappella') e la presenza di numerosi germanismi, come *blokfløjte* 'flauto dolce', *forslag* 'appoggiatura' (ted. *Vorschlag*), *waldhorn* 'corno' (in alternanza con l'italianismo integrale), a dimostrazione del forte influsso della musica tedesca. Non irrilevante, infine, l'esistenza di un certo numero di latinismi, come *brevis, konservatorium, modus, praeludium*.

Significativa l'avvenuta estensione di significato per parecchie voci, a partire dalla primaria accezione musicale, per esempio in *bravo, diskret, duo, figur, gruppo, improvisere, solo, tempo, trio*.

Islandese

Nella lingua islandese di oggi l'italianismo⁴¹ musicale ha una presenza significativa nell'ambito del non irrilevante contingente di prestiti italiani, con una cinquantina di voci, e rappresenta il settore più nutrito, seguito dalla gastronomia. La maggior parte degli italianismi musicali sono indiretti, passati per il tramite danese, tedesco o raramente francese: per esempio nel sec. XVII *bassi, tenór*, nel XVIII *konsert, alt/alti, trompetari*, ma soprattutto nel XIX, come *klarinet/klarinetta, ópera* e *óperetta, píanó*, e ancora di più nel XX secolo, come *aría, kadens, kvartett, kvintett, sextett, barítón/barýtón, sópran*.

Tra i pochissimi diretti entrati nel XIX secolo, *tarantella/tarantula*, nel XX (i più) *kantata, bravúr, kontrabassi, kontratenor, koral*.

Dunque, gli italianismi musicali sono entrati nella lingua islandese soprattutto per via indiretta nel XIX e XX secolo.

⁴¹ Tani 2010.

Cenni ad alcune lingue extraeuropee

L'apprezzamento dei giapponesi e di altri popoli dell'estremo oriente per la musica italiana, fatto noto ed evidente a chiunque frequenti sale da concerto e teatri d'opera, non può non avere una conferma lessicale. Tale conferma appare piena nei risultati di una breve indagine sulla presenza di italianismi musicali nel giapponese d'oggi⁴². Si tratta soprattutto di italianismi indiretti, penetrati attraverso l'inglese in massima parte, attraverso il francese in alcuni casi, in epoca successiva alla metà del XIX secolo, al termine del lungo periodo (1600-1868) di chiusura alle influenze straniere, detto Togukawa. Gli italianismi musicali, seppure prevalentemente indiretti, appaiono particolarmente significativi nell'ambito dei prestiti italiani nella lingua giapponese, la cui percentuale è, comprensibilmente, molto bassa.

Tra gli italianismi musicali passati al giapponese attraverso la mediazione inglese, i più numerosi, figurano per esempio *adagio* ada-gio, anche ada-jio, *allegro* areguro, *andante* andante, *aria* aria, *baritono* bariton (baritonkashu 'cantante che canta in registro baritonale'), *basso* basu (per 'cantante che canta in registro basso' si usa un termine autoctono: teionkashu), *belcanto* o *bel canto* berukanto, *cabaletta* kabaretta, *cantata* kanta-ta, *canzone* kanshio-ne, *cavatina* kabatee-na, *concerto* konchieruto, *flauto* furuto, *opera* opera, *operetta* operetta, *pianoforte* piano, *quartetto* kuurutetto, *recitativo* rechitatee-bo, *sinfonia* shinfuoni, *sonata* sonata, *trillo* toriru, *trombone* toronbo-n, *viola* biora, *viola da gamba* biora-da-ganba, *violino* baiorin, *violoncello* chiero, *violone* vioro-ne, *virtuoso*, *virtuosa* birutuozo. Attraverso il francese sono penetrati per esempio *barcarola* barukaro-ru, *clarinetto* kararinetto, *quintetto* kuintetto, *toccata* tokkata.

Italianismi diretti sono per esempio *clarino* karari-no, *clavicembalo* kurauichienbaro, anche kurabichienbaro, *concertante* konchierutanteno, *contralto* kontoraruto 'registro di voce', kontoraruto kashu 'la cantante o il cantore che ne sono dotati', *da capo* da ca-po, *duetto* duetto, *duo* duo, *opera buffa* opera-buffa, *opera seria* opera-seria, *soprano* sopurano 'registro di voce'; sopuranokashu 'chi canta con voce di soprano', *trio* torio.

Decisamente meno ricettivo rispetto al giapponese nei confronti degli italianismi è stato il cinese, che nel complesso ha acquisito dalla lingua italiana un piccolo manipolo di voci, tra le quali comunque quelle musicali rivestono un ruolo di rilievo⁴³. Le voci musicali italiane sono entrate nel cinese attraverso l'inglese principalmente dall'inizio del '900, ma hanno avuto vita breve, in quanto sostituite presto con corrispondenti autoctoni, anche se imprecisi, per il rifiuto del difficile adattamento fonologico. Sono documentate in questo contingente le seguenti voci: *kafotiena* 'cavatina', *sailuo* 'cello', *fugeku* 'fuga', *oubo* 'oboe', *paisitulai'er* 'pastorale', *pibeluo* 'piccolo flauto', *suonata* o *shuonada* 'sonata', *talantela* o *talataila* 'tarantella', *tingbo* o *tengbu* 'tempo', *kulongbuweng* 'trombone', *wi'ola* o *weiaola* 'viola', *kouda* 'coda', *piyanu* o *pixiana* 'piano'.

I termini musicali rappresentano un settore assai significativo e nutrito in una lingua che dall'italiano, come dal francese, ha assorbito molto: il turco. La cultura e la

⁴² Come segnalato nel saggio del 2010, devo la documentazione relativa al giapponese a Rossella Marangoni.

⁴³ Masini 2006.

lingua italiane hanno avuto un ruolo di grande rilievo nell'impero ottomano, come documentano recenti studi⁴⁴; relativamente ai prestiti lessicali, l'italianismo musicale si iscrive nella corrente di ricettività, conseguente ad una riforma linguistica modernizzante, iniziata a metà del XIX secolo e intensificatasi dopo gli anni '20 del XX. Entrano in questo filone, ancora tutto da indagare, in particolare voci relative all'opera, come *opera*, *primadonna*, *soprano*, *mezzosoprano*, *alto*, *basso*, accolte senza adattamento.

Bibliografia

- Beghelli 1996 = Beghelli, Marco, «Sulle tracce del baritono», in *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Cadmo, pp. 57-91.
- Bonomi 1998 = Bonomi, Ilaria, *Il docile idioma*, Roma, Bulzoni.
- Bonomi 2010 = Bonomi, Ilaria, *La penetrazione degli italianismi musicali in francese, spagnolo, inglese, tedesco*, in «Studi di lessicografia italiana», vol. XXVII, pp. 185-235.
- Bonomi 2015 = Bonomi, Ilaria, «L'italiano lingua per musica e la sua diffusione europea», in *L'Italia e la cultura europea*, a cura di Anna Klimkiewicz, Maria Malinowska, Alicia Paleta e Magdalena Wrana, Firenze, Franco Cesati, pp. 169-178.
- Castagneto e D'Amora 2006 = Castagneto, Marina e D'Amora, Rosita, «Contatti linguistici e culturali tra l'italiano ed il turco: la storia continua», in *Lo spazio linguistico italiano e le "lingue esotiche"*, a cura di Emanuele Banfi e Gabriele Jannaccaro, Roma, Bulzoni, pp. 27-48.
- D'Achille 2008 = D'Achille, Paolo, «Dagli Appennini ai Carpazi. I difficili percorsi degli italianismi nel rumeno», in *Italianismi e percorsi dell'italiano nelle lingue latine*, Atti del Convegno di Treviso, 28 settembre 2007, Parigi, Unione Latina, pp. 93-113.
- D'Achille 2012 = D'Achille, Paolo, «Musica e parole (italiane)», in *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, a cura di Giada Mattarucco, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 73-83.
- Dashi 2013 = Dashi, Brunilda, *Italianismi nella lingua albanese*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- DIFIT = *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*, a cura di Harro Stammerjohann e Enrico Arcaini, Gabriella Cartago, Pia Galetto, Matthias Heinz, Maurice Mayer, Giovanni Rovere, Gesine Seymer, Firenze, Accademia della Crusca, 2008.
- Di Giovine 2008 = Di Giovine, Paolo, *Dal dukát all'investitór: nove secoli di italiano in Albania*, Speciale Treccani Lingua italiana, www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/nazioni/digiovine.html.
- Finotti e Johnston 2015 = Finotti, Fabio e Johnston, Marina (a cura di), *L'Italia allo specchio*, Venezia, Marsilio.
- Folena 1983 = Folena, Gianfranco, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi.
- Giardini 2014 = Giardini, Marco, *La lingua italiana nelle partiture musicali fra XVIII e XX secolo*, in «Italiano LinguaDue» 2, pp. 217-240.
- Gomez Gane 2012 = Gomez Gane, Yorick, *Gli italianismi nel catalano. Dizionario storico-etimologico*, Roma, Aracne.
- GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, 6 voll., Torino, Utet 2000 + *Nuove parole italiane dell'uso* 2003.
- Masini 2006 = Masini, Federico, «Rapporti fra spazio linguistico italiano e ambiente cinese», in *Lo spazio linguistico italiano e le "lingue esotiche"*, a cura di Emanuele Banfi e Gabriele Jannaccaro, Roma, Bulzoni, pp. 7-25.
- Migliorini 1960 = Migliorini, Bruno, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni.
- Minervini 2006 = Minervini, Laura, «L'italiano nell'Impero Ottomano», in *Lo spazio linguistico italiano e le "lingue esotiche"*, a cura di Emanuele Banfi e Gabriele Jannaccaro, Roma, Bulzoni, pp. 49-66.
- OED = *Oxford English Dictionary*, consultabile on line all'indirizzo <http://www.oed.com>.

⁴⁴ Castagneto e D'Amora 2006, Minervini 2006.

- PW = *Terminorum musicae index septem linguae redactus* o *Polyglottes Wörterbuch der musikalischen Terminologie*, Akadémiai Kiadó Budapest, Kassel-Basel-Toru-London, Bärenreiter, 1980.
- Rossi 2001 = Rossi, Leonardo, «Il lessico italiano nel mondo», in *La lingua nella storia d'Italia*, a cura di Luca Serianni, Roma, Società Dante Alighieri.
- Rossi 2010 = Rossi, Leonardo, *Assaggi da un dizionario di italianismi nel mondo*, Speciale Treccani Lingua italiana, http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/mondo/rossi.html.
- Rovere 2009 = Rovere, Giovanni, *Quanti sono gli italianismi nel tedesco contemporaneo?* in «Italiano LinguaDue» 1, pp. 160-167.
- Serianni 2008 = Serianni, Luca, «Gli italianismi nelle altre lingue romanze: prime riflessioni», in *Italianismi e percorsi dell'italiano nelle lingue latine*, Atti del Convegno di Treviso, 28 settembre 2007, Parigi, Unione Latina, pp. 19-41.
- Stammerjohann 2013 = Stammerjohann, Harro, *La lingua degli angeli*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Tani 2010 = Tani, Maurizio, *Gli italianismi nella lingua islandese*, in «Italiano LinguaDue» 2, pp. 170-195.
- Telve 2012 = Telve, Stefano, *That's amore! La lingua italiana nella musica leggera straniera*, Bologna, Il Mulino.
- Trifone e Giovanardi 2012 = Trifone, Pietro e Giovanardi, Claudio, *L'italiano nel mondo*, Roma, Carocci.
- Turchetta 2005 = Turchetta, Barbara, *Il mondo in italiano*, Roma-Bari, Laterza.

SULLE PRIME RAPPRESENTAZIONI DI MELODRAMMI ITALIANI ALL'ESTERO

STEFANO SAINO

La fortuna del melodramma – ultima grande invenzione della nostra storia letteraria, ma anche prodotto estremo della cultura umanistica – fuori dai (futuri) confini nazionali segue i mutamenti culturali e dipende, sovente, dai differenti contesti politici europei. Percorrerla, pertanto, non è facile, ma si tratta di un'impresa proficua, perché testimonia il prestigio di questo straordinario prodotto artistico, la sua inattesa vitalità, la sua capacità di rinnovarsi e di apparire continuamente sotto abiti diversi, nonché la professionalità di cantanti, musicisti, compositori, impresari, di tutte le figure lavorative, insomma, che per quattro secoli hanno saputo mantenere acceso lo spirito di uno strano esperimento, quale il “recitar cantando” delle origini pareva a molti.

Com'è noto, i primi melodrammi di Rinuccini, nati nell'ambito ristretto delle corti medicee e mantovane, non ebbero, di fatto, seguito; pertanto è dalla metà del Seicento – e da Venezia soprattutto – che inizia la fortuna dell'opera impresariale, in Italia e in Europa, sotto il segno della moda poetica barocca, internazionale come il suo capostipite Giovan Battista Marino. Il tentativo di esportare il melodramma, nel corso del Seicento, è irto di difficoltà nel caso specifico ma fondamentale della Francia, per questioni politiche di nazionalismo culturale; più felice nel caso dei Paesi germanofoni, ma anche in quelli di lingua slava, come la Polonia¹. Ed è a Vienna, la capitale dell'immenso impero asburgico, che il melodramma trova una seconda patria, possiamo dire così, in virtù del grandissimo prestigio di cui gode nel corso del Settecento la lingua italiana, grazie *in primis* al magistero metastasiano, ma pure ad altri librettisti come Ranieri de' Calzabigi e Lorenzo da Ponte, per citare i più famosi². L'epopea napoleonica, oltre che creare una confusione politica e stimolare una generalizzata insofferenza liberale, tenuta a freno con difficoltà dai sovrani della Restaurazione, riporta il melodramma italiano

¹ Sulla diffusione dei melodrammi italiani nella Polonia del Sei-Settecento rimando al recentissimo Bonomi 2015, con relativa bibliografia. Si tenga presente che la Polonia costituirà il ponte attraverso cui l'opera italiana arriverà nel Settecento in Russia.

² Il tema del prestigio dell'italiano lingua per musica accompagna in maniera silente tutte le riflessioni del presente contributo; pertanto è opportuno fare riferimento a Bonomi 1998 come premessa generale.

in Francia, ma la dittatura dei nostri compositori in tutta Europa, in particolare della cosiddetta scuola napoletana, è disintegrata dal nascente spirito romantico, che impone, soprattutto negli Stati tedeschi, una lingua culturale di impronta nazionale. I nostri operisti dell'Ottocento, infatti, godono di una certa notorietà nei teatri parigini, ma si può dire che si rivolgano più che altro ai loro connazionali, alla ricerca di un'identità comune e alle prese con sfide politiche inattese. Con l'arrivo del Novecento, l'opera italiana, sempre più influenzata dalle mode francesi e dal wagnerismo imperante, scopre la nuova frontiera americana e risorge più viva che mai, con compositori del calibro di Puccini, Mascagni e Giordano. A dispetto di chi sostiene che con *Turandot* la storia del melodramma si sia conclusa, mostreremo invece che il teatro d'opera è produttivo per tutto il secolo, e lo è anche ai giorni nostri, nonostante, senza dubbio, le nuove produzioni stentino a restare nel repertorio.

Dato il taglio che si è scelto di dare a questo contributo, si prescinde dal fornire una bibliografia specifica per ciascuno degli autori o delle opere citate, ma ci si limiterà ad essenziali indicazioni in riferimento agli argomenti meno noti e studiati. Inoltre, trattando di quattro secoli di storia, ho evitato, per questioni di spazio, di affrontare i casi più celebrati di melodrammi italiani nati all'estero (ad esempio, la collaborazione Mozart-Da Ponte), per soffermarmi invece sui lavori concepiti sia da musicisti che da librettisti italiani (escludendo in questo modo, ad esempio, la collaborazione fra Gluck e Ranieri de' Calzabigi). Ne risulta, insomma, un rapido *excursus* storico strutturato a brevi squarci.

1. Alla corte di Innsbruck

Una figura esemplare legata alla fortuna del melodramma italiano all'estero nel Seicento è senza dubbio quella di Pietro Cesti, eccellente musicista secondo il giudizio dei contemporanei, ma anche personaggio controverso per la sua fama di donnaiolo e attaccabrighe, nonostante i giovanili voti francescani. Nato ad Arezzo nel 1623, Cesti fu con ogni probabilità a Firenze nel 1650, presso la corte medicea, l'anno in cui venne rappresentato il celebre *Giasone* di Giacinto Andrea Cicognini per la musica di Francesco Cavalli, spettacolo in cui pare abbia preso parte in qualità di cantante. Di qui, forse, il suo interesse per il nascente melodramma, che lo conduce, negli anni Cinquanta, dapprima a Venezia, quindi fra il 1653 e il 1656 ad Innsbruck, alla corte dell'arciduca Ferdinando Carlo del Tirolo, cognato dei Medici. Fu quest'ultimo sovrano – amante della musica italiana, per cui fece costruire un nuovo teatro di corte, inaugurato proprio nel 1653 – a chiamare Cesti ad Innsbruck, sicuramente dietro suggerimento dei Medici, che, come si è detto, avevano avuto modo di apprezzare il giovane musicista. I contributi musicologici più recenti hanno infatti dimostrato come la carriera di Cesti si sia svolta tutta all'ombra della potente famiglia fiorentina, senza alcun vincolo con la scuola veneziana, cui per secoli la figura del nostro operista era stata erroneamente associata, in contrapposizione all'attività di Cavalli³.

³ Per un inquadramento generale sulla figura di questo compositore poco noto cfr. Bianconi 1980.

Presso la corte tirolese, Cesti rappresentò nel 1654 la *Cleopatra*, su libretto del conterraneo Giovanni Filippo Apolloni, allievo del già affermato Cicognini, ma con musiche riciclate da un precedente melodramma veneziano. Nei due anni seguenti, invece, Cesti rappresentò tre melodrammi originali: prima, l'*Argia*, in occasione del passaggio di Cristina di Svezia diretta a Roma, quindi quello che è considerato il suo capolavoro, l'*Orondea*, infine la *Dori*. Per quanto riguarda i libretti, l'*Orondea* fu scritta da Cicognini, gli altri due testi da Apolloni. Si tratta, in ogni caso, di melodrammi che conobbero negli anni seguenti una grandissima fortuna in tutta Italia (fino a Palermo e Messina) e all'estero (soprattutto in Germania, in particolare ad Hannover, Bayreuth e Monaco). Come scrive Lorenzo Bianconi, il successo di tali lavori «andrà ascritto in buona misura alla giocosità romanzesca dei soggetti, alla efficacia dei congegni drammatici, all'uso accortamente calcolato delle convenzioni letterarie e sceniche da parte del Cicognini (del quale tutt'Italia già conosceva il *Giasone*) e del suo imitatore Apolloni»⁴.

Proprio la figura di quest'ultimo merita un approfondimento⁵. S'è detto, aretino come Cesti, ma più vecchio d'una decina d'anni, Apolloni fugge giovane dalla sua patria per militare in eserciti mercenari (siamo nell'epoca della guerra dei Trent'anni); ferito gravemente, abbandona la carriera militare e si fa poeta cortigiano. A Pisa conobbe Cesti e il celebre poeta Salvator Rosa, e con questi, divenuto suo grande amico, frequenta fino al 1649 una sorta di accademia informale nella casa fiorentina del Rosa, sotto l'ala protettiva del principe Ferdinando de' Medici. Grazie al Cesti, poi, si trasferisce alla corte tirolese, dove firma nel 1654 l'*Argia*, un libretto nei confronti del quale non sembra nutrire molte speranze, se in una lettera del 31 maggio dello stesso anno scrive: «Io di presente fò il disegno di un dramma per la musica, quale mi convien comporre presto e male per comporre alla moda di Venezia e per dar nell'humori a quei curiosi che sono hormai stufi di sentir le cose a regola, ma vogliono solo delle canzoni. Dubito che non sia per riuscirvi, ma confido tanto nelle note del padre Cesti»⁶. Si tratta di una testimonianza piuttosto significativa, poiché manifesta in maniera chiarissima la crisi in cui era piombato il nuovo genere del melodramma, a soli cinquant'anni dalla sua nascita. Lo spirito rinucciniano del "recitar cantando", dunque, sembra aver perduto – se mai lo aveva posseduto – qualsiasi fascino da parte del pubblico: la scelta di un canto monodico accompagnato – il cosiddetto recitativo, che costituiva gran parte dei melodrammi delle origini – evidentemente seccava gli ascoltatori, che invece volevano divertirsi con musica ritmata e grandi macchine sceniche. Un'altra lettera dell'Apolloni (che non pare incline agli eufemismi) mostra con grande eloquenza la situazione del teatro d'opera in pieno Seicento: «Chi scrive per la musica è più obbligato a comporre a modo d'altri che a far bene, oltre che questi benedetti teatri di Venezia hanno trovato una moda di comporre che oggidì non si vuol più sentire udire che ariette e coglionarie»⁷.

⁴ Bianconi 1980.

⁵ Cfr. Morelli 1982.

⁶ La lettera è riportata in Morelli 1982: 224.

⁷ Morelli 1982: 226-227.

2. Un Ercole francese

Nel capitolo sulla fortuna del melodramma italiano all'estero, un ruolo molto singolare acquista la Francia, per diverse ma ben note ragioni. «Che si tratti di spettacolo, di cerimonie religiose o di musica strumentale» scrive Raphaëlle Legrand, nel corso del Seicento «si sviluppa un forte sentimento nazionale nei confronti della musica.» In particolare, si diffonde fra gli intellettuali e i musicisti dell'epoca «l'idea di un gusto francese fatto di naturalezza, moderazione, galanteria, delicatezza e raffinata nobiltà, lontano dalle espressioni incandescenti e passionali sviluppate in Italia»⁸. Questo pensiero comune coincide con le scelte di politica culturale promosse dai regnanti, in particolare da Luigi XIV, impegnati nella definizione e promozione di generi nazionali, affidati ad artisti ed interpreti francesi. Da più parti, tuttavia, sono stati riconosciuti i pesanti debiti che lo sviluppo dello spettacolo musicale in Francia (e non solo) ha contratto con la produzione italiana; nel caso specifico del melodramma, si tratta di un dato di assoluta evidenza. In più, molti degli artisti francesi, come Jean-Baptiste Lully, erano in realtà immigrati italiani, che portavano con sé le proprie tradizioni. Ciononostante, l'insofferenza verso il melodramma italiano in Francia si è fatta sentire con forza già dagli anni Quaranta, vanificando tutti i tentativi in senso opposto che il potente cardinale Mazzarino, di origine italiana, andava facendo per rafforzare i legami politici con la nostra penisola.

C'è un melodramma piuttosto celebre, riscoperto e rappresentato negli ultimi decenni, che simboleggia perfettamente questa importante fase culturale. Si tratta dell'*Ercole amante* di Francesco Buti – uomo di fiducia del cardinale Mazzarino, giunto a Parigi nel 1645 insieme alla famiglia Barberini, e librettista ufficiale – affidato all'estro musicale del grande Francesco Cavalli. Di quest'ultimo, qualsiasi presentazione sarebbe superflua: allievo di Claudio Monteverdi, dominatore incontrastato delle scene veneziane per vent'anni, Mazzarino punta su di lui con la certezza di importare in Francia il meglio che il mercato operistico internazionale potesse offrire in quel momento. Tuttavia, i pregiudizi politici e, soprattutto, la morte di Mazzarino fanno naufragare questo grandioso progetto. Per la rappresentazione si dovette attendere fino al 1662, quando fu pronta la nuovissima Salle des Machines innalzata alle Tuileries; ma, nonostante la partecipazione del Re in persona che intervenne nello spettacolo come allegoria di Plutone, Marte e, ovviamente, del Sole, nonostante i diciotto interludi di balletto scritti appositamente da Lully che infarcirono come un sandwich i cinque atti di Cavalli, l'opera non piacque affatto.

Che cosa non piaceva ai francesi del gusto italiano? Suggerisce Bianconi «l'inverosimiglianza del canto dialogico», ma pure «l'indulgenza dei musicisti italiani all'espressione melodiosa che interrompe l'azione, gli episodi secondari e le divagazioni comiche, l'inosservanza delle regole aristoteliche» e infine, ma non di poco conto, «il canto vocalizzato e la voce artificiale dei castrati, ferocemente motteggiati dall'o-

⁸ Cfr. Legrand 2004: 579.

pinione pubblica parigina e comunque assai lontani dagli ideali vocali francesi»⁹. Ma vediamo più da vicino il libretto di questo melodramma.

La prima scena presenta Ercole che in una canzonetta si lamenta dei suoi insuccessi amorosi; interviene, all'interno di una macchina, la dea Venere, che fra cori e ariette promette all'eroe l'amore di Iole. Una volta sparita Venere, su un'altra macchina appare Giunone che è seccata con Venere, dal momento che Iole è già promessa ad Hyllo, figlio di Ercole. Anche Giunone sparisce, fra fulmini e tempeste che simboleggiano la sua ira, mentre una danza conclude il primo atto. È solo l'inizio di una trama veramente contorta che per altri quattro atti conduce il paziente spettatore, fra colpi di scena imprevedibili, al limite della tragedia, e apparizioni di anime dall'oltretomba, fino allo scioglimento finale che vede un Ercole suicida, salvato *in extremis* da Giove e condotto al cielo, benedire le nozze del figlio con la sua antica fiamma. Una tale varietà di accadimenti corrisponde ad una notevole complessità di soluzioni poetiche, per cui recitativi caratterizzati da versi lunghi si alternano continuamente ad ariette con versi brevi e tronchi, che sembrano l'elemento forte su cui librettista e compositore puntano per conquistare il pubblico francese. Anche dal punto di vista linguistico, il melodramma appare come un gran *pastiche* in cui parole alte sono accostate, spesso con stridore, a termini più adatti ad una commedia.

Il miracolo, al solito, è compiuto da Cavalli, che con il suo rivestimento musicale riesce a rendere persino godibile le più astruse situazioni drammatiche e a coprire l'inconsistenza delle parole. Come s'è detto, il compositore potenzia molto le ariette e le canzonette, cercando in questo modo di far digerire meglio al pubblico francese i pur necessari recitativi. In questo senso, risulta eloquente la scena iniziale del secondo atto, in cui compaiono in scena i due giovani amanti Iole ed Hyllo che si scambiano affettuosi complimenti all'interno di un generale arioso, sempre in bilico fra il recitativo libero e la canzone ritmica; il risultato musicale è sicuramente piacevole, anche grazie alla varietà dei versi – e soprattutto delle clausole in rima – che permette a Cavalli di sperimentare soluzioni musicali sempre diverse, in particolare nei passi a due. All'opposto di questa gioiosa scena iniziale, si pone invece il momento clou della (presunta) morte di Ercole, che prima di spirare si lancia in un formidabile – e tradizionalissimo – lamento, carico di tutti i più convenzionali stilemi sintattici previsti per questa situazione drammatica¹⁰. Da parte sua Cavalli si ricorda del magistero di Claudio Monteverdi, riuscendo ad imprimere efficacia musicale, ma anche drammaturgica (ed è il merito maggiore), a questi versi. È solamente grazie al compositore veneziano, dunque, che questo complesso melodramma è ritornato in repertorio, come dimostra la bellissima rappresentazione dell'Het Musiektheater di Amsterdam nel 2009 – di nuovo una produzione di un teatro estero – con un cast, però, quasi tutto italiano.

⁹ Bianconi 1991: 253.

¹⁰ Sulle costanti sintattico-retoriche dei lamenti cinquecenteschi (e anche dei primi melodrammi) mi permetto di rinviare a Saino 2010-2011.

3. Sui poeti cesarei

Il Settecento, com'è noto, è stato il secolo più significativo per la fortuna dell'italiano quale lingua del melodramma. In questo senso, i librettisti e i compositori italiani dell'epoca raccolgono i frutti dell'espansione a macchie nel secolo precedente del teatro musicale fuori dalla nostra penisola. A questo proposito, non va però dimenticata la fortunata concomitanza che vede accrescere proprio in quegli anni il favore dei regnanti asburgici nei confronti della cultura italiana in generale, soprattutto in seguito all'ascesa al trono di Carlo VI che diviene, per complesse questioni dinastiche ed intricate dinamiche belliche, re di Napoli e Sicilia, nonché Duca di Milano, Parma, Piacenza e Guastalla. Vienna diventa una capitale che parla italiano ed ospita italiani; il melodramma, in quanto spettacolo di corte per eccellenza, costituisce il campo privilegiato per questa dittatura culturale, all'esatto opposto di ciò che accadeva in ambito politico-militare.

Ad Apostolo Zeno e Pietro Metastasio, i due protagonisti di questa felice epoca del melodramma italiano a Vienna, è opportuno affiancare anche Pietro Pariati, collaboratore di Zeno ma anche autore di melodrammi in proprio¹¹. Secondo una ormai lunga tradizione critica, sostanzialmente accettabile anche oggi, Zeno apre la strada alla lunghissima attività di Metastasio a corte, in una sorta di staffetta compiuta nel 1729. Per avere un'idea più precisa dell'attività di Zeno, prendiamo in considerazione il primo melodramma che il librettista scrisse dopo l'incarico a Vienna, nel 1719, inizialmente per la musica di Antonio Caldara, ma poi oggetto di numerosi rifacimenti affidati a compositori del calibro di Nicola Antonio Porpora e Georg Friedrich Händel.

Il *Lucio Papirio* è un dramma di soggetto storico, tratto dall'ottavo libro della prima deca di Tito Livio, una fonte che è sicura spia di un interesse erudito che richiama le migliori pagine del nostro umanesimo, Machiavelli su tutti. La trama si svolge intorno alla rivalità politica tra il protagonista, nominato dittatore nella guerra contro i Sanniti, e il suo maestro dei cavalieri Quinto Fabio Rutiliano, il quale, disobbedendo agli ordini di Lucio Papirio, attacca battaglia, vince, ma deve subire la punizione del dittatore; rifugiatosi a Roma, Quinto Fabio si appella al Senato e poi al Popolo e solamente grazie alle preghiere dei tribuni ottiene il perdono di Lucio Papirio. Interessante, innanzi tutto, la scelta di uno scioglimento lieto che, come accadrà in Metastasio, si colora di un valore didascalico per il regnante asburgico cui il melodramma è dedicato. In secondo luogo, va notato il fatto che Zeno rielabora la fonte storica con l'inserimento di una vicenda sentimentale, per un più vario sviluppo del dramma: Quinto Fabio, il traditore, ha per moglie Papiria, la figlia del dittatore, di colui, cioè, che lo vuole morto; inoltre la sorella Rutilia è sposa di uno dei tribuni. Tali complicazioni, oltre a rendere più intricata la vicenda e a consentire l'elaborazione di affetti amorosi utili per l'intonazione musicale, permettono al librettista di costruire una rete di implicazioni psicologiche che vanno

¹¹ Su Pariati d'obbligo il riferimento a Gronda 1990, che contiene anche l'edizione critica di *Teseo in Creta*, il più celebre melodramma serio del librettista, rappresentato per la prima volta a Vienna nel 1715.

inevitabilmente a scontrarsi con gli equilibri politici, con un gusto per l'analisi delle passioni interiori dei personaggi che è già tutto metastasiano.

Ed è proprio Metastasio, arrivando a Vienna con la sua educazione cartesiana, appresa durante l'apprendistato presso Vincenzo Gravina e Gregorio Caloprese, e forte della sua esperienza nei teatri napoletani, ad infondere vita poetica alle severe regole teatrali del suo predecessore, in virtù della sua non comune sensibilità musicale. Il melodramma per Metastasio è un genere serio, pari a quello tragico, ma soprattutto educativo. L'idea di educare il potere è sicuramente centrale nella maggior parte dei suoi testi viennesi. Per raggiungere tale scopo, era necessario che le parole avessero un ruolo predominante sulla musica, affinché l'azione fosse delineata in maniera comprensibile, logica ed inequivocabile. La cosiddetta "dittatura della parola" di Metastasio altro non è che un richiamarsi alle origini del melodramma, al "recitar cantando" di Rinuccini – come ho cercato di mostrare in un mio recente contributo¹² – in cui la musica era concepita come amplificazione emotiva del sentimento celato nei versi, inevitabile punto di partenza.

4. Mode francesi per compositori napoletani in Germania

Niccolò Jommelli, compositore oggi poco conosciuto e rappresentato, secondo la testimonianza dei contemporanei, fra i quali due celebri studiosi come l'inglese Charles Burney e il francese Charles de Brosses, può essere considerato uno dei più apprezzati compositori italiani dell'intero Settecento, fulgido esponente della celebrata scuola napoletana. La sua carriera, intrapresa, com'è logico, nei teatri della sua città natale, prosegue a Roma, a Venezia, ma anche presso la corte asburgica, in cui ha modo di conoscere l'ormai anziano Metastasio. Tuttavia non è a Vienna che il genio di Jommelli trova casa, bensì presso la corte del duca Karl Eugen di Württemberg a Stoccarda. Il regnante tedesco, infatti, raffinato amante della cultura, gli offre un contratto a dir poco generoso, che comprende due residenze private, un compenso di tremila fiorini l'anno, ma soprattutto la direzione degli allestimenti nel teatro d'opera appena restaurato, costato una fortuna e capace di ospitare fino a quattromila spettatori, nonché la possibilità di scegliere musicisti e cantanti. L'orchestra di corte, che comprende più di quaranta elementi, è ciò che di più imponente ci si potesse immaginare in pieno Settecento, soprattutto per la qualità dei suoi *Konzertmeister*. Insomma, gli anni di Stoccarda fra il 1753 e il 1769 rappresentano uno dei periodi più felici non solo per la carriera di Jommelli, ma per il melodramma italiano in generale.

Sono diciassette le opere composte dal compositore napoletano nel suo soggiorno tedesco. Dal punto di vista artistico, «vengono [...] a fondersi in lui», sostiene Fabrizio Dorsi, «da un lato gli studi del periodo napoletano e il rigoroso anche se breve apprendistato contrappuntistico con padre Martini, dall'altro lo stile strumentale tedesco e la concezione francese dell'opera»¹³. Sì, perché a corte, a partire dal 1758, era stato

¹² Cfr. Saino 2014.

¹³ Dorsi e Rausa 2000: 148.

fondato un corpo di ballo di provenienza francese, che si avvaleva del famoso coreografo Jean-Georges Noverre e della collaborazione del più celebrato ballerino dell'epoca, il francese, di origine fiorentina, Gaetano Vestris. In un ambiente così stimolante, lo stile di Jommelli si allontana gradualmente dalla tradizione di inizio secolo, per citare ancora Fabrizio Dorsi, «mediante una ricerca a livello armonico, strumentale (l'autonomia progressivamente acquistata da violini secondi e viole, l'uso degli strumenti a fiato), strutturale (rinnovamento e accresciuta importanza dei recitativi accompagnati e drastica riduzione, per converso, di quelli secchi; introduzione dei cori; collegamento delle diverse scene mediante frammenti orchestrali indipendenti)»¹⁴. Tale evoluzione, che senza dubbio premia la componente musicale e spettacolare rispetto a quella della parola, si allontana dal magistero metastasiano e anticipa gli esiti di fine secolo.

Il successo maggiore del periodo tedesco è ottenuto da Jommelli con lo spettacolare *Fetonte*, andato in scena nel 1768, su libretto di Mattia Verazi, un poeta attivo in Germania dal 1755, dove era arrivato grazie allo stesso Jommelli, con il quale aveva scritto nel 1751 un'*Ifigenia in Aulide* a Roma. Alla corte di Karl Eugen, i due artisti italiani si trovarono in una situazione paradossale, dal momento che, per usare le parole di Alessandra Martina, dovevano «realizzare, rispettando la tradizione di canto italiana, prodotti ispirati agli schemi della *tragédie* francese, per poi rivolgersi ad un pubblico di lingua tedesca»¹⁵. La corte di Stoccarda, infatti, era influenzata dalle mode francesi e pertanto i melodrammi dovevano puntare molto su costruzioni fantastiche che permettessero di inserire scene macchinose di grande impatto spettacolare, a discapito dello sviluppo drammaturgico e, talvolta, anche logico. Di tale sorta fu, nei fatti, il successo del *Fetonte* che, riproposto a Milano meno di dieci anni dopo con qualche rielaborazione, fece non a caso fiasco. Tra i meriti maggiori di Verazi, librettista che, per citare ancora Alessandra Martina, sembra confidare «quasi unicamente, come si direbbe oggi, in ciniche ragioni da botteghino»¹⁶, c'è da annoverare la sua attenzione per i particolari della scenografia, un aspetto che ci permette di considerare questo librettista non un semplice poeta di corte, ma quasi un regista operistico *ante litteram*.

5. Sul «gran finestrone, dirò così, novellamente aperto nel Norte»¹⁷

C'è un'altra grande capitale del Settecento che non può essere trascurata se si parla della fortuna del melodramma italiano all'estero. Si tratta della lontana San Pietroburgo. La presenza di musicisti italiani nella capitale russa risale agli anni Trenta, all'epoca di Anna Iovannovna, la stravagante zarina, amante degli scherzi e dei divertimenti, quanto spietata con i suoi avversari politici. Alla corte della zarina Anna, diviene celebre un tale violinista italiano – forse più giullare che violinista – chiamato Pietro Mira, cono-

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cfr. Martina 1997: 48.

¹⁶ Martina 1997: 54.

¹⁷ Definizione tratta dai *Viaggi di Russia* di Francesco Algarotti (lettera da Pietroburgo del 30 giugno 1739), la cui edizione moderna è Spaggiari 2006.

sciuto col soprannome di Petrillo; costui arrivò in Russia nel 1731 per mezzo del sovrano polacco Augusto II, che era anche elettore della Sassonia. Lo stesso Mira nel 1735, su ordine della zarina, invidiosa dell'attività culturale nella capitale polacca, chiamò a San Pietroburgo una compagnia di musicisti e cantanti italiani, fra i quali spicca il compositore napoletano Francesco Araja, che resterà in Russia per venticinque anni, ben oltre la morte di Anna Iovannovna. I suoi ultimi melodrammi furono scritti in collaborazione con il librettista Giuseppe Bonecchi, anche lui già attivo in Polonia, che per primo fu nominato a San Pietroburgo poeta di corte: si tratta del *Seleuco* (1744), dello *Scipione* (1745), quindi *Mitridate* (1747), *Bellerofonte* del 1750 e l'*Eudossa incoronata, ossia Teodosio II* del 1751.

Tuttavia fu durante il regno di Caterina II che il melodramma italiano conobbe il suo periodo più fortunato presso la corte russa. Nel 1763 la zarina, annoiata da alcune rappresentazioni recenti, decise di chiamare a San Pietroburgo il meglio che si potesse trovare sul mercato, soprattutto nell'ambito del genere comico: e si rivolse al veneziano Baldassarre Galuppi, detto il Buranello, colui che nel decennio precedente, grazie ai libretti di Carlo Goldoni, aveva riscosso un successo inimmaginabile in tutti i teatri d'Europa. L'ingaggio era da capogiro (e questa costituì sempre l'unica o la maggior ragione per cui i compositori italiani accettarono di lavorare così lontano da casa, in una città dal clima tanto inospitale): tremila rubli l'anno di compenso, più mille per il mantenimento della casa e della carrozza, oltre a sontuosi regali come quelli che ricevette dopo la rappresentazione della prima sua opera, la metastasiana *Didone abbandonata*, che piacque moltissimo a Caterina.

Tre anni soltanto Galuppi restò a San Pietroburgo, tre anni turbolenti a causa del suo caratteraccio e della sua insofferenza nei confronti delle difficoltà degli strumentisti russi. Fra i pochi melodrammi che scrisse in questo periodo, spicca l'opera seria *Ifigenia in Tauride* su libretto di Marco Coltellini¹⁸. Quest'ultimo era nato a Livorno e nella sua città natale aveva composto i primi melodrammi che avevano attirato l'attenzione di Metastasio e, di conseguenza, dell'intera corte viennese. Vienna fu dunque il naturale punto di arrivo della sua carriera, all'ombra oltre che di Metastasio del suo celebre conterraneo Ranieri de' Calzabigi che, insieme al compositore C. W. Gluck, in quegli anni stava riformando il melodramma. Tuttavia, anche Coltellini può rientrare in questa schiera dei riformatori settecenteschi, con un particolare riferimento proprio all'*Ifigenia*, il melodramma che scrisse nel 1763, inizialmente per la musica di Tommaso Traetta, un altro esponente della scuola napoletana, anche lui approdato alla corte asburgica. Per questa sua tragedia mitologica, Coltellini opta per una drastica riduzione delle scene e dei personaggi, che devono limitarsi a quelli essenziali per l'intreccio; lo stile deve essere sobrio ed austero, in linea con lo stile tragico francese di Racine; grande spazio viene dato al balletto (di nuovo per influenza francese) e al coro, non più mera decorazione, bensì interlocutore, come nei drammi antichi, del protagonista. Da parte sua, Traetta sostituisce il recitativo secco al cembalo con uno strumentato, meno prevedibile e più audace dal punto di vista armonico; amplia l'orchestra con inserti significativi

¹⁸ Per Coltellini seguono le ricerche di Airoidi 2007-2008.

di strumenti a fiato; infine – ed è l’aspetto forse più importante – abbandona i melismi virtuosistici che tanto affascinavano il pubblico dell’epoca e sceglie un’intonazione di tipo sillabico, anche per rendere più intelligibile il testo.

Al di là delle pur essenziali questioni tecniche di drammaturgia e prassi musicale, la scelta di questo soggetto da parte di Coltellini manifesta pienamente la sua attenzione nei confronti delle tematiche illuministiche dell’epoca; va ricordato, infatti, che Coltellini fu anche un importante editore, e in particolare fu colui che per primo stampò il celeberrimo trattato di Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene*. Nell’*Ifigenia*, dunque, centrali sono tematiche politiche contro la ferocia dei tiranni e l’abuso della pena di morte: in questo senso, il lieto fine si carica di un valore simbolico fortissimo. Non è un caso, dunque, per tornare alla corte di San Pietroburgo, che un dramma come questa *Ifigenia* piacesse ad un sovrano aperto allo spirito illuministico quale Caterina II. In ogni caso, Coltellini, esiliato da Vienna per ragioni ancora non chiare (forse per la sua vicinanza alla massoneria), viene invitato da Caterina nella capitale russa: siamo nel maggio del 1772, e qui incontra di nuovo Tommaso Traetta, che, dopo la partenza di Galuppi, era diventato il nuovo direttore del Teatro Imperiale. Si ricostituisce così la fortunata collaborazione artistica che dieci anni prima a Vienna aveva portato all’*Ifigenia* e che qui si concreta nella nuovissima composizione di un’*Antigona*, rappresentata nello stesso 1772. Di nuovo, dunque, un soggetto mitologico, messo in scena secondo le innovative caratteristiche tecniche della riforma, che presso la corte russa trovano possibilità inedite in virtù di un corpo di ballo – s’è detto – di notevole valore e di un coro particolarmente efficace. Coltellini modifica il finale sofocleo in chiave lieta, facendo coronare la passione amorosa fra la protagonista ed Emone con un matrimonio, benedetto da un Creonte pentito *in extremis*. Scelte discutibili, ma necessarie per le convenzioni di corte.

Partito Traetta, nel 1776 arriva in Russia Giovanni Paisiello, il più noto operista italiano che abbia lavorato alla corte di Caterina, per la quale nel 1782 firma il suo melodramma più famoso, quel *Barbiere di Siviglia* che diventa in pochissimi anni l’opera italiana più rappresentata nel mondo, prima di cadere nell’oblio a seguito del rifacimento rossiniano. Paisiello era stato raccomandato alla zarina dal grande illuminista napoletano Ferdinando Galiani, che per il compositore aveva collaborato all’idea della fortunata satira musicale *Il Socrate immaginario*.

Nell’ultimo scorcio del secolo, vanno almeno citati altri due grandi compositori italiani che hanno soggiornato a San Pietroburgo. Il primo in ordine di tempo è Giuseppe Sarti, considerato il musicista più attento allo spirito russo e colui che più fu apprezzato a corte, in particolare dopo la rappresentazione nel 1786 del suo *Armida e Rinaldo*, su libretto ancora di Marco Coltellini, che era però morto nel 1777, in circostanze non ancora chiare. Il secondo, che rimase in Russia dal 1787 al 1791, anno che segna l’inizio della crisi economica nell’impero di Caterina e, dunque, la fine del periodo d’oro del melodramma italiano presso la corte russa, è Domenico Cimarosa, che comunque qui lasciò pochi ricordi di sé. Di ritorno a Vienna, accolto dal nuovo imperatore Leopoldo II, nel 1792 il compositore napoletano scrisse il suo melodramma più noto, *Il matrimonio segreto*, su libretto del veneto Giovanni Bertati, prima di tornare definitivamente in Italia.

6. Dresda, fra tradizione italiana e nazionalismo germanico

Com'è noto, i primi anni dell'Ottocento segnano la fine della supremazia europea del melodramma italiano. Se nel secolo precedente compositori come Jommelli, Galuppi, Paisiello, Cimarosa, Cherubini o Spontini avevano dominato in tutta Europa quali rappresentanti sommi dello spirito musicale italiano, con la stagione della Restaurazione e con la diffusione degli ideali romantici ciascuna nazione s'impegna a produrre un melodramma proprio, rispondente alla sensibilità e alla storia dei suoi abitanti. Ciò avviene anche in Italia, naturalmente, dove passano di moda i soggetti mitologici, a vantaggio dei drammi storici che possano essere riletti in chiave patriottica, oppure di trame sentimentali. Ciò avviene soprattutto in Germania. Qui, l'interpretazione romantica del mondo, unita ad un rinnovato sentimento nazionalistico, spinge i musicisti tedeschi a rifiutare il melodramma italiano, con i suoi soggetti comico-farseschi oppure pseudo-metastasiani, e ad impiantare un teatro nazionale, che da Carl Maria von Weber culminerà con Richard Wagner, per poi diventare, ironia della sorte, moda internazionale.

C'è una città tedesca, dal passato culturale illustrissimo (ed italianissimo), la cui vita culturale nella prima metà dell'Ottocento testimonia in maniera inattesa – e forse poco nota – il passaggio dall'estetica settecentesca di gusto italiano ad una assai più moderna e sperimentale di impronta germanica. Mi riferisco a Dresda e ad un compositore italiano, Francesco Morlacchi¹⁹. Nato a Perugia, ma studente a Napoli e a Bologna, Morlacchi aveva fatto rappresentare con successo alcuni suoi melodrammi nei teatri di Firenze, Verona, Parma, Livorno, Roma e Milano, per un totale di dieci lavori, fra opere buffe ed opere serie. Il salto di qualità, come per tanti prima di lui, avvenne con la chiamata del re di Sassonia, Federico Augusto I, che, dietro suggerimento del proprio ministro italiano, conte Camillo Marcolini (parente di un celebre contralto dell'epoca), invitò Morlacchi a Dresda nel 1810, affidandogli la direzione del teatro, con la sponsorizzazione di nuovi lavori. Si tratta di melodrammi piuttosto convenzionali, siano essi di genere buffo, come *La capricciosa pentita*, oppure semiseri, come il *Raoul di Crequi*, in ogni caso usciti in fretta dal repertorio. Anzi, le opere di Morlacchi piacquero poco anche alla stampa locale – Marina Mayrhofer cita la recensione di un periodico locale, l'«Allgemeine Musikalische Zeitung», che definisce la *Capricciosa pentita* «un cumulo di note, un prolisso guazzabuglio, una prolungata bizzarria meritevole di revisione e miglioramento»²⁰. Un caso a parte nella produzione sassone di Morlacchi occupa il rifacimento del *Barbiere di Siviglia* di Giuseppe Petrosellini, uno dei capolavori assoluti del melodramma italiano, come s'è visto, soprattutto per la musica di Paisiello. Si tratta di un lavoro piuttosto sbrigativo, che non convinceva troppo nemmeno lo stesso compositore, buttato giù in meno di tre mesi per soddisfare le richieste reali e caratterizzato, come afferma Saverio Franchi, da «una generale conformità al modello paisielliano nella distribuzione delle voci, nella conduzione delle arie e dei pezzi d'insieme, nella scelta dei tempi e talvolta persino nell'affinità di incisi

¹⁹ Sulla figura di questo modesto operista del primo Ottocento cfr. Brumana e Ciliberti 1986.

²⁰ Cfr. Mayrhofer 1986: 12.

ritmici e di figurazioni strumentali»²¹. Morlacchi arriva addirittura a riutilizzare *in toto* i recitativi dell'illustre modello, con piccoli aggiustamenti. Significativa la coincidenza per cui nello stesso 1816 anche Gioachino Rossini metterà in scena, su un rinnovato libretto affidato a Cesare Sterbini, la sua versione del *Barbiere*, con ben altri risultati, nonostante il debito riconoscibile con il precedente del maestro napoletano.

Sarà che ai sudditi del piccolo Stato sassone i melodrammi di Morlacchi proprio non piacevano, ma a partire dal gennaio del 1817, il re Federico Augusto, più per assecondare una spinta popolare, dunque, che per scelta personale, affiancò al compositore italiano il giovane Carl Maria von Weber che, in qualità di *Kapellmeister*, avrebbe dovuto occuparsi di organizzare nuove rappresentazioni di opere nazionali, da affiancare ai melodrammi italiani. Una situazione davvero singolare, non priva di contraddizioni, dal momento che il compositore italiano fece di tutto per ostacolare i progetti di Weber, ottenendo sempre l'apprezzamento ufficiale del sovrano. Tuttavia non si può non sottolineare la notevole distanza artistica che corre fra i due compositori: Morlacchi, mediocre operista, appare attaccato al suo incarico per questioni economiche, mentre Weber, nonostante le difficoltà, proprio in quegli anni scrive il suo *Freischütz* che, rappresentato per la prima volta a Berlino nel 1821, diventerà il simbolo di un nuovo modo di intendere il teatro d'opera, nonché la prima grande affermazione musicale del nascente fenomeno romantico. Come dire: accanto ad un modesto artigiano dell'opera, ancora legato alla tradizione settecentesca, si afferma un moderno artista visionario, che fa del proprio idealismo e del proprio orgoglio nazionale la sua carta vincente.

Quasi per un'ulteriore beffa del destino, alla morte di Morlacchi, il nuovo sovrano sassone Federico Augusto II nel 1843 chiamò in qualità di *Kapellmeister* niente meno che Richard Wagner, all'epoca fresco del successo del suo *Rienzi*, e a Dresda, la città in cui peraltro era cresciuto, Wagner rappresentò due capolavori quali l'*Olandese volante* e il *Tannhäuser*, e ne concepì un terzo, il *Lohengrin*, che sarebbe stato diretto da Franz Liszt solo nel 1850, quando Wagner era già dovuto fuggire dalla Sassonia per attività sovversiva nei moti rivoluzionari dell'anno precedente. Insomma, in pochi decenni davvero il mondo del melodramma era mutato radicalmente e l'epoca d'oro del melodramma italiano all'estero era ormai trascorsa.

7. Esuli politici alla ribalta di Parigi

Alla primavera del 1833, a seguito del fiasco della *Beatrice di Tenda*, risale la rottura – divenuta definitiva per la morte del compositore – fra Vincenzo Bellini ed il suo librettista Felice Romani. Se a ciò si aggiunge uno scandalo sentimentale che lo vede coinvolto, si può comprendere la decisione presa da Bellini di abbandonare l'Italia per seguire l'allestimento di alcuni suoi capolavori al King's Theatre di Londra, dove conobbe fra gli altri il celeberrimo soprano Maria Malibran. Ma già nell'agosto dello stesso anno il compositore si stabilì definitivamente a Parigi, la città in cui sarebbe morto meno di due anni dopo. Nella capitale francese, Bellini ha la possibilità di ampliare

²¹ Cfr. Franchi 1986: 41-42.

i propri orizzonti musicali, ascoltando per la prima volta le sinfonie di Beethoven ed entrando in intimità con il grande Fryderyk Chopin, che ne ammirava la musica in maniera particolare. Bellini puntava a ricevere una commissione per un nuovo lavoro da rappresentarsi all'*Opéra*; tuttavia dovette ripiegare sul *Théâtre des Italiens*, che all'epoca era gestito nell'ombra da Gioachino Rossini, da qualche anno stabilitosi a Parigi, anche se ormai da quattro lontano dalle scene.

Fu nel salotto della principessa Cristina Trivulzio di Belgioioso che Bellini fece conoscenza col futuro librettista del melodramma in cantiere. Si tratta del conte Carlo Pepoli, famoso nella letteratura italiana per l'epistola in versi che Giacomo Leopardi gli aveva dedicato a Bologna nel 1826. Nel 1831 aveva partecipato ai moti bolognesi contro l'autorità temporale del papa e per i suoi ideali liberali fu arrestato e in seguito esiliato; pellegrinando fra Venezia e Ginevra, era giunto a Parigi da qualche anno. Non è chiaro perché Bellini scelse proprio Pepoli quale librettista, che fra l'altro aveva scarse doti come uomo di teatro e come poeta; la scelta del soggetto, in ogni caso, cadde su un dramma storico di J. A. F. Ancelot e J. X. Boniface appena rappresentato, dal titolo *Têtes rondes et Cavaliers*: ne nacquero i *Puritani*.

A Pepoli interessava del dramma soprattutto l'aspetto politico legato al conflitto fra puritani e cattolici, cioè rivoluzionari e reazionari, naturalmente con l'intenzione di esaltare gli ideali liberali (come testimonia la celebre cabaletta «Suoni la tromba e intrepido» che conclude il secondo atto); Bellini, invece, è più interessato al conflitto sentimentale e all'introspezione psicologica della protagonista femminile, in linea con i suoi precedenti melodrammi. Ne venne fuori un lavoro diseguale, con momenti musicali altissimi, ma all'interno di una struttura drammaturgica traballante e non priva di contraddizioni (nulla, s'intenda, a cui il pubblico dell'epoca non fosse comunque abituato). Il compositore siciliano, al solito, affrontò il lavoro con notevole cautela ed attenzione. Diverse lettere testimoniano le fasi di stesura dell'opera, ma rivelano soprattutto le perplessità del compositore sulle capacità poetiche dell'improvvisato librettista; perplessità che sembrano comunque svanire già nell'estate successiva. Una collaborazione, questa fra Bellini e Pepoli, che meriterebbe un approfondimento, poiché dal loro carteggio emergono notazioni significative intorno al rapporto fra musica e parole, che sembrano anticipare le richieste verdiane di una parola al servizio della musica e, soprattutto, della scena. L'impressione che ne traiamo è quella di un compositore che si trascina dietro un modesto fabbricatore di versi, dalla cui imperizia cerca di cavar fuori un dramma più moderno, lontano dalle convenzioni letterarie ma costruito su misura della propria ispirazione musicale.

Tuttavia, negli stessi mesi in cui Bellini è intento alla lunga gestazione dei *Puritani*, un altro autore prepara la sua ribalta parigina. Già nell'estate del 1833, i due direttori del *Théâtre des Italiens*, Édouard Robert e Carlo Severini, scesi, per così dire, in ricognizione nella nostra penisola, avevano preso contatti con Gaetano Donizetti. Superate alcune difficoltà, l'anno successivo, grazie alla decisiva mediazione del solito Rossini, arriva il contratto ufficiale: l'opera si rappresenterà nel 1835; il soggetto, ancora dietro consiglio di Rossini, sarà Marino Falliero, trama storica di ambientazione veneziana in stile noir, che già aveva attirato l'attenzione di George Byron; il cast, lo stesso dei *Puritani* di Bellini.

Come librettista, dopo il rifiuto di Felice Romani, viene scelto un quasi sconosciuto Giovanni Emmanuele Bidera. Si tratta di un eclettico drammaturgo di origine siciliana che, dopo un'infanzia turbolenta, trovò una certa fortuna a Napoli e fu scritturato proprio in quegli anni dall'impresario del Teatro San Carlo, Domenico Barbaja, come librettista ufficiale. Proprio a Napoli, nell'estate del 1834, Donizetti completa il suo lavoro con la consueta rapidità; quindi, si mette in viaggio per la Francia.

Come reagì Bellini alla notizia che anche Donizetti era stato scritturato per la medesima stagione al *Théâtre des Italiens*? Con una certa ansia, secondo le testimonianze, dal momento che si trattava della terza volta che i due grandi operisti italiani si sfidavano da vicino: la prima volta era accaduto nel 1830 al Carcano di Milano, con *Anna Bolena* e la *Sonnambula* (due successi), quindi alla Scala, l'anno seguente, con *Ugo* (un fiasco) e *Norma* (un successone, dopo il fiasco iniziale). Come sarebbe finita questa volta? Cominciò Bellini, il 24 gennaio del 1835. Fu un successo clamoroso, forse il maggiore nella carriera del compositore siciliano. Anche Donizetti assistette a quel trionfo; forse insicuro del proprio lavoro, sottopose la partitura a Rossini, una precauzione che non sfuggì a Bellini. Si trattò, in verità, di una pesante risistemazione, che coinvolse anche il testo poetico. Venne chiamato a collaborare un altro giovane poeta, di origine genovese, Agostino Ruffini, fratello del più noto Giovanni, futuro librettista del *Don Pasquale*, mazziniani, entrambi esuli, come il Pepoli, per ragioni politiche. La scelta di Ruffini non è però casuale (come non lo fu, da questo punto di vista, nemmeno quella di Pepoli): anche il nuovo melodramma di Donizetti presentava forti tematiche politiche, facilmente atualizzabili.

Nonostante i pesanti aggiustamenti che sembrano aver migliorato la partitura originaria, *Marin Faliero* non ebbe molto successo: conobbe solamente cinque repliche, contro le diciassette dei *Puritani*. Bellini vinse ancora. Non piacque, molto probabilmente, la scelta di relegare la trama amorosa in secondo piano rispetto ai foschi intrighi politici; nemmeno la prevalenza dei ruoli maschili e una certa monotonia stilistica. Visto lo straordinario successo arreso all'opera di Bellini, in cui domina uno spirito idealistico sostanzialmente positivo, espresso mediante un linguaggio musicale sempre dolce ed armonioso (senza trascurare per altro l'importanza del lieto fine), la cupa e realistica tragedia di Donizetti non poteva piacere molto al pubblico parigino, al di là dell'evidente distanza qualitativa che separa i due lavori.

8. Escursioni londinesi

Pochi, e per lo più tardi, sono i melodrammi verdiani che hanno conosciuto il loro battesimo all'estero. Due i casi più noti: *La forza del destino*, nel 1862 al Teatro Imperiale di San Pietroburgo, *Aida*, la vigilia di Natale del 1871 al Cairo, entrambe le opere rappresentate in lingua italiana. La questione è diversa per i *Vespri siciliani* (1855) e per *Don Carlo* (1867), dal momento che vennero date all'Opéra di Parigi su libretto in lingua francese. Tuttavia, già nel 1847 Verdi aveva fatto debuttare un suo melodramma fuori dall'Italia: si tratta di uno dei suoi lavori meno fortunati, *I masnadieri*, su libretto di Andrea Maffei tratto dall'omonimo dramma di Friedrich Schiller. Il compositore

conobbe Maffei durante una cura termale a Recoaro e con lui decise di assolvere all'impegno preso con l'impresario inglese Lumley e con l'editore Lucca per una nuova opera al Her Majesty's Theatre di Londra. Era l'estate del 1846; il lavoro fu sbrigato con grande rapidità. La primavera successiva Verdi partiva per un lungo e piacevole viaggio che toccò molte città lungo il Reno fino a Parigi; di lì, in giugno arrivò a Londra, una capitale che gli fece una brutta impressione a causa del clima umido. Le prove a teatro, tuttavia, sembrarono promettere bene, in particolare per quanto riguarda la bravura del soprano protagonista, Jenny Lind. La prima fu fissata per il 22 luglio, alla presenza della regina Vittoria. L'opera piacque, ma in pochi anni sparì completamente dalle scene. Ben altri successi, e più duraturi, avrebbero riservato a Verdi le successive, sopra ricordate, commissioni straniere.

9. La nuova frontiera americana

Che negli Stati Uniti il nostro Paese sia sinonimo, oltre che di pizza e, ahimè, di mafia, anche di melodramma è un fatto assodato. Tuttavia, non sufficientemente riconosciuto in proposito è il merito di un manager italiano dei primi decenni del Novecento, colui che, come afferma Alberto Triola, «in America è sinonimo di opera lirica: Mr Gatti, l'italiano che ha reso grande il Metropolitan, che ha fatto innamorare di Caruso e dell'opera lirica tutto il paese, portandola addirittura alla radio»²².

Figlio di un garibaldino, poi Senatore del Regno, ma soprattutto direttore del Teatro di Ferrara, Giulio Gatti Casazza nacque ad Udine nel 1869, ma si trasferì ancora bambino nella città emiliana, dove crebbe in un ambiente carico di stimoli culturali. Nonostante un'educazione di impostazione militare e scientifica, poco più che ventenne il giovane Giulio eredita dal padre la direzione del Comunale di Ferrara, che porta avanti con grande equilibrio ma pure con una non comune curiosità nei confronti delle novità del panorama operistico contemporaneo. Manifestazione di questo suo spirito innovativo la decisione di aprire la sua prima stagione nel 1893 con due opere fresche di composizione, la *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, all'epoca ancora poco conosciuto, e la *Wally* di Alfredo Catalani, che era invece appena morto. Fra successi e qualche critica, la direzione del teatro ferrarese gli permette di acquisire una certa fama nel mondo musicale italiano, tanto che, nel 1898, non ancora trentenne, viene nominato direttore generale della Scala di Milano, negli stessi anni in cui Arturo Toscanini è chiamato come direttore stabile.

Dal punto di vista della gestione artistica, al di là del notevole spazio che viene assicurato alla drammaturgia wagneriana o a prime internazionali quali l'*Eugenio Oneghin* o il *Pelléas et Mélisande*, in questi anni la coppia Toscanini-Gatti cambia le regole di fruizione degli spettacoli, qualcosa che diventerà legge in tutti i teatri italiani: si spengono le luci in sala durante la rappresentazione, si pretende il silenzio, si negano i bis al termine di un pezzo particolarmente applaudito. Insomma, da luogo di ameno svago, il teatro d'opera anche in Italia si trasforma in un autentico tempio sacro dedicato esclu-

²² Cfr. Triola 2013: 11. A questo volume, ricco di documentazioni, si rimanda per approfondire questa importante figura della vita culturale italiana nella prima metà del Novecento.

sivamente alla contemplazione della rappresentazione artistica. La Scala diviene, dopo questa rivoluzione, una vera e propria industria, con circa un migliaio di dipendenti e un notevole indotto, al centro di un vasto mercato mondiale. La fama di Gatti Casazza in qualità di manager teatrale, dunque, si fa grande, anche all'estero, e qui si inserisce il corteggiamento degli azionisti del Metropolitan di New York, con il potente banchiere Otto Kahn in testa. Dopo lunghe trattative, Gatti accetta, ma insieme a lui parte anche Toscanini: si riforma così a New York la coppia che aveva fatto rinascere la Scala di Milano. La rappresentazione dell'*Aida*, che inaugura la prima stagione di Gatti al Met nel 1908, è il primo di numerosi trionfi. L'evento più significativo della sua gestione, però, fu la prima mondiale della *Fanciulla del West* di Puccini, nel 1910.

Dopo il successo faticoso della *Butterfly*, Puccini aveva vissuto un periodo di crisi artistica, acuito dalla morte improvvisa del suo librettista di fiducia, Giuseppe Giacosa. Falliti i progetti artistici con Luigi Illica e con Gabriele d'Annunzio, il compositore si avvicina con cautela ad un altro dramma dello stesso autore della *Butterfly*, David Belasco, *The Girl of the Golden West*; intanto partecipa ad una tournée proprio negli Stati Uniti. Solamente nel 1907 Puccini si mette al lavoro, ma si tratta di una gestazione complessa, a causa delle continue incomprensioni con i due librettisti, Carlo Zangarini, prima, e poi Guelfo Civinini, oggettivamente poco esperti di teatro d'opera. Tuttavia, già nell'estate del 1910 l'intera orchestrazione è ultimata: il debutto è fissato per la sera del 6 dicembre. Puccini parti per New York in compagnia dell'editore Tito Ricordi e del figlio Tonio. Si trattava della prima sua opera rappresentata in esclusiva all'estero, per giunta nei lontani Stati Uniti. L'aspettativa era elevata. Il cast d'eccezione: Emmy Destinn nei panni della protagonista femminile Minnie, Enrico Caruso in quelli di Johnson, Pasquale Amato era Rance, ma soprattutto alla direzione c'era l'ormai celebrato Arturo Toscanini, che ebbe una parte notevole nella sistemazione finale dell'orchestrazione.

L'esito fu trionfale: quarantatré chiamate per l'autore e gli interpreti; meno favorevole, invece, l'accoglienza della stampa. In ogni caso, decisiva fu l'influenza che le rappresentazioni pucciniane di questi anni – non dimentichiamo che anche il successivo *Trittico* conobbe il suo battesimo a New York, nel 1918 – ebbero sulla nascente sensibilità musicale americana, non ultima la produzione destinata alle colonne sonore della cinematografia hollywoodiana. Se il melodramma italiano, in Europa, aveva ormai soltanto da imparare dalle sperimentazioni che arrivavano dall'estero, negli Stati Uniti fu ancora in grado di insegnare qualcosa: riflettendo sul peso che ha avuto la cultura americana nel secondo Dopoguerra, anche e soprattutto nell'ambito musicale, in tutto questo sentiamo forte un sapore italiano. Davvero il genere del musical e della musica applicata alla cinematografia possono essere considerati degni figli del nostro melodramma di inizio secolo.

10. Melodrammi sperimentali

Gian Francesco Malipiero ha avuto un ruolo importante nella cultura musicale italiana del primo Novecento. A lui si deve, innanzi tutto, la riscoperta della musica rinascimentale italiana, anche strumentale, una riscoperta che è stata seguita dalle prime edi-

zioni moderne di molti capolavori antichi. Tuttavia Malipiero è stato, in generale, uno dei musicisti più attivi nel tentativo di allontanare la cultura italiana dalle secche della tradizione e di renderla sensibile alle sperimentazioni d'oltralpe, soprattutto quelle che, negli anni appena precedenti alla prima guerra mondiale, a Parigi hanno rivoluzionato la storia della musica.

Non deve pertanto stupire che, almeno fino agli anni Trenta, gran parte dei lavori malipieriani abbiano avuto una certa risonanza più all'estero che in Italia, nonostante la ferma intenzione del compositore di riallacciarsi all'antica cultura letteraria italiana, medievale ed umanistica. Mi pare che la posizione del giovane Malipiero negli anni Dieci risenta molto della predicazione futurista, almeno nel rifiuto della tradizione italiana – che significava, di fatto, rifiuto del melodramma e della dittatura del canto – e nel rigetto dell'accademismo, in favore di un apprendimento più libero ed individualistico (quale era stato il suo), ma anche nel suo continuo rivolgersi alla capitale francese in quanto centro propulsivo del cambiamento (e a Parigi, in quegli anni, c'erano, non a caso, Filippo Tommaso Marinetti e Gabriele d'Annunzio, che Malipiero inseguì per molto tempo, ma anche altri giovani compositori come Alfredo Casella). Dopo alcuni tentativi non particolarmente convincenti nell'ambito sinfonico e cameristico, Malipiero ottenne i primi riscontri, anche polemici, di pubblico e di stampa proprio a Parigi, nell'estate del 1920, con le *Sette canzoni*: ironia della sorte, una composizione per il teatro, una sorta di melodramma innovativo. Il compositore, dunque, approda al teatro musicale, secondo la più naturale tradizione italiana, ma in maniera insolita, cercando di rinnovarlo profondamente; e infatti questo lavoro cadde malamente alla prima rappresentazione italiana, a Roma, nel 1929.

Difficile, infatti, definire le *Sette Canzoni* – anche nella versione successiva in forma di trittico, conosciuta come *Orfeide* – un melodramma *tout court*. Abbiamo sì un libretto, opera dello stesso compositore, i cantanti, un'orchestra e una serie di scene, ma ciò che manca è una chiara dimensione narrativa, perché le sette scene sono imperniate intorno a sette canzoni, appunto, tratte dal repertorio quattrocentesco, che intrattengono fra di loro un rapporto soltanto simbolico. Anche il successivo lavoro teatrale di Malipiero, il *Torneo notturno*, rappresentato per la prima volta ancora all'estero, questa volta presso il Nationaltheater di Monaco, nel maggio del 1931, riprende lo schema a canzone, con sette scene, indicate qui con il dannunziano termine *notturno*, prive di dialoghi e caratterizzate dalla presenza di personaggi allegorici, senza alcuno spessore psicologico; di nuovo, il libretto è costruito mediante l'intarsio di brani letterari antichi, ma sembra assente qualsiasi dimensione narrativa.

Questo il punto di arrivo delle ricerche malipieriane. All'interno del nostro discorso, lavori quale il *Torneo notturno* testimoniano, da una parte, il tentativo di rinnovare il melodramma italiano tradizionale che, nel frattempo, riscuoteva ancora grandissimo successo nel pubblico italiano (ma anche americano, come s'è visto); dall'altra, la difficoltà da parte delle nuove generazioni di musicisti italiani di adeguarsi alle sperimentazioni del linguaggio musicale europeo, che mai come nella prima metà del Novecento si è frantumato in tante direzioni diverse e spesso contrastanti.

11. Omero in terra di Germania

L'*Ulisse* di Luigi Dallapiccola arriva proprio al culmine della carriera internazionale del compositore istriano e, in quanto *summa* della sua ricerca artistica, la conclude. Dallapiccola costituisce un punto di riferimento della cultura musicale italiana del Novecento, in particolare nell'ambito del melodramma²³. Legato alla tecnica seriale e quindi al magistero di Arnold Schönberg – anche per questioni geo-politiche, dal momento che Pisino, la città in cui nacque, si trovava nel 1900 all'interno dell'impero austro-ungarico, ed avendo lui poi vissuto la sua infanzia a Graz –, Dallapiccola ebbe riconoscimenti ovunque in Europa e negli Stati Uniti, fino a diventare maestro di un'intera generazione di compositori. Visti i suoi interessi letterari, il melodramma divenne il suo genere d'elezione, per la possibilità di unire al messaggio musicale anche riflessioni di natura filosofica ed esistenziale. Come si vede bene proprio nell'*Ulisse*.

Per ammissione dello stesso autore²⁴, l'immagine dell'eroe omerico accompagnò tutta la vita di Dallapiccola, da quando, ad otto anni, vide un film – ancora muto, perché era il 1912 – di Giuseppe De Liguoro sull'*Odisea*; la figura di Ulisse torna anche nella proposta che il coreografo russo Léonide Massine fece al compositore nel 1938 per un balletto mai realizzato, fino alla riduzione in parti moderne del *Ritorno d'Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, compiuta nel 1941 per il Maggio Musicale fiorentino. E si arriva così agli anni Cinquanta, quando finalmente Dallapiccola scrive il libretto per la sua nuova opera, che lentamente prende forma musicale nel corso degli anni Sessanta. Dietro all'*Ulisse* di Dallapiccola c'è l'interpretazione dantesca, c'è l'idea della necessità di conoscere ciò che ci circonda, ciò che nella lingua di Dallapiccola è sintetizzato nel motto «guardare, meravigliarsi e tornar a guardare». Nelle mani del compositore, l'eroe omerico diventa un uomo contemporaneo, nel senso di un uomo del Novecento, lacerato dal dubbio e dalla ricerca di un significato di sé nel mondo. In questo senso, l'*Ulisse* di Dallapiccola è parente del *Mosè* di Schönberg o del *Wozzeck* di Berg; tuttavia, la ricerca di un'identità, nell'opera del compositore istriano, alla fine si risolve mediante un'improvvisa illuminazione di carattere religioso.

Secondo quanto il compositore ha personalmente testimoniato, fu il sovrintendente alla Deutsche Oper di Berlino, Gustav Rudolf Sellner, ad interessarsi personalmente della nuova opera che Dallapiccola stava ancora componendo; fu sempre Sellner a proporgli di rappresentarla in prima mondiale nel suo teatro. Dietro rassicurazioni sul direttore d'orchestra – Lorin Maazel – sul direttore del coro – Walter Hagen-Groll, a capo di un insieme di centoventi elementi – sulla regia e sulle scenografie, il compositore accettò. La prima ebbe luogo il 29 settembre del 1968. Si trattò di un riconoscimento della vitalità del melodramma italiano? O forse piuttosto, un riconoscimento del valore dei melodrammi di Luigi Dallapiccola? A farci propendere per questa seconda ipotesi, il fatto, non trascurabile, che l'*Ulisse* venne rappresentato a Berlino in lingua

²³ Su questo lavoro rimando senz'altro a Pezzati 2008, anche per gli altri doverosi riferimenti bibliografici sulla carriera e le opere del compositore.

²⁴ Si può facilmente ascoltare in rete un'intervista dell'autore che rievoca la gestazione di questo melodramma.

tedesca, secondo un'esigenza di comprensibilità particolarmente sentita dallo stesso compositore. Ma, in ogni caso, mi pare che il pubblico abbia riconosciuto in questo melodramma il tentativo di manifestare in forma narrativa quelle incognite esistenziali tipicamente novecentesche, e come tali del tutto indipendenti da questioni nazionali. Pertanto, possiamo affermare di trovarci in un contesto internazionale ben diverso da quello che ha portato alla prima della *Fanciulla* di Puccini: lì, quasi sessant'anni prima, in America, era il melodramma italiano in quanto tale che attirava, con i suoi cantanti, le sue melodie, le sue passioni; nell'opera di Dallapiccola, invece, è difficile riconoscere qualcosa di tipicamente italiano, al massimo uno spirito genericamente mediterraneo, ma pur sempre visto attraverso una sensibilità più germanica che altro, come la vicenda artistica del compositore testimonia in maniera inequivocabile.

12. Una storia ancora da scrivere

Mentre sto ultimando questo saggio, ricevo la notizia di un altro melodramma italiano rappresentato da poco, in lingua originale, presso il Nationaltheater di Mannheim. Il compositore questa volta è una donna – mi permetto di segnalarlo solo perché il mestiere dell'operista è tradizionalmente maschile – Lucia Ronchetti, mentre il librettista è Ermanno Cavazzoni, già collaboratore per i film di Federico Fellini. Titolo del lavoro: *Esame di mezzanotte*. Le reazioni sembrano essere state molto positive.

È la dimostrazione della vitalità del melodramma italiano nel mondo, anzi, pare che per queste nuove produzioni ci sia più interesse all'estero che in Italia, a causa dei ben noti problemi di politica culturale di casa nostra. Se pensiamo infatti a due operisti molto attivi negli ultimi anni come Azio Corghi o il più giovane Giorgio Battistelli, molti dei loro lavori hanno ricevuto il battesimo in teatri tedeschi, francesi, inglesi o austriaci, quale è il caso di *Divara*, di Corghi su libretto di José Saramago, nel 1993 a Münster, e di *Divorzio all'italiana* di Battistelli a Nancy nel 2009. Un bel segnale, mi pare, soprattutto perché queste opere spesso sono state messe in scena in lingua originale. Che, in un contesto in cui appare sempre più difficile difendere i nostri prodotti letterari, il melodramma possa rivelarsi, come nel Settecento, un veicolo per promuovere il prestigio della lingua italiana all'estero?

Bibliografia

- Airoidi 2007-2008 = Airoidi, Alberto, *Ricerche su Marco Coltellini (1719-1777). Dall'editoria al libretto d'opera*, tesi di laurea, relatore William Spaggiari, Università degli Studi di Milano.
- Bianconi 1980 = Bianconi, Lorenzo, *Cesti Pietro*, voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXIV, Roma, Treccani, *sub voce* (ormai consultabile on line).
- Bianconi 1991 = Bianconi, Lorenzo, *Il Seicento*, Torino, EDT.
- Bonomi 1998 = Bonomi, Ilaria, *Il docile idioma*, Roma, Bulzoni.
- Bonomi 2015 = Bonomi, Ilaria, «L'italiano lingua per musica e la sua diffusione europea», in *L'Italia e la cultura europea*, a cura di Anna Klimkiewicz, Maria Malinowska, Alicja Paleta e Magdalena Wrana, Firenze, Franco Cesati, pp. 169-178.
- Brumana e Ciliberti 1986 = Brumana, Biancamaria e Ciliberti, Galliano (a cura di), *Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo (1784-1841)*, Atti del Convegno internazionale di studi di Perugia, 26-28 ottobre 1984, Firenze, Olschki.

- Dorsi e Rausa 2000 = Dorsi, Fabrizio e Rausa, Giuseppe, *Storia dell'opera italiana*, Milano, Bruno Mondadori.
- Franchi 1986 = Franchi, Saverio, «Il *Barbiere di Siviglia*: confronti, suggestioni, linguaggio», in Brumana e Ciliberti 1986, pp. 39-51.
- Gronda 1990 = Gronda, Giovanna, *La carriera di un librettista*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Legrand 2004 = Legrand, Raphaëlle, «La musica del re e dei *philosophes*, da Lully a Rameau», in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, vol. IV, Torino, Einaudi, pp. 569-587.
- Martina 1997 = Martina, Alessandra, «Il “disegno” e il “colore”: Calzabigi, la retorica e la riforma del melodramma», in *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli*, Atti del Convegno di studi di Livorno, 23-24 settembre 1996, a cura di Federico Marri e Francesco Paolo Russo, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 27-38.
- Mayrhofer 1986 = Mayrhofer, Marina, *Morlacchi e Salieri*, in Brumana e Ciliberti 1986, pp. 9-17.
- Morelli 1982 = Morelli, Giorgio, *L'Apolloni librettista di Cesti, Stradella e Pasquini*, in «Chigiana» XXXIX, pp. 211-264.
- Pezzati 2008 = Pezzati, Romano, *La memoria di Ulisse*, Milano, Suvini Zerboni.
- Saino 2010-2011 = Saino, Stefano, «Che parlo, ah, che vaneggio?». Costanti sintattiche dei lamenti cinquecenteschi, in «Studi di Grammatica Italiana» XXIX-XXX, pp. 91-139.
- Saino 2014 = Saino, Stefano, «Metastasio e la lezione di Rinuccini», in *Lingua testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*, a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Padova, Esedra, pp. 261-275.
- Spaggiari 2006 = Francesco Algarotti, *Viaggi di Russia*, a cura di William Spaggiari, Milano, Garzanti.
- Triola 2013 = Triola, Alberto, *Giulio Gatti Casazza. Una vita per l'opera*, Varese, Zucchini.

L'ITALIANO IN INGHILTERRA NELLA MUSICA DEL TEDESCO HÄNDEL*

VITTORIO COLETTI

Il caso del tedesco Händel e del suo ruolo di esportatore dell'opera in italiano in Inghilterra è forse ancor più singolare di quello dell'austriaco Mozart (di cui ci occupiamo più avanti in questo libro), cresciuto in un ambiente musicalmente da tempo italianizzato. Mozart infatti gravita intorno a Vienna, dove per quasi quarant'anni aveva svolto il ruolo di "poeta cesareo" il più grande librettista italiano di tutti i tempi, Pietro Metastasio, che nella capitale dell'impero austro-ungarico aveva concepito e visto rappresentare molti dei suoi capolavori. Con Händel invece non si dirà che nasce e muore l'opera italiana in Inghilterra, ma poco ci manca, e basterà dire che la presenza nei teatri londinesi del grande tedesco coincise con l'unico periodo di vero successo dell'opera in italiano oltre Manica. Questa, come spiega Giorgio Pestelli¹, aveva fatto, prima dell'arrivo di Händel (1710), capolino negli ultimi anni del Seicento, ma aveva incontrato parecchie difficoltà e si era esposta a molte critiche in una cultura che vantava una straordinaria tradizione di teatro recitato, sia pure spesso condito con musiche. Contro l'opera italiana e in italiano giocava anche il congenito razionalismo inglese che mal accettava testi incomprensibili (per lingua) e così stravaganti per forma (invece di parlare vi si cantava) e contenuto (le trame inverosimili). John Dennis nel 1706 aveva denunciato i danni dell'opera lirica allo spirito pubblico e il poeta John Hughes, pur apprezzando l'opera italiana, ne auspicava una, meglio comprensibile, in inglese. Tant'è vero che all'inizio è molto probabile che l'opera italiana sia stata cantata in traduzione inglese, come dimostrerebbe il caso dell'*Arsinoe*, *Queen of Cyprus* del 1705 e della *Camilla* di Bononcini e Stampiglia (due autorità tra, rispettivamente, i compositori e i librettisti dell'epoca), che fu data in una versione curata dal violoncellista e librettista italo-tedesco, Nicola Haym. Si mettevano in scena anche dei pasticci come quello di

* Questo saggio deve moltissimo, oltre che agli studi citati, alle informazioni e suggerimenti amichevoli di Lorenzo Bianconi, massimo händelista italiano e, per le traduzioni dell'inglese settecentesco, degli amici e colleghi Benito Poggi e Jacqueline Visconti; inoltre, come tutti i miei lavori librettistici, anch'esso deve suggerimenti, bibliografia e rifornimento di testi agli amici musicologi Raffaele Mel-lace e Elisabetta Fava: a tutti loro il mio più sentito ringraziamento.

¹ Pestelli 1996: 68-76.

Pyrrhus and Demetrius con musiche di A. Scarlatti e altre originali dello stesso librettista Haym, cantato tutto in inglese meno nelle parti dei due protagonisti (!). Persino in quella che, secondo alcuni, potrebbe essere stata la prima opera cantata tutta in italiano, l'*Alamabide* (1710), non sarebbero mancate arie in inglese nell'intermezzo.

Le cose cambiano decisamente quando a Londra arriva Händel; grazie all'autorità del "nuovo Orfeo", come fu detto, e di altri compositori (Bononcini, Ariosti, poi Porpora e Hasse) si apre un periodo di prosperità e centralità dell'opera in italiano in Inghilterra. Scriverà nel 1728 Roger North: «Le nostre opere furono eseguite da voci inglesi, o meglio: le voci italiane delle opere straniere vennero tradotte e adattate alla musica, o meglio ancora alcune scene furono cantate in inglese e altre in italiano o in olandese [...], fatto che creò una congerie di incongruenze difficile da sopportare. Ma ora il buon andamento degli abbonamenti, grazie all'incoraggiamento reale, ha fatto sì che le opere siano eseguite nella loro lingua originaria e fino a tale grado di competenza che molti hanno affermato [che] Roma e Venezia, dove essi li avevano uditi, non sono affatto superiori...»², attestando la svolta radicale avvenuta nel teatro d'opera londinese a favore del melodramma italiano, di cui anzi la messa in scena di Londra attenuerebbe certi difetti (ad esempio la trascuratezza dell'orchestra ad esclusivo favore delle voci sole).

Che a lanciare il successo di un'opera straniera in Inghilterra sia stato un tedesco è certamente singolare, ma non così strano se si pensa che un altro grande compositore sassone fu maestro dell'opera italiana, in Italia e all'estero, Johann Adolph Hasse³, e che l'ambiente in cui Händel si era formato era molto aperto alla nostra opera⁴. Händel infatti musicalmente era cresciuto ad Amburgo, prima di perfezionarsi in Italia, e anche dopo il successo in Inghilterra non interromperà mai i suoi legami col teatro musicale tedesco. Tutte le maggiori corti tedesche erano da tempo attratte dall'opera lirica italiana e accoglievano maestri italiani: uno di questi, Agostino Steffani, fu conosciuto direttamente da Händel. L'opera in italiano era così fiorente che per cercare e trovare cantanti italiani per i teatri inglesi fu spesso, anche per Händel, più facile e semplice cercarli in Germania (ad esempio a Dresda). Anche ad Amburgo, "libera città" non nobiliare, c'era un teatro musicale con qualche curiosità per l'opera italiana. Qui arrivò il giovane Händel dalla nativa Halle e vi compose la sua prima opera, l'*Almira*, cantata, come succedeva di norma in quella città borghese e commerciale, un po' in tedesco e un po' in italiano (mentre nei teatri di corte tedeschi, dove c'era un pubblico nobiliare che aveva molta più familiarità con l'italiano, l'opera si cantava spesso tutta nella nostra lingua). Ad esempio, anni dopo, nel 1723, il *Floridante* dello stesso Händel, la cui prima era andata in scena a Londra nel 1721 tutta in italiano, fu rappresentato ad Amburgo con recitativi e arie in tedesco ma anche molte arie in italiano. E così succederà per *Tamerlano* e *Giulio Cesare*. Dopo il successo in Inghilterra, infatti⁵, le opere di Händel

² Deutsch 1955: 233.

³ Mellace 2004.

⁴ Cfr. le biografie händeliane di Lang 1985 e Dean 1987.

⁵ Dean 1987: 24

raggiungevano spesso la Germania (Amburgo in particolare) e vi venivano cantate con «arie originali in italiano e recitativi in traduzione tedesca riscritti di sana pianta». Proprio grazie a Händel, per un certo periodo, specie negli anni venti, Londra fu il più importante (per cantanti e compositori e scenografie) centro del teatro musicale italiano. Si legge di lui in un'ode sulla Musica di Jean de Serré de Rieux, uscita a Parigi nel 1734:

Mais pour quoi parcourir Naples, Venise, ou Rome?
L'Angleterre empruntant l'Italique idiome,
N'a-t-elle pas cent fois fait retentir les airs
Du Dramatique éclat de ses doctes Concerts?
D'un génie étranger la source inépuisable
Enfante chaque année un oeuvre mémorable,
Qui d'une nation où fleurissent les Arts,
Charme, étonne et ravit l'oreille et les regards⁶.

A un certo punto era divenuta dunque una caratteristica del teatro musicale inglese quella di mettere in scena un testo tutto in italiano; lo ricorda un celebre testimone dell'epoca, C. Burney⁷. Dopo aver notato che l'Italia esporta opera lirica come altre nazioni fanno con altri prodotti (vino o tè...), Burney osserva che «i francesi, dal tempo del cardinale Mazzarino in poi, non hanno più tollerato che un'opera in lingua italiana fosse eseguita nel loro paese», mentre «gli inglesi, che tollerano tutte le religioni, diedero prova non solo di spirito liberale con il loro rispetto dell'opera italiana ma anche di buon gusto e di buon senso. È universalmente riconosciuto che la lingua italiana è più sonora, più dolce e di più facile pronuncia di ogni altra lingua moderna; e che la musica italiana, in particolare quella vocale, forse per quella ragione, è stata coltivata in Europa con più successo di qualunque altra. Ora, la musica vocale italiana può essere apprezzata nella sua perfezione solo quando sia cantata nella sua lingua e da cantanti italiani che diano sia alla lingua sia alla musica l'espressione e gli accenti appropriati».

In realtà, come si è detto, non era sempre stato così in Inghilterra e le consuetudini bilingui di Amburgo erano state anche quelle inglesi prima di Händel, non senza problemi, come attesta anche Fassini 1914, denunciati dal seccatissimo Addison nel celebre «Spectator». Addison notava come per adattare una musica nata su testo italiano alla sua versione inglese potesse accadere che «il più bel passaggio di un'arietta ed il più bel trillo toccava in sorte ad un *therefore*, ad un *because*, ad un *of*»⁸. Rappresentando nel 1706 la *Camilla*, alcuni cantanti, italiani, cantavano in italiano, mentre altri, inglesi, in inglese. Ancora l'Addison: «Attori italiani [...] cantavano le loro parti nella loro lingua, mentre i nostri connazionali si servivano nelle loro del linguaggio nativo. Il re o l'eroe del dramma per lo più parlava in italiano ed i servi gli rispondevano in inglese; lo spasimante spesso conquistava il cuore della sua dama servendosi di un linguaggio che essa non ca-

⁶ Deutsch 1955: 378-379.

⁷ Burney (1776) 1957: 671-672.

⁸ Fassini 1914: 8.

piva»; sembrava impossibile «condurre i dialoghi in questo modo senza un interprete tra le persone che dialogavano»⁹. Insomma la situazione a Londra, prima dell'arrivo di Händel, non era dissimile da quella di Amburgo, dove Händel aveva fatto i suoi primi passi nel teatro musicale. In verità, la svolta verso una piena assunzione dell'italiano in scena non coincise precisamente con l'arrivo di Händel, ma l'arrivo di Händel a Londra fu propiziato proprio dal desiderio del pubblico più qualificato di cambiare anche queste assurdità linguistiche. Ancora Addison: «Il pubblico si è stancato di capire una metà dell'opera; onde, per liberarsi del tutto dalla fatica di pensare, ha ora voluto che essa fosse eseguita interamente in una lingua a lui sconosciuta. Noi non intendiamo nulla di quanto si dice sul palcoscenico, al punto che, udendo gli attori italiani sfringuellare nella foga dell'azione, ho temuto che si prendessero gioco di noi; ma io spero, dacché noi abbiamo tanta fiducia in loro, che essi non vogliano dir male di noi in faccia nostra, benché possano farlo con sicurezza come se lo facessero dietro le nostre spalle»¹⁰. Sullo «Spectator» fu pubblicata una lettera di tre musicisti che si erano spesi per un trapianto morbido della musica italiana sulla lingua inglese e promettevano di impegnarsi ulteriormente per evitare l'invasione dell'italiano e costringere gli stranieri «che vogliono riuscire a qualche cosa in Inghilterra, ad imparare la lingua del nostro paese e a non essere così insolenti da pretendere che una nazione incivilita e colta impari la loro» (uno di questi musicisti era il già ricordato Nicola Haym, che fu poi tra i librettisti di Händel¹¹).

L'Addison aggiungeva una battuta: «Ma non posso non pensare che un qualche storico, ignaro dei gusti dei suoi saggi antenati, fra due o trecento anni farà la seguente riflessione: al principio del secolo diciottesimo la lingua italiana era agli inglesi così familiare che in essa si rappresentavano le opere sui palcoscenici londinesi»¹².

Lo storico di due o tre secoli dopo non farà questo errore, per fortuna. Ma il problema resta: cosa capivano gli spettatori di un'opera cantata in italiano a Londra nei primi del Settecento? Tanto più che le traduzioni in inglese, come nota Fassini, potevano lasciare a desiderare al punto che un *barbara, si t'intendo*, per assecondare il ritmo diventava *Frail are a lover's hopes*, cioè un diversissimo lamento «fragili sono le speranze degli amanti»¹³!

La prima opera rappresentata tutta in italiano pare sia stata nel 1705 *The Loves of Ergasto*, di cui è rimasto un libretto bilingue. Il curatore dell'impresa si scusa nel libretto (di ignoto) se questa volta l'opera sarà tutta in una lingua straniera, ma precisa che sarà pur sempre meglio delle assurdità di un teatro plurilingue. L'italiano, specificava, è una lingua particolarmente adatta al canto per la sua morbidezza e l'inconveniente dell'incomprensione sarà attenuato dalla traduzione del testo in inglese, che poi caratterizzò sempre i libretti italiani messi in scena da Händel a Londra. Secondo alcuni, come abbiamo det-

⁹ Fassini 1914: 11. Dorris 1967: 43 osserva come la scarsa conoscenza dell'italiano a Londra sia stata una delle cause dell'accentuazione del momento musicale e vocale nelle opere in italiano a scapito di quella drammatica.

¹⁰ Fassini 1914: 15.

¹¹ Fassini 1914: 36.

¹² Fassini 1914: 15.

¹³ Fassini 1914: 8.

to, la prima opera tutta italiana in Inghilterra sarebbe stata l'*Alamabide*, rappresentata nel 1710, l'anno dell'arrivo di Händel a Londra e pochi mesi prima della sua prima opera londinese, ovviamente tutta in italiano: il *Rinaldo* del 1711, che ebbe un successo strepitoso. In quel primo scorcio del Settecento l'opera in italiano sembrava capace di imporsi sulle soluzioni concorrenti. Il successo del *Rinaldo* era l'esito di quella che in termini moderni potremmo chiamare davvero una coproduzione anglo-italo-tedesca. Inglese, Aaron Hill, l'autore del copione (ricavato ovviamente dalla *Gerusalemme liberata*) e impresario del teatro; italiano il librettista, Giacomo Rossi, e tedesco Händel, il prodigioso compositore da tempo perfettamente a suo agio con la lingua italiana. Nel 1712 John Hughes provò ancora l'opera inglese col suo *Calypso and Telemachus*, fiducioso che, nonostante la superiorità musicale dell'italiano, l'inglese non si mostrasse «incapace di armonia. Importa moltissimo che gli spettacoli drammatici siano eseguiti in un linguaggio capito dall'uditorio: e sebbene le arie di un'opera possano essere udite con piacere come pezzi strumentali, senza parole, tuttavia è impossibile che il recitativo sia fonte di diletto quando non riesca comprensibile»¹⁴. Ma l'insuccesso di questo tentativo doveva dimostrare che, in quegli anni, l'opera italiana a Londra non era fronteggiabile per forza e qualità di musica, cantanti e spettacolo. Non lo era per due fondamentali ragioni: la prima è che ad essa andò per un buon ventennio il favore della nobiltà. Come era successo nell'Europa continentale, Francia esclusa, l'opera in italiano era divenuta un prodotto di culto per i grandi signori. Questo spiega come, delle diverse tipologie dell'opera italiana antica, all'estero abbia viaggiato soprattutto quella seria e magnifica (meno quella buffa, che deve aspettare qualche tempo per affermarsi), più adatta al pubblico e alle esigenze delle corti. E nelle corti, o tra i nobili, l'accesso, se non diretto comunque ben mediato, alle lingue straniere era diffuso, se è vero che si canta e canterà nel Settecento in italiano nelle varie corti tedesche, a San Pietroburgo e, appunto, a Londra, in teatri sostenuti dai nobili. Non sarà inopportuno ricordare anche che, ai tempi di Händel, fu re di Gran Bretagna il tedesco Giorgio I, salito al trono inglese dal soglio elettorale di Hannover, dove il compositore era stato maestro di cappella; a quanto pare Giorgio II non imparò mai la lingua inglese e restò legato alla terra e alla cultura d'origine.

La seconda ragione del successo dell'opera italiana sta ovviamente e soprattutto nella fecondità e genialità musicale di G. F. Händel e nel suo istinto drammaturgico, che lo ha indotto, osserva Strohm, a trasformare in un vantaggio i tagli dei libretti originali cui si era costretti per non tediare troppo il pubblico con tirate in una lingua incomprendibile. La cosa forse non era sempre a beneficio dei testi, specie per gli intenditori di poesia, se Giuseppe Riva, un letterato italiano ben radicato a Londra, poteva scrivere al Muratori nel 1726 che «le opere che vengono d'Italia non ponno servire per questo teatro (londinese). Bisogna riformarle o per meglio dire diffumarle per renderle in istato da incontrar favore. Pochi versi di recitativo e molte arie qui si vogliono»¹⁵.

¹⁴ Fassini 1914: 37.

¹⁵ Cfr. Dorris 1967: 44. Strohm 1985b: 99 osserva che Händel era stato abilissimo a includere nell'aria (nel testo e/o almeno nella musica) informazioni contenute nel recitativo troppo amputato. La lettera di Riva è citata da Lindgren 1987: 311.

Il successo dell'opera in italiano in Inghilterra coincise in gran parte con la sua attività operistica. E quando il compositore, negli anni quaranta, cominciò a trascurarla dedicandosi sempre di più ai grandi oratori in inglese, la nostra opera cominciò a subire la forte concorrenza di quella in lingua locale (anticipata dalla *Beggar's Opera* di John Gay del 1728, che satirizzava proprio l'opera italiana e fu poi l'opera inglese più fortunata del secolo) e via via a perdere importanza e fascino in quel paese, anche se non le mancarono sino a fine secolo successi e onori, come testimonia il brano di Burney che abbiamo citato all'inizio. Ma all'epoca in cui uscì la storia della musica del Burney l'opera italiana era già in declino in Inghilterra: dopo i grandi successi ottenuti grazie a Händel e compositori di prestigio come Giovanni Bononcini prima e Niccolò Porpora poi, nonché a librettisti infaticabili come Paolo Rolli e il citato Nicola Haym, l'opera nella nostra lingua occupa uno spazio progressivamente più ridotto sulle scene inglesi, anche se con qualche apertura all'opera buffa, come si vede dall'attività a tardo Settecento del compositore ligure Pasquale Anfossi, che compose musiche tanto per opere serie quanto per opere comiche.

Il ruolo di Händel è stato dunque decisivo nell'affermazione (sia pur temporanea) dell'opera italiana in Inghilterra, anche se non secondari sono state le parti di altri compositori e ovviamente dei celebri castrati e delle rissose prime donne. Invece, nella progressiva contrazione della nostra opera oltre Manica hanno contato più i fattori economici (era molto costosa sia per la grandiosità degli allestimenti che per i cachet degli interpreti) che non l'attività del compositore tedesco, rimasta fino all'ultimo su livelli eccelsi.

Su Händel sono state ormai scritte tonnellate di libri e saggi e si è raccolta un'imponente documentazione per ricostruire la sua vita. Pochi studiosi però hanno prestato attenzione adeguata alla singolarissima postazione multilingue di questo compositore, per il quale l'italiano fu la seconda lingua, ben più dell'inglese, nonostante gli anni trascorsi in Inghilterra siano stati infinitamente più numerosi di quelli passati in Italia. Anche il suo dotto conoscente inglese John Mainwaring¹⁶, suo primo (per quanto discusso) biografo, insiste di più sull'imperfetta padronanza dell'inglese che su eventuali problemi con l'italiano. Il taglio musicologico della maggior parte degli studi ha fatto passare in secondo piano questo lato linguistico del compositore che invece bisognerebbe conoscere meglio. Si dovrà ricordare che Händel usava correntemente, oltre il nativo tedesco, l'italiano e l'inglese, e scriveva comunemente lettere in francese (anche a corrispondenti inglesi e perfino tedeschi). Insomma, un poliglotta per il quale il tedesco era la madre lingua, l'italiano la lingua della professione, il francese la lingua della comunicazione internazionale e l'inglese la lingua di conversazione e, da un certo punto in poi, anche della musica (gli oratori).

Di lui scrisse uno che lo conobbe, il Dottor Quint¹⁷: il suo «ascoltatore doveva possedere una conoscenza approfondita di almeno quattro lingue, l'inglese, il francese, l'italiano e il tedesco, giacché nelle sue narrazioni le usava tutte e quattro». Pare che da ultimo quella più malferma fosse diventata proprio il tedesco nativo, trascurato per tanti anni; e come via

¹⁶ Mainwaring 1985.

¹⁷ Dean 1987: 79.

via padroneggiò sempre meglio, specie ai fini della messa in musica, l'inglese, così all'inizio si era mostrato capace di dominare e capire benissimo l'italiano. T. Best¹⁸ ricorda che Ferdinando de' Medici già nel 1709, in una lettera in cui raccomandava il musicista a Carlo Filippo di Neuburg, scriveva che Händel tra i molti talenti ha anche «una gran pratica delle lingue». Best scrive: «Nei recitativi secchi [delle sue opere] l'accentazione normale delle parole è osservata, cosicché le sillabe accentate cadano sul tempo forte della battuta. Un'eccezione è fatta quando una parola che finisce con una sillaba accentata è seguita da un'altra che inizia con un accento in prima posizione [...]; in questo caso avviene solitamente una elisione». Nelle arie ovviamente la metrica e la musica ammettevano maggiori libertà grammaticali nell'accento di parola e potevano cadere accenti su forme atone, come, perlopiù, le finali di parola (fatto assai comune nella musica cantata italiana e anche francese). Però, secondo Best, se Händel adottò le convenzioni musicali italiane «come se l'avesse nel sangue», lo stesso non si potrebbe dire di quel che riguarda le regole grammaticali e sintattiche della lingua italiana: «Si nota nelle opere scritte in Italia e in quelle scritte più tardi a Londra che c'è qualche insicurezza nella padronanza di certi aspetti della grammatica e della sintassi. I mutamenti rispetto al libretto fonte erano in genere intenzionali, ma a volte sembrano piuttosto degli errori grammaticali, e non è facile decidere quale è il caso giusto». Per altro gli esempi che, secondo Best, testimonierebbero una imperfetta padronanza della grammatica italiana, non sono errori come li si potrebbe pensare oggi. L'oscillazione al congiuntivo tra *servasi* e *servisi* (nel *Tamerlano*), che oggi imputerebbe un errore alla seconda forma, era invece comune nell'italiano antico, dove forme come *che egli possi, dichi, abbi* erano diffuse, tanto che la riprovazione delle grammatiche non è riuscita, per secoli, a eliminarle. Non parliamo di spostamenti d'accento come *umile*, comunissimo in poesia. Non saranno mancate imperfezioni nell'italiano di Händel (tipo l'accento in *radice*), ma i più saranno stati o consuetudini dell'epoca, in cui la grafia oscillava molto a seconda della regione di provenienza degli stampatori o dei librettisti (e molti di questi erano di origine veneta), con scempiamenti incongrui o raddoppiamenti ipercorrettivi delle consonanti (*sovenga, racheta, tacciuto*, la rima *invitta: vita* eccetera) e soprattutto refusi dei tipografi (anch'essi assai comuni, come *vedesti* per *vedresti*, l'alternanza *tu resta/tu resti*).

Basterà dare un'occhiata all'imponente catalogo delle musiche händeliane per voce (opere, cantate, oratori) che si trova in appendice alla citata biografia del Dean per rendersi conto della straordinaria versatilità linguistica del compositore.

Abbiamo opere liriche musicate in tedesco e in italiano. Odi e oratori in italiano, tedesco e inglese; musica sacra su testi latini e inglesi; cantate in italiano e musiche per *songs* inglesi; inni inglesi; singole arie italiane, francesi, tedesche e persino una in spagnolo. Per non parlare dei casi di passaggio di un testo da una lingua all'altra o di commistione, come nella celebre *Acis and Galatea* sviluppata in inglese con il riciclo di arie italiane dalla cantata drammatica italiana *Aci, Galatea e Polifemo* o l'oratorio *Trionfo del Tempo e del Disinganno*, nato in italiano in Italia nel 1707 e ripreso e rinnovato in inglese, in Inghilterra, cinquant'anni dopo.

¹⁸ Best 1997.

Una incredibile varietà di lingue che denota una straordinaria versatilità tanto musicale quanto linguistica, anche in testi in cui il ruolo della parola è fondamentale. È il caso degli oratori (Händel ne ha composto in italiano, tedesco e, soprattutto, in inglese) e dell'opera lirica. Vediamo più da vicino quest'ultima, seguendo il catalogo del Dean. Pur tralasciando i "pasticci" (antologie di arie e brani propri e altrui) e senza contare le opere rimaste allo stato di abbozzo, Händel risulta aver composto 38 melodrammi (come li chiameremmo oggi) in italiano e tre in tedesco.

Ecco dunque subito, con la forza dei numeri, un dato: l'opera è per Händel soprattutto se non solo italiana. Quella tedesca (giovanilissima) era così poco importante che la musica è andata in gran parte perduta. Rimane solo qualcosa della prima, l'*Almira* data ad Amburgo, su un libretto in tedesco con arie in italiano (abbiamo visto che ad Amburgo questa era la prassi).

Il cammino di Händel nell'opera italiana comincia davvero col suo primo, più lungo soggiorno nel nostro Paese, con tappe e conoscenze in tutti i maggiori centri operistici, da Firenze (dove diede il *Rodrigo* nel 1707) a Roma (con l'oratorio *La Resurrezione* e oltre cento cantate in italiano e musica sacra in latino), a Napoli (*Aci e Galatea*, 1708), a Venezia (l'*Agrippina* del 1710). In quegli anni Händel non si deve essere appropriato solo della musica italiana (Scarlatti, Caldara, Corelli), ma anche, e non meno bene, della lingua italiana e del nostro teatro musicale, che nel 1711 esportò con così tanto successo in Inghilterra. Come scrive Lang¹⁹, l'Italia era una nazione che esportava allora «arte per rifornire l'Europa di musica e musicisti» e la musica e la lingua italiana erano per questa via divenute internazionali. Händel ne era ben consapevole e, se era venuto in Italia per la musica, «il suo senso musicale gli fece capire che l'opera è un paese in cui si può viaggiare solo conoscendo la lingua che vi si parla». Questa lingua era l'italiano e la chiave per entrarci era, in musica, la cantata da camera (spesso un'opera o un oratorio in miniatura), che Händel cominciò a studiare e comporre in quantità (se ne contano un centinaio). Händel studiò attentamente la lingua, scrive Lang²⁰, e certamente essa «rappresentava per lui un'esperienza nuova»; «dopo i miserabili ballbettii che aveva musicato ad Amburgo, questa poesia levigata doveva sembrargli una rivelazione». A Napoli, per altro, musicò anche canzoni francesi per voce sola e accompagnamento, forse per una cantante transalpina lì conosciuta. Ancora Lang²¹: «L'abilità di Händel nell'esprimersi in una lingua straniera è ancora una volta meravigliosa» tanto che compone anche in francese (per altro a lui ben noto) «proprio a Napoli in un momento nel quale era occupato ad assimilare con avidità la musica italiana».

Quando arrivò in Inghilterra, Händel si mise a studiare l'inglese (come scrive in una lettera del 1711) e musicò, forse, una cantata nella nuova lingua, *Venus and Adonis*. Ma a Londra era venuto col suo italiano e per l'opera italiana e con un bel bagaglio di musiche già composte, di opere viste e di libretti che via via metterà in scena. Come se la sarà cavata, all'inizio, col suo scarso inglese non è dato di sapere, ma è più che probabile che

¹⁹ Lang 1985: 57.

²⁰ Lang 1985: 69.

²¹ Lang 1985: 103.

il mondo dell'opera fosse già così permeato di italiano da non impedire, a chi già ben lo conosceva come Händel, di muovercisi. Nei rapporti con i migliori cantanti ad esempio non c'erano problemi linguistici (semmai ce n'erano d'altra natura, perché Händel mal sopportava il narcisismo e l'indipendenza sfrontata dei virtuosi). Il terreno, lo abbiamo accennato, era già stato preparato da personaggi cosmopoliti, come il ricordato violoncellista, librettista, archeologo, bibliofilo Nicola Haym, nato in Italia da padre tedesco, il francese Charles Dieupart e Bononcini padre e poi figlio: ma, come si è detto si trattava ancora di una fase di compromesso e miscela tra italiano e inglese, come la menzionata *Camilla* e il *Pyrrius and Demetrius*, traduzione inglese di *Pirro e Demetrio* di Alessandro Scarlatti, adattato da Haym e cantato un po' in inglese e un po' in italiano.

Händel perlopiù, va detto subito, a Londra musicerà opere su testi ricavati da libretti preesistenti, adattati da vari librettisti e collaboratori, e a volte da lui stesso, alle esigenze di un teatro che non ne capiva la lingua. Il rapporto con la fonte è ora più stretto e quasi letterale (come nei libretti adattati da Haym, ora più originale, come in quelli predisposti da Paolo Rolli), ma quasi sempre c'è un precedente da cui parte il libretto londinese. Inutile dire che una delle prime e più frequenti operazioni consisteva in una energica sforbiciata ai recitativi, indigesti, incomprensibili e noiosi per gli inglesi (sforbiciata ulteriormente aumentata in partitura e spesso segnalata nei libretti a stampa mettendo tra virgolette i versi non musicati), per arrivare rapidamente alle arie, dove il canto, la musica e i cantanti sostituivano con la bellezza e la bravura all'incomprensione (per altro mitigata dalle traduzioni dei libretti). Col risultato che le trame risultano non di rado oscure e solo il riassunto inglese le chiariva un po'. L'operazione ebbe comunque tanto successo che nel 1719 alcuni nobili iniziarono le procedure per aprire un teatro d'opera italiano (la Royal Academy) e Händel fu inviato sul continente a procurarsi cantanti. Sino all'arrivo di un cast sufficientemente ampio di cantanti di madre lingua italiana, ci furono alcuni problemi (nel *Radamisto* del 1720 i non inglesi in scena erano solo tre!). Poi le cose migliorarono e il successo crebbe, anche grazie all'apporto di altri compositori italiani come Bononcini (che ottenne riconoscimenti spesso non inferiori a quelli del più rinomato collega), Amadei, Ariosti. Inutile dire che furono non meno determinanti i cantanti, i celebri Senesino, Farinelli, Caffarelli (castrati), Borosini (tenore), le prime donne Cuzzoni e Bordoni (che erano anche acerrime rivali, al punto da venire alle mani in scena durante l'*Astianatte* di Bononcini!), il basso Montagnana. Nel 1727 Händel, gran promotore dell'opera italiana, era così ben radicato in Inghilterra che poteva chiedere la naturalizzazione come suddito di S. M. Britannica. Nel 1728 musicò per la prima volta un libretto del grande Metastasio, il *Siroe* (poi toccherà a *Poro* e ad *Ezio*). Nel 1732 il suo vecchio amico Aaron Hill gli scrisse una lettera²² per scongiurarlo di liberare l'Inghilterra del canto «dalla servitù all'italiano» e dimostrare «che l'inglese è lingua malleabile a sufficienza quando sia trattata da poeti che sappiano coglierne la dolcezza e il vigore. [...] Sono dell'opinione che si possano trovare qui da noi voci maschili e femminili capaci di tutto ciò che è necessario; sono anche sicuro

²² Deutsch 1955: 299.

che può essere inventato un tipo di opera drammatica che concili ragione e dignità con la musica». Ma Händel, che pure stava ormai per passare all'inglese negli oratori (*Esther, Athalia, Deborah, Messiah*) con cantanti inglesi, non accolse l'esortazione per l'opera lirica, che continuò, per lui e non solo per lui, a identificarsi con l'italiano, anche se il successo e il consenso si affievolirono (la ricordata satira nella *Beggar's Opera* in inglese, per altro musicata su testo di J. Gay da un tedesco naturalizzato inglese, J. C. Pepusch, ne era già un sintomo, e così pure quella di *The Dragon of Wantley* che seguì poco dopo). Ma la Royal Academy of Music era destinata a fallire anche perché, scrive Lang²³, «l'ostacolo linguistico si dimostrò insuperabile», diversamente da quello che era accaduto nelle corti tedesche e austroungariche. «A Vienna e a Dresda l'opera italiana fu accettata senza riserve», e solo ragioni di tipo nazionalistico ne affievolirono il successo a Berlino verso fine Settecento. «In Inghilterra invece le canzoni in lingua straniera e perfino in gallese [...] provocavano un effetto comico.» Poi c'erano gli argomenti poco congeniali alla cultura pragmatica inglese. Ma, più in generale, a diradare il pubblico dell'opera italiana a Londra contribuì, insieme con i suoi alti costi, il progressivo disinteresse della nobiltà, perché, nel Regno Unito come altrove, soprattutto i ceti nobiliari erano davvero attratti dall'opera straniera (la seconda accademia che alimentò a Londra l'opera italiana si chiamava non a caso Opera della Nobiltà).

Era stata in effetti assai singolare la conversione dell'opera in Inghilterra all'italiano nel primo Settecento. Per i compositori inglesi, ricorda Lang²⁴, i diritti della parola erano inviolabili e non potevano essere scavalcati o negati da quelli della musica: «Nell'opera [...] avviene che la musica proceda per proprio conto, anche violando l'esatto ritmo della parola, cosa che gli inglesi non potevano accettare; secondo loro la bellezza della declamazione doveva essere rispettata sempre e il ritmo musicale doveva adeguarsi a quello verbale; il risultato è una musica adatta al teatro, ma che non ha niente a che vedere con quella operistica». Se per un breve periodo «l'opera italiana di importazione prese il posto dell'antica arte aristocratica di corti e per alcuni decenni Londra al par di Vienna e Dresda divenne una colonia nella quale prese il sopravvento la specifica forma italiana con il linguaggio e il tono di una cultura estranea»²⁵, in Inghilterra l'opera italiana «non riuscì a mettere radici [...] il pubblico e l'ambiente letterario rifiutarono di accettare convenzioni nuove ed estranee e non concessero loro particolari illusioni di successo»²⁶. Molti si lamentavano del successo dell'italiano cantato, e dei troppo lauti ingaggi dei cantanti italiani. Sul «Prompter» del 24 dicembre 1734 si legge: «I cantanti inglesi hanno forse un nodo, un impedimento alla madre lingua? Sono diventati così numerosi quelli italiani ed è così forte il pregiudizio inglese verso il nostro Paese, che i nostri cantanti sono esclusi dai nostri concerti; Bertolli canta al Castle, e Senesino allo Swan, sia detto per l'uno e l'altro a loro vergogna: non soddisfatti degli smisurati stipendi percepiti al Teatro dell'O-

²³ Lang 1985: 218.

²⁴ Lang 1985: 289.

²⁵ Lang 1985: 639.

²⁶ Lang 1985: 637.

pera, si abbassano al punto di essere prezzolati per cantare nei Club privati»²⁷. Bonomi²⁸ ha ricostruito le discussioni e le perplessità della cultura inglese a proposito dell'uso dell'italiano, la cui adattabilità alla musica era tuttavia riconosciuta da tanti e anche autorevoli intellettuali e scrittori, come John Dryden (che sottolineava come le terminazioni vocaliche delle parole favorissero la loro messa in musica), ma che lasciava interdetti per la sua incomprensibilità e anche per «il carattere troppo ornato» della lingua dei libretti.

Si può misurare da questa resistenza verso le lingue straniere quanto sia stata importante e clamorosa la svolta verso l'italiano propiziata da Händel, e anche, però, capire perché il successo della nostra lingua non sia durato molto a lungo e sia se non finito comunque rientrato ben prima della morte del compositore, che, avendola percepita per tempo, dedicò tutta la sua seconda età musicale agli oratori inglesi.

La pressione di lingue diverse non dovette essere facile da gestire, neppure per un poliglotta come Händel, tanto più che potevano darsi dei casi di libretti nati italiani, adattati in inglese e poi ritradotti e musicati in italiano, come quello dell'*Arianna in Creta* del 1734, il cui libretto originario era stato scritto, ovviamente in italiano, da Pietro Pariati, poi adattato all'inglese da Francis Coleman e infine ritradotto in italiano per essere messo in musica a Londra, o come quelli del *Teseo* e dell'*Amadigi*, che Haym dovette tradurre e adattare da fonti francesi in italiano prima della loro intonazione da parte di Händel e la messa in scena a Londra. La cantata-oratorio *Acis e Galatea* viaggiò tra le due lingue prima di fissarsi definitivamente in inglese. Questa somma di fattori indusse progressivamente Händel a passare all'inglese, ma contestualmente cambiando genere e lasciando l'opera per l'oratorio, in cui ottenne risultati non inferiori, anzi a lungo considerati i suoi vertici, anche se oggi la sua opera lirica è tornata con autorevole e buona frequenza sui teatri cantati del mondo. *Alexander's Feast*, su testo del grande John Dryden, ottenne un successo enorme al Covent Garden anche «per il bel canto di artisti locali che si esprimevano nella loro lingua madre». Händel dimostrò di sapersi adattare all'inglese (intervenendo anche sul testo dei libretti dei suoi oratori) come aveva mostrato di saperlo fare con l'italiano, lingua da lui «assimilata in maniera perfetta», posseduta «in maniera eccellente»²⁹.

Fin che operò nel campo operistico, la lingua di Händel fu l'italiano. E l'italiano non era ovviamente solo una lingua, ma un'intera cultura. Händel ha esordito a Londra, lo abbiamo visto, con un *Rinaldo* ricavato da un episodio della *Gerusalemme liberata* del Tasso, ridotto a copione in prosa dall'impresario inglese Aaron Hill che ne ricorda (e certamente non ignorò nel suo lavoro) il successo operistico in tutti i teatri e lingue d'Europa³⁰. Sul suo schema, nella cui elaborazione, confessa, si è preso più di una libertà rispetto all'originale tassesco, «for the better forming a theatrical representation», ha poi lavorato il librettista italiano (Giacomo Rossi), ma da tempo «noto e affermato

²⁷ Deutsch 1955: 377.

²⁸ Bonomi 1998: 93-106.

²⁹ Lang 1985: 290.

³⁰ Sono, quasi alla lettera, parole sue riportate da Deutsch 1955: 33.

in Londra», dove pare, stante il «Daily Courant» del 6 dicembre 1708, facesse l'insegnante di italiano «by a very easy method»³¹. Anche se è possibile che Hill abbia lavorato direttamente sul poema del Tasso, non è affatto da escludere la mediazione di qualcuno tra i molti libretti secenteschi dedicati all'episodio di Rinaldo e Armida, cui lui stesso fa riferimento. Del resto, anche se il primo libretto per Londra, il *Rinaldo*, può essere (almeno allo stato delle conoscenze) considerato in un certo senso originale, le musiche sono state recuperate quasi tutte in fretta e furia da precedenti lavori dello stesso Händel e dell'allora celebre compositore tedesco Bernard Kaiser. Poi molti dei libretti musicati da Händel in Inghilterra sono derivati da precedenti libretti e messe in scena italiane, spesso da lui stesso o dai suoi librettisti posseduti e viste. Se il *Silla* curato da Rossi o il *Floridante* o il *Muzio Scevola* di Rolli paiono avere una certa originalità o perlomeno non se ne conoscono precedenti letterari davvero prossimi (per quanto i soggetti avessero già interessato i librettisti italiani), altri sono un vero e proprio adattamento di testi teatrali, spesso direttamente di libretti precedenti. Ad esempio, il secondo libretto inglese di Händel, il *Pastor Fido*, ricavato dalla celebre favola pastorale di Giovan Battista Guarini, poteva essere già noto al compositore in partiture da lui consultate a Hannover e a Düsseldorf, anche se «è ignoto se [il librettista] Rossi abbia fatto ricorso ad un libretto d'opera preesistente come intermediario tra la fonte cinquecentesca e il testo per Händel»³². Il libretto del *Radamisto* (rappresentato nel 1720) Händel se lo era procurato a Firenze leggendo e forse vedendo *L'amor tirannico* di Domenico Lalli con musica di Francesco Gasparini. *Ottone re di Germania* del 1723 Händel lo aveva visto a Dresda sotto il titolo *Teofane* di Stefano Pallavicini e Antonio Lotti e Haym lo riadattò per lui a Londra. Il famoso *Giulio Cesare in Egitto* dell'anno dopo ha alla base un libretto veneziano di Giovan Francesco Bussani dato a Venezia nel 1677 con musica di Antonio Sartorio. La *Rodelinda* del 1725 si basa su un testo omonimo di Antonio Salvi, conosciuto a Firenze. Questo testo è ricavato a sua volta dal *Pertharite* di Pierre Corneille, a dimostrazione di come molto presto l'opera italiana abbia cominciato a utilizzare e rilanciare (come poi avverrà sino a fine ottocento) il miglior teatro francese coevo o quasi (il *Teseo* del 1713 nasce su un libretto che Nicola Haym dovrebbe aver ricavato dal *Thésée* di Quinault musicato da Lully nel 1675 e l'*Amadigi di Gaula* del 1715 aveva alle spalle una *tragédie* francese di Antoine Houdar de La Motte).

L'edizione italiana a Londra è dunque spesso una ripresa di un testo già scritto e musicato precedentemente in Italia, e a volte anche il punto terminale del viaggio plurilingue e continentale di un libretto. Certi testi infatti Händel li recuperò da qualche tappa del loro percorso internazionale dall'Italia per l'Europa, specie da quelle in terra di Germania, in versione italiana o tedesca. Si prenda il caso dell'*Alessandro* del 1726, secondo la citata ricostruzione di Strohm 1985a. Il libretto musicato da Händel è di Rolli, che però riprende un originale *La superbia d'Alessandro* di Ortensio Mauro e musiche di Steffani, dato ad Hannover nel 1690, diventato cinque anni dopo, ad Amburgo, in tedesco (versione di Gottlieb Fiedler) *Der hochmüthige Alexander*, in un

³¹ Strohm 1985a: 124; Lindgren 1987: 298.

³² Strohm 1985a: 125.

adattamento forse anch'esso tenuto presente dal librettista. Per di più l'*Alessandro* tedesco fu riproposto sempre ad Amburgo nel 1726 con arie in italiano e musiche di Händel. Oppure si prenda, ancora con la preziosa guida dello Strohm, l'*Admeto, re di Tessaglia* di Händel (1727). La fonte è un'*Antigona delusa da Alceste* di Aurelio Aureli e musiche di Andrea Ziani, data a Venezia nel 1660; ma il libretto (rielaborato da Rolli?) di Händel non discende direttamente da questo veneziano, ma da un suo adattamento (di testo e musica) fatto ad Hannover nel 1679 e (da Ortensio Mauro) nel 1681. Quasi tutta in terra tedesca si è svolta la vicenda del libretto che fa da fonte all'*Atalanta* händeliana del 1736. Se Händel riprese direttamente dall'Italia alcuni libretti "freschi" di Metastasio (*Siroe e Poro* ad esempio), altri li riprese dal più datato repertorio di Apostolo Zeno (*Faramondo*) e anche da quello secentesco ancora più vecchio, come il *Sersenato* con Cavalli e Minato a Venezia nel 1654 e reintonato a Roma nel 1694 da Giovanni Bononcini, poi collega inglese di Händel, su testo rimaneggiato dallo Stampiglia. Se il *Riccardo I, re d'Inghilterra* fu allestito dal Rolli su un *Isacio tiranno* di Francesco Briani e musiche di Antonio Lotti dato a Venezia nel 1710, il *Lotario* discendeva da una *Adelaide* di Antonio Salvi allestita a Monaco di Baviera con musiche di Piero Torri, anche se Händel poteva averne visto una riedizione veneziana nello stesso anno in cui lo musicò per Londra. Allo stesso modo, la celebre *Alcina* del 1735 è probabilmente nata da un libretto (*L'isola di Alcina*) messo in scena e in musica a Roma nel 1728 e a Parma nel 1729, dove Händel potrebbe averla vista.

Questi libretti furono stampati a Londra in edizioni bilingui che gli spettatori leggevano armati di una candele. Per la verità, i primi fino al *Radamisto* ed eccetto il *Rinaldo*, invece del testo intero delle arie ne davano in inglese solo un riassunto, con una soluzione che Bianconi³³ ricorda prediletta da una Madame B*** francese, menzionata da Stendhal nella *Vita di Rossini*, che, ascoltando l'opera a Venezia, si faceva preparare un riassunto della trama e in quattro o cinque parole l'argomento delle arie numerate di seguito, tipo: «gelosia di Taddeo», «amore appassionato di Lindoro» eccetera. Poi invece furono tradotte integralmente anche le arie o quasi tutte, anche se in una traduzione libera e non ritmica. Negli avvisi del cast per gli inglesi l'italiano era conservato negli appellativi di *Signor* e *Signora* per i cantanti e le cantanti italiani (gli inglesi erano *Mr.* e *Mrs.*). La traduzione inglese era letterale e spesso assai infelice e ovviamente perdeva molte qualità retoriche del testo italiano. Quando ad esempio nel *Giulio Cesare* I, 6 si legge il barocco gioco: È costei così vaga?/ Lega col crine e col bel volto impiaga, la traduzione inglese si aggiusta solo con: «Her beauty long has captivated my heart» e, poco dopo, l'italiano metaforico: *Ma tutto un vago Aprile / in te è raccolto* diviene prosaicamente: «But all the graces join to make you perfect». La traduzione letterale serviva ovviamente anche per le cronache dei giornali, come quella del «Weekly Journal» del 10 febbraio 1733 che racconta come durante il *Giulio Cesare*, mentre il Senesino stava giusto cantando: *Cesare non seppe mai che sia timore* («Cesar does not know what Fear is») un macchinario fosse caduto sulla scena spaventando a morte il povero Eroe, che perse la voce e mise un terri-

³³ Bianconi 1992a: IX.

bile urlo³⁴. Burney ricorda che Händel, durante l'*Alcina*, si era così irritato col Carestini da minacciarlo di non corrispondergli la paga con parole in inglese molto colorite, ma il celebre musicologo Friedrich Chrysander ha fatto notare che Händel difficilmente avrebbe parlato in inglese a un cantante italiano. L'anno prima una cronaca dell'epoca³⁵ notava che Senesino e Bertolli avevano cantato in inglese in un oratorio di Händel. Ma siccome «non erano abituati a usare l'inglese, lo avresti detto gallese. Avrei preferito sentirli in italiano e ci avrebbero miglior figura loro stessi».

I libretti di Händel erano spesso proposti e poi arrangiati dai librettisti, in particolare dal già menzionato Nicola Haym, musicista, bibliofilo, numismatico, un personaggio che è, anche anagraficamente, un esempio della misura internazionale di questa vicenda³⁶. L'intervento sulla fonte (o le fonti, in caso, frequente, di contaminazione di versioni diverse di uno stesso libretto base) erano pesanti. Scrive Bianconi³⁷ a proposito del *Radamisto*: «Il trattamento inflitto alla fonte italiana – ch'è *L'amor tirannico* di Domenico Lalli [...] 1712 in tre atti, successiva alla prima veneziana in cinque [...] – è già quello d'ogni futura collaborazione Haym-Händel: forbice tanta, penna poca», non senza riflessi del taglia e cuci nella perspicuità della trama (a volte però alleggerita da episodi devianti e collaterali) e nell'integrità del metro. Basterà notare che se l'edizione per l'Inghilterra ha 880 versi, quella fiorentina di partenza ne aveva 1465; il *Giulio Cesare* londinese ha 935 versi e la sua vecchia fonte veneziana 1515; la *Rodelinda* scende a 810 da 1440! Non parliamo dei tagli subiti dal *Serse* rispetto al suo originale primo, quello di Minato per Cavalli (Venezia 1654), già mediato per Händel, come abbiamo detto, da un'edizione di Stampiglia musicata da Bononcini nel 1694. L'intricata trama originaria ha subito una forte potatura, e tuttavia resta (pur ridotta) la parte comica di Elviro, col suo gioco della finta lingua straniera (topos dell'opera buffa italiana), che la traduzione cerca di rendere con errori di grammatica e ortografia e interferenze in un inglese maccheronico (*what>vat, i>me, the>de, te, this>dis, that>dat* eccetera), come si vede in questo esempio dall'Atto II, 1:

ELVIRO: Ah! Chi voler fiora di bella Giardina,
Giacinta Indiana, Tulipana Gelsomina.

[Who vant de vine vlower dat in garden be seen
te jacint, te tulip, te sweet jessamine.]

[...] mi dir a te [...].
[me tell to you.]

Se mi sposar, morir.
[Say, marry me, me soon be sure will die.]

³⁴ Deutsch 1955: 305.

³⁵ Deutsch 1955: 301.

³⁶ Cfr. Lindgren 1987.

³⁷ Bianconi 1992b: 135. Del resto questa era la prassi londinese. Lo attesta anche Paolo Rolli scrivendo a Giuseppe Riva (Caruso 1993: XVI) del suo *Arsace* ricavato da *Amore e maestà* di Antonio Salvi di Firenze: «La qual opera non può farsi come a Firenze, perché così saria d'innumerabile recitativo e di tante poche ariette... Ebbi ordine dunque d'accorciarla».

Nu saper altro.

[Me no more know.]

Ma com'era l'italiano di questi libretti? Ovviamente era quello stesso delle fonti, con tutte le caratteristiche morfologiche, sintattiche e lessicali della lingua poetica di secondo Seicento e primi Settecento; e con tracce regionali abituali all'epoca e dovute alla sede di stampa (spesso Venezia). Grazie al magnifico lavoro filologico di Bianconi 1992 possiamo dare un'occhiata a questa migrazione nell'editoria inglese di libri in italiano. Un caso molto interessante è dato proprio dalla prima opera londinese di Händel: il *Rinaldo*. Nella prima edizione (1711) del libretto, Rossi (il librettista händeliano dall'italiano forse più approssimativo, per il quale, come capita in un passo a eco del *Silla*, segnalatomi da Bianconi, *secolo* può rimare con *ec(c)olo!*) ha usato molti tratti veneti o settentrionali (di dove forse lui era originario), scempiamenti o raddoppiamenti ipercorrettivi (*affreta, sovenga, assoggetar, preggi, caggion, sibillar*), per altro in buona parte riveduti in una riedizione del 1731 (*drapello* > *drappello*) che presenta anche qualche ammodernamento lessicale (*piagge* > *spiagge*) o grafico (*absorti* > *assorti*). E non mancano ovviamente refusi del tipografo (*contenti i Scor* che sarà, suggerisce Bianconi, *contento il cor*). Nel testo (forse di Haym) del *Teseo* c'è «la consueta messe di scempiamenti e raddoppiamenti» impropri che non mancano neppure in quello del *Silla*, di cui è autore il Rossi (*raviva, arrecchi, addittò*). Quando Handel si avvale di librettisti più letterariamente scafati, come Paolo Rolli³⁸ e, in parte, lo stesso Haym, l'italiano dei suoi libretti si fa più pulito. Ad esempio l'*Ottone* (di Haym) «presenta poche improprietà linguistiche», come *debbolezze* o *accost'a*. Nel *Giulio Cesare* le poche che erano ancora nella prima edizione sono state corrette nelle successive e quasi non ne sono rimaste: in genere si tratta sempre di raddoppiamenti iper corretti o scempiamenti indebiti: *Egizzi, amollir, fratanto, improvviso, nohier scelerato*. Ma, dopo gli anni venti, con la morte di Haym, le cose tornano a peggiorare e i testi a mostrarsi ancora più raffazzonati. Niente di particolarmente strano tuttavia nel mondo dell'opera settecentesca. Le cose in Italia potevano andare molto meglio in mano a grandi artisti (come Metastasio che è agli esordi), ma anche peggio in mano ai molti mestieranti. Il marchio dell'italiano operistico ha i tratti iperletterari delle convenzioni di genere ma anche quelli approssimativi dovuti al diletterantismo o alla fretta di tanti poeti. Insomma, l'italiano cantato a Londra esibiva la grammatica poetica alta e al contempo barcollante e geograficamente variabile della nostra lingua cantata tra Sei e Settecento, ancora lontana dalla normazione, anche per via delle libertà barocche. Per altro, proprio il suo alto tasso di convenzionalità rendeva accettabile tutto, l'eccesso del poetico (le immagini barocche, mitologiche eccetera) e le sciatterie del basso (nella grafia e anche in certi passaggi dei recitativi) e certamente pochi o nessuno a Londra si sarà accorto delle oscillazioni ortografiche e morfologiche, che, del resto, non scandalizzavano neppure la maggior parte degli italiani.

Ma, anche se con queste caratteristiche un po' ballerine, l'italiano è stato trasmesso in Inghilterra dall'opera lirica non meno che dai commerci e il teatro musicale è stato

³⁸ Caruso 1993.

uno una dei motivi della non piccola affermazione della nostra lingua oltre Manica. Lucia Pizzoli ha fatto notare che il successo settecentesco di varie grammatiche di italiano per anglofoni fu dovuto proprio all'interesse per la nostra lingua dell'aristocrazia e, in generale, delle grandi dame, nobili e alto borghesi, che, in particolare, si rivolgevano ad essa per godere o addirittura praticare la musica. Scrive Pizzoli³⁹ che, anche se l'opera italiana non sarà mai davvero «gradita al grande pubblico [tuttavia] essa costituisce [...] uno stimolo all'apprendimento dell'italiano durante il XVII e il XVIII secolo e i grammatici del Settecento non perdono l'occasione per procacciarsi il favore di una nuova parte del pubblico inglese, sollecitando, nelle premesse delle loro opere, lo studio dell'italiano, utile per capire il significato delle arie [...], per apprezzare una lingua adatta al canto e, in generale, per tutti gli amanti della musica».

Bibliografia

- Best 1997 = Best, Terence, «Händel and the Italian Language», in *Cambridge Companion to Handel*, a cura di Donald Burrows, Cambridge, U. P., pp. 227-237.
- Bianconi 1992 = Bianconi, Lorenzo, *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, 2 voll., Firenze, Olschki.
- Bianconi 1992a = Bianconi 1992, vol. I, *I testi händeliani*.
- Bianconi 1992b = Bianconi 1992, vol. II, *Le fonti*.
- Bonomi 1998 = Bonomi, Ilaria, *Il docile idioma*, Roma, Bulzoni.
- Burney (1776-1789) 1957 = Burney, Charles, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present*, New York, Dover.
- Caruso 1993 = Caruso, Carlo, *Introduzione* a Paolo Rolli, *Libretti per musica*, edizione critica a cura di Carlo Caruso, Milano, Franco Angeli.
- Dean 1987 = Dean, Winton, *Händel*, s. l., Ricordi-Giunti.
- Deutsch 1955 = Deutsch, Otto E., *Händel: a Documentary Biography*, London, Adam and Charles Black.
- Dorris 1967 = Dorris, George. E., *Paolo Rolli and the italian circle in London 1715-1744*, The Hague-Paris, Mouton & Co.
- Fassini 1914 = Fassini, Sesto, *Il melodramma italiano a Londra nella prima metà del Settecento*, Torino, Bocca.
- Lang 1985 = Lang, Paul Henry, *Händel*, Milano, Rizzoli.
- Lindgren 1987 = Lindgren, Lowell, *The Accomplishment of the Learned and Ingenious Nicola Francesco Haym (1678-1729)*, in «Studi musicali» XVI, pp. 247-383.
- Mainwaring 1985 = Mainwaring, John, *Memorie della vita del fu G. F. Händel*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT.
- Mellace 2004 = Mellace, Raffaele, *J. A. Hasse*, Palermo, Epos.
- Pestelli 1996 = Pestelli, Giorgio, «Il melodramma italiano all'estero fino alla metà del Settecento», in *Musica in scena*, a cura di Alberto Basso, vol. II, *Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*, Torino, UTET, pp. 68-76.
- Pizzoli 2004 = Pizzoli, Lucilla, *Le grammatiche di italiano per gli inglesi (1550-1776)*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Strohm 1985a = Strohm, Reinhard, *I libretti italiani di Händel*, in Mainwaring 1985, pp. 117-174.
- Strohm 1985b = Strohm, Reinhard, «Towards an Understanding of the *Opera Seria*», in *Essays on Händel and Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 93-105.

³⁹ Pizzoli 2004: 63.

IL MOZART COMICO PRIMA DI DA PONTE: ASPETTI LINGUISTICI DEI LIBRETTI GIOCOSI

PAOLO D'ACHILLE

1. Premessa

Mentre la vastissima bibliografia dei tre capolavori che Mozart compose sui libretti di Lorenzo da Ponte comprende anche studi di carattere linguistico¹, sono ben pochi, e limitati al genere serio, i contributi² sulle restanti opere composte dal Salisburghese su testi in italiano³. Lo scarso interesse per i libretti delle opere “comiche” di Mozart anteriori alle *Nozze di Figaro* è certo comprensibile, perché si tratta di testi lontanissimi dal livello di eccellenza che è stato ormai da tempo giustamente riconosciuto alle tre opere dapontiane⁴; tuttavia, anche questi «drammi giocosi» (come vengono quasi tutti etichettati⁵) presentano qualche motivo di interesse; un loro esame complessivo può infatti consentire di valutare meglio la portata innovativa dei tre capolavori della maturità mozartiana anche sul piano linguistico, oltre che su quello drammaturgico, che fu certamente fondamentale per stimolare la creatività del compositore sul piano musicale⁶.

¹ Da ricordare in particolare Goldin 1981a e Bonomi 2000a, con ulteriore bibliografia.

² Si tratta però di due saggi relevantissimi: Mengaldo 1981, che offre una suggestiva lettura dell'*Idomeneo*, e Bonomi 2000b, che tratta dell'*Ascanio in Alba* all'interno della produzione librettistica di Giuseppe Parini.

³ Come è ben noto, la produzione operistica del grande musicista comprende anche opere in tedesco e *Singspiele* (tra cui sono notissimi *Il ratto dal serraglio* e *Il flauto magico*, o meglio *Die Entführung aus dem Serail* e *Die Zauberflöte*) e perfino un giovanile *intermedium* col testo in latino (*Apollo et Hyacinthus*).

⁴ Su Da Ponte librettista cfr. soprattutto Goldin 1981a; 1981b: 32-43; 1981c; Bonomi 2005, con ulteriore bibliografia.

⁵ L'unica eccezione è *Lo sposo deluso*, definito (opportunamente) «opera buffa». Ricordo che sono qualificati come «drammi giocosi» anche il *Don Giovanni* e il *Così fan tutte*, mentre «commedia per musica» è l'appropriatissima definizione (ma si trova anche quella di «opera buffa») delle *Nozze di Figaro*.

⁶ Come è noto, mancano documenti che consentano di verificare le modalità del rapporto tra Mo-

Prima di tutto è opportuno presentare i testi considerati⁷, che, in base all'ordine cronologico, sono i seguenti:

– *La finta semplice*; il libretto, attribuito a Goldoni⁸, fu rivisto e qua e là modificato da Marco Coltellini⁹ e la prima rappresentazione avvenne a Salisburgo nel 1769 (sigla FS);

– *La finta giardiniera*, forse di Giuseppe Petrosellini, che andò in scena a Monaco nel 1775 (FG¹⁰);

– *L'oca del Cairo*, di Giambattista Varesco (OC);

– *Lo sposo deluso o sia La rivalità di tre donne per un solo amante*, che qualcuno vuole attribuire a Da Ponte¹¹, ma il cui autore è indicato come ignoto;

– *Il regno delle Amazzoni*, di Giuseppe Petrosellini (RA).

Le ultime tre opere non furono completate da Mozart e quindi, ovviamente, non vennero allora rappresentate: Beghelli 1990 riproduce quello che è rimasto di OC¹², integralmente¹³ il testo di SD (di cui Mozart intonò solo alcuni numeri) e l'unico breve pezzo musicato (il terzetto iniziale) di RA¹⁴. Pur potendosi definire "opere mancate", i

zart e Da Ponte (cfr. Bonomi 2000: 597 nota 2). Di certo il musicista aveva ormai acquisito una buona competenza nella lingua italiana, che gli permise di giocare un ruolo attivo anche nella predisposizione dei libretti. Folena 1983a: 442, trattando dell'italiano di Mozart, segnala l'acquisto da parte del musicista, nel 1785, del «vecchio dizionario bilingue italo-tedesco di Niccolò di Castelli», aggiungendo: «Gli sarà servito all'epoca della collaborazione con Da Ponte sui testi delle *Nozze di Figaro*, del *Don Giovanni*, di *Così fan tutte*, nella quale la parte certo non passiva di Mozart rimane misteriosa [...]. Ma non mi pare che da quel dizionario traesse nulla per il suo italiano epistolare, a quell'epoca ormai rarefatto».

⁷ Avverto che, data anche la sede in cui appare questo saggio, ho preferito citare i testi attingendo a una stessa edizione, quella di Beghelli 1990, provvedendo a correggerne i numerosi errori. All'interno delle citazioni la barretta, cui segue l'iniziale maiuscola, segnala il cambio di verso al posto dell'a capo. Le varie opere si indicano con sigle, seguite dal numero romano degli atti e da quello arabo delle scene, in qualche caso sostituito da u = ultima scena, oppure da app, nel caso di un brano isolato dell'*Oca del Cairo*, che Beghelli 1990 pubblica come appendice al testo del libretto.

⁸ Ma cfr. *infra*, quanto si dice nella nota 16.

⁹ Sugli interventi del Coltellini v. *infra* nota 21.

¹⁰ L'opera fu poi tradotta in tedesco e adattata al genere del *Singspiel*, con brani recitati al posto dei recitativi secchi. La versione tedesca, intitolata *Die verstellte Gärtnerin*, «riveduta e approvata da Mozart stesso», fu «approntata presumibilmente da Johann Franz Joseph Stiehrle nel 1780, in occasione di una serie di rappresentazioni in Germania», (Beghelli 1990: 166), la prima delle quali avvenne ad Augsburg.

¹¹ L'attribuzione appare poco plausibile anche dal punto di vista linguistico.

¹² Quasi tutto il primo atto, in cui doveva rientrare anche il brano isolato pubblicato da Beghelli come appendice.

¹³ In realtà anche in quest'opera c'è una lacuna nel primo atto tra la scena 10 e la successiva, indicata in Beghelli come «penultima».

¹⁴ Il libretto, che era stato in precedenza musicato da Agostino Accorrimboni, ci è in realtà pervenuto integralmente, tanto che, come ricorda Beghelli 1990: 446, si è persino tentata una rappresentazione dell'opera in cui sono state adattate al testo del Petrosellini varie musiche mozartiane. Ma,

tre testi, cronologicamente contigui, sono storicamente importanti perché dimostrano il desiderio di Mozart, dopo *Il ratto dal serraglio*, di accostarsi all'opera buffa italiana.

Come è noto, l'imprescindibile punto di riferimento per la librettistica comica del secondo Settecento è Goldoni, ammirato del resto dallo stesso Mozart¹⁵. Non sembra quindi del tutto casuale che la produzione giocosa in italiano del Salisburghese si apra (quando il musicista era poco più che dodicenne) con un testo goldoniano (se pure di dubbia attribuzione, e comunque riadattato per l'occasione¹⁶), per chiudersi poi con i tre libretti di colui che meglio di ogni altro aveva ripreso e sviluppato, nel teatro musicale, la lezione del grande commediografo veneziano¹⁷. Degli altri autori citati, il livornese Marco Coltellini e il tarquiniese Giuseppe Petrosellini, figure piuttosto note nella librettistica tardosettecentesca¹⁸, non ebbero rapporti diretti con il compositore, diversamente da Giambattista Varesco, che scrisse, sempre per Mozart, il libretto dell'*Idomeneo*. Ma si trattò, come si sa, di una collaborazione assai tormentata, e non a caso sembra che l'interruzione dell'*Oca del Cairo* sia dovuta anche all'insoddisfazione del musicista per il libretto vareschiano.

2. I singoli testi

Anche se, come vedremo, i libretti condividono molti tratti linguistici, ognuno presenta delle particolarità: FS riprende moduli e stilemi della commedia dell'arte; FG guarda alla *comédie larmoyante*; OC si pone in una dimensione decisamente antirealistica, contrariamente a SD, che si può leggere come uno spaccato sulla società italiana del tempo, pur con qualche elemento che potremmo definire "metateatrale"; RA, infine, si caratterizza(va) per l'ambientazione esotica. È dunque opportuno passarli in rassegna singolarmente, per sottolinearne le specificità sul piano linguistico, commentando in particolare le scelte onomastiche¹⁹.

2.1 *La finta semplice*

Il libretto, che si considera derivato dalla commedia in prosa *La fausse Agnès ou Le poète campagnard* (1736) di Philippe Néricault Destouches (da cui in realtà riprende un unico spunto; Daolmi 2005: 52), era stato già musicato dal napoletano Salvatore

diversamente da SD, per il quale Mozart aveva già pensato a una distribuzione delle parti, in questo caso egli si limitò a musicare i primi versi e dunque sarebbe ingiustificato prendere in esame il testo integrale, data la sua sostanziale marginalità nell'opera del compositore.

¹⁵ Su Goldoni librettista cfr. almeno Folena 1981, Goldin 1981b: 14-16 e Bonomi 2005, che lo confronta con Da Ponte.

¹⁶ L'attribuzione a Goldoni è stata respinta, sulla base di vari elementi (tra cui la qualità non proprio eccelsa del libretto), da Steffan 2005. Gli argomenti addotti, tuttavia, non mi sembrano davvero decisivi, anche se la questione merita certamente un approfondimento.

¹⁷ In questa chiave cfr. soprattutto gli studi di Daniela Goldin citati *supra* nella nota 1.

¹⁸ Sulla quale rinvio almeno a Goldin 1981b e a Gallarati 1984.

¹⁹ Come è noto, le scelte onomastiche sono importantissime nelle opere dapontiane: cfr. da ultimo Gizzi 2014.

Perillo (e l'opera era andata in scena a Venezia nel 1764). Dei dubbi sull'attribuzione a Goldoni si è già detto²⁰. Secondo Nicastro 2004: 49, «il libretto goldoniano con la sua razionalistica caratterizzazione dei personaggi andava un po' stretto al giovanissimo compositore, il quale [...] prova di travalicare i confini dell'opera buffa, di accedere a un'ambiguità semantica a quella preclusa». Questa ricerca mozartiana non sembrerebbe del tutto condivisa dal nuovo librettista: infatti Coltellini effettuò modifiche soprattutto nel terzo atto, per conferire un maggiore dinamismo all'azione²¹.

La trama narra di come la baronessa Rosina, sorella del capitano ungherese Fracasso, acquartierato col sergente Simone nel Cremonese, nella villa dei nobili fratelli Don Cassandro e Don Polidoro, riesca, fingendosi ingenua, a far innamorare di sé entrambi i fratelli, ricchi e sciocchi, per sposare alla fine il maggiore, Cassandro; Fracasso potrà a sua volta sposare Giacinta, sorella dei due nobili, e Simone la di lei cameriera Ninetta²².

Il libretto, se pure è di Goldoni, non è certamente uno dei suoi testi più riusciti: l'autore punta infatti qui a effetti di comicità un po' facile (per esempio nella caratterizzazione dei due sciocchi nobili), che risalta fin dalle scelte onomastiche: *Cassandro* e *Polidoro* sono nomi greci altisonanti²³, adatti alla prosapia dei due personaggi ma certo antifrastici rispetto alla loro indole, e *Fracasso* ha un nome trasparente, che ricorda quello del capitano della commedia dell'arte. Più in linea con l'onomastica goldoniana²⁴ o comunque settecentesca sono i nomi degli altri personaggi: *Rosina* ricorre in-

²⁰ Aggiungo che Steffan 2005 ipotizza che si debba a Gaspare Gozzi, il quale alcuni anni prima aveva tradotto, proprio col titolo *La finta semplice*, il testo francese.

²¹ Secondo Daolmi 2005: 52, «Coltellini non se la sente di assecondare sempre le raffinatezze di Goldoni ma il suo contributo è assai limitato [...] e tutt'altro che disprezzabile». Goldin 1981: 81 ritiene la revisione «non certo sostanziale». Secondo Raffaele Mellace, Coltellini «intervenne [...] sostituendo due numeri nei primi due atti e rivoluzionando l'impianto del terzo» (Gelli 1996: 478). In effetti, nel primo atto l'aria di Cassandro (*Ella vuole ed io vorrei*, FS, I, 6) prende il posto della originaria *Cosa dicono tanti e tanti*; nel secondo ci sono vari tagli e sostituzioni di battute nella scena del duello tra Cassandro e Fracasso (FS, II, 8), compresa la soppressione dell'aria di Cassandro (*Item lascio... voglio dire*), sostituita da una serie di ottonari, ed è eliminato il duetto Fracasso-Rosina nella scena successiva. Più consistenti le modifiche al terzo atto, in cui si aggiungono, nelle prime due scene, una breve aria di Simone (*Vieni, vieni, oh mia Ninetta*, FS, III, 1) e una di Giacinta (*Che scompiglio, che flagello*, FS, III, 2), si invertono le scene 3 e 4 (con modifiche nei numeri cantati: tra l'altro nel duetto *Se le pupille io giro* Rosina è affiancata da Polidoro e non da Cassandro), e si modifica radicalmente la scena finale. Dal confronto col libretto originario, sembrerebbero da attribuire al Coltellini, oltre all'aggiornamento della data, non impeccabile sul piano metrico («Gli anni adesso / Son mille settecento / Sessantotto [nell'originale: Sessantaquattro, n.d.r.] in punto», FS, I, 6), anche alcune piccole modifiche di carattere grafico-fonetico (*intero>intiero; femminesca>femnesca*, eccetera).

²² Secondo Daolmi 2005: 107, tuttavia, il finale di Coltellini è «solo apparentemente chiuso» ed è perciò «di grande modernità».

²³ Cassandro fu un re macedone, ma, visto che Polidoro è il nome del più giovane figlio di Priamo, è probabile che si voglia alludere alla vergine Cassandra, sorella di Polidoro. Oltre tutto il personaggio nel primo atto dichiara: «Ho fissato / Verginello morir come son nato» (FS, I, 3), salvo poi cedere alle grazie di Rosina, sposandola al posto del fratello.

²⁴ Su cui cfr. Gizzi 2007.

fatti in molte commedie del veneziano²⁵, *Giacinta* è la protagonista della trilogia della villeggiatura, *Simone* è uno dei rusteghi, l'ipocoristico *Ninetta* compare, per esempio, nelle *Tre melarance* di Carlo Gozzi²⁶.

Anche la lingua dei vari personaggi si lega più alla loro "maschera" che non al ruolo sociale e il fatto che Fracasso (come del resto Rosina) sia ungherese non lascia tracce sul piano linguistico, ma contribuisce a delineare il suo carattere, tipico del soldato spaccone e irascibile. Va però rilevato che il nobile Cassandro non solo usa congiunzioni arcaizzanti, che servono a metterlo in ridicolo (*conciossiaché* FS I, 3 e I, 6²⁷; *imperciocché quantunque*, FS I, 8), ma rivela un tratto idiosincratico, che consente di affiancarlo ad altre ben più celebri figure goldoniane: i frequentissimi *ciòè* autocorrettivi, spia (tutt'altro che priva di finezza) dell'irrisolutezza psicologica del personaggio²⁸. Ecco gli esempi: *Di lei non parlo / Ciòè parlo di tutte, Ma – fo come Catone / Ciòè fuggo i rumori* e *Sono in questo un Orlando... / Anzi... ciòè... Con lui non mi baratto* (FS, I, 3); *E non aveste mai / Il coraggio, ciòè la petulanza / Di parlar seco lei e E quando ella vi guarda, / Ciòè quando vi piace, / Chiuder gli occhi, fuggir, farle dispetto* (FS, I, 5); *Cosa avete veduto? Ciòè, di che temete?, Come, se ognun che parla, / Ciòè sempre favella il mondo intiero / o in prosa, o in versi?, Io sfido / tutta la quinta essenza feminesca / ad esser più sincera: / Ciòè più di costei sciocca e ciarliera e Sì bene, un'altra volta: / ciòè mai più* (FS, I, 6); *A me? poter di Bacco! / Vedo che sei briaco... / Ciòè, va' via di qua, che ti perdono* (FS II, 6); (*Che diavolo vuol dire? / Ciòè non so capire*) e *Non m'importa trovarlo / Ciòè, so che l'avete* (FS, II, 7); *In dito? Oh bella! / Come, ciòè, si bene e Piano un tantino; / Ciòè non tanta furia* (FS II, 8).

Come si vedrà, il libretto, tra tutti quelli esaminati, è il più ricco di frasi con dislocazioni, specie a sinistra, e anche questo tratto, come il precedente, sarebbe in linea con il resto della produzione del grande commediografo veneziano²⁹. La comicità è ricercata anche e soprattutto nel lessico, in particolare nella formazione delle parole: da rilevare infatti, accanto a *baronessa*, due femminili in *-essa*, certo fortemente connotati (*capitanesse*, FS, I, 3; *dottorressa*, FS, I, 6), e vari verbi formati per conversione o parasintesi: *infemminire* e *matrimoniar* entrambi nel senso di 'prender moglie'³⁰, *cerimoniar* e *imbaronar*³¹ (FS, I, 3). Coltellini ag-

²⁵ Cfr. Gizzi 2014: 35, che cita anche questo personaggio.

²⁶ *Ninetta* è anche il nome della cameriera nell'opera di Hasse *La sorella amata* (1729), in cui c'è pure il personaggio di *Cassandra* (cfr. Mellace 2015).

²⁷ Viene naturale il rinvio alla battuta di Leporello a Donna Elvira («Madama... veramente... in questo mondo / Conciossia cosa quando fosse che / Il quadro non è tondo»; *Don Giovanni*, I, 5), che ha una funzione più chiaramente parodistica.

²⁸ In qualche caso, come risulta dalle citazioni poste tra parentesi, il *ciòè* compare anche in battute pronunciate dal personaggio tra sé e sé.

²⁹ Strutture del genere, invise alla norma tradizionale, sono del resto ben presenti nel teatro goldoniano.

³⁰ Del secondo verbo, registrato in Crusca⁵ e in TB come «voce scherzevole», la BIZ offre un unico riscontro, sempre all'infinito tronco, in un testo in dialetto dello stesso Goldoni (*Il raggiratore*). *Infemminire* è invece registrato in Crusca¹⁻⁵ e in TB, ma col valore di 'effeminare'.

³¹ *Cerimoniare* (registrato in Crusca⁵ e in TB) nella BIZ è attestato solo in Aretino e nello stesso Goldoni (*I due gemelli veneziani*), mentre non si hanno altri esempi di *imbaronare*, assente anche da Crusca¹⁻⁵ e da TB.

giunge alla lista *inasinato* (FS, III, 4³²) e poi, in una battuta della scena finale, usa accanto a *somaro*, che compare anche altrove nel testo, il geosinonimo toscano *ciuco* (*Il ciucco, il somaro / Io sol non sarò*, FS, III, u). Notevoli, nell'ottica del «comico del significante»³³, sono anche «bisticci» come *fratellevol fratellanza* (FS, I, 3) e *cerimonial cerimoniante* (FS, I, 6), a cui accosterei *muso da museo* (FS, I, 6).

2.2. *La finta giardiniera*

Molto meno caratterizzato sul piano linguistico in direzione comica, in linea col carattere «semiserio» della trama (che non manca di momenti patetici), è il libretto della *Finta giardiniera*.

La vicenda narra della marchesa Violante Onesti, che, pugnalata in un attacco di gelosia dal Contino Belfiore e creduta morta, lavora ora come giardiniera, sotto il nome di Sandrina, insieme al servo Roberto, «che si finge suo cugino sotto il nome di Nardo», nella villa di Don Anchise, podestà di Lagonero³⁴. Questi si è innamorato di lei, con conseguente irritazione della serva Serpetta, che aveva delle mire sul podestà e che invece disdegna la corte che le fa il falso Nardo. Quando nella villa arriva Arminda, la nipote del podestà, con il Contino Belfiore, che si è ora fidanzato con lei, e il cavaliere Ramiro, il precedente fidanzato di Arminda, i contrasti e le gelosie tra i vari personaggi crescono: Ramiro, infatti, per liberarsi del rivale accusa Belfiore di aver ucciso Violante; Belfiore riconosce la vera identità della finta Sandrina ma è incerto sul da farsi; la finta giardiniera scagiona Belfiore, ma nega di essere Violante; Armida, ingelosita, conduce e abbandona Sandrina/Violante in un bosco oscuro, dove tutti i personaggi si avventurano di notte, per ricercarla. Alla fine, chiarita definitivamente l'identità della finta giardiniera, si ha una riconciliazione generale, con conseguenti matrimoni tra le varie coppie, da cui resta escluso il podestà.

Sul piano delle scelte onomastiche, spicca la presenza, piuttosto rara nel genere melodrammatico³⁵, di due cognomi: *Onesti*, trasparente sul piano semantico data la positività del personaggio, e *Belfiore*³⁶. Quanto ai nomi personali, hanno una certa pretesa

³² Nella tradizione letteraria e lessicografica il parasintetico da *asino* è *inasinire* e non *inasinare*.

³³ Riprendo l'espressione del famoso saggio sul teatro rinascimentale di Altieri Biagi (1971: 39), che distingue tra un «comico del significato», affidato all'aspetto semantico delle parole, e un «comico del significante», che «si realizza usando "ludicamente" della lingua, svalutandone l'aspetto semantico e la funzione comunicativa, per puntare sui valori fonici, musicali».

³⁴ Si tratta di una località immaginaria; solo casualmente il toponimo è simile a Lagonegro, in provincia di Potenza, e coincide con quello (non univocabo) di un lago montano in provincia di Pistoia.

³⁵ Cfr. Sestito 2014.

³⁶ Che si tratti di un cognome e non di un nome di persona (nel caso, rientrerebbe in una tradizione medievale di nomi femminili, non maschili, come *Bellamore*, *Belcolore* e simili; la diffusione di *Belfiore* maschile nel Novecento si spiega come nome ideologico risorgimentale: cfr. Rossebastiano e Papa 2005, I: 198-199) è confermato dal nome del personaggio nella versione tedesca dell'opera, *Der Graf von Belfiore*. Nel libretto tedesco tutti i personaggi mantengono i nomi italiani, tranne il podestà *Don Anchise*, che diventa semplicemente *Der Amtshauptmann von Schwarzensee*.

quelli nobiliari di *Anchise*, *Arminda* (variante di *Erminda* influenzata da *Armida*³⁷), *Ramiro* e *Violante*, mentre sono più banali quelli dei personaggi popolari, *Roberto* e soprattutto i “falsi” ipocoristici *Sandrina* (è uno dei personaggi della *Cecchina* goldoniana) e *Nardo*. Trasparente, infine, è il nome di *Serpetta*³⁸.

Come nell’onomastica, così nel libretto vero e proprio, in una sostanziale “medietà” linguistica non lontana tuttavia dal genere serio³⁹, si può rilevare una certa differenziazione diastratica tra le parti dei personaggi nobili e quelle dei personaggi popolari: soprattutto *Serpetta* lancia continuamente impropri nei confronti della finta giardiniera (*maledetta, stregaccia, sfacciata, rompiti il collo*). Va però notato che anche l’iraconda *Arminda* scende di registro spesso e volentieri (*Io vi do quattro schiaffi, anima mia*; FG, I, 8), mentre *Violante/Sandrina* è costantemente tenuta su un tono stilistico più elevato e le si concede perfino una citazione metastasiana (*Dovunque il guardo io giro*, FG, II, 15). La comicità verbale è nel complesso ridotta, e affidata prevalentemente al Podestà, che, per esempio, dichiara *È un piacere, uno spasso / Sputa sentenze, e par Torquato Tasso*, esclama *cattera!* e conclude la scena (FG, I, 8) con una tipica “area di catalogo” (*Da Scirocco a Tramontana*) per segnalare i suoi nobili natali⁴⁰.

Dal punto di vista sintattico, spiccano le frasi sospese: i puntini di sospensione sono in questo libretto frequentissimi, sia alla fine delle varie battute, sia all’interno di recitativi e arie. Un esempio può essere il breve recitativo “patetico” di *Violante/Sandrina*: *Ma qui niuno m’ascolta e niun si vede, / Ahi che vacilla il piede... / Manco lo spirito... oh Dei! / Odo strepito, e parmi / Veder tra quelle fronde / Un orrido serpente, / Che coi sibili... oimè... dove mi celo, / Dove corro... che fo... quivi... mi sembra. / Ah non m’inganno... un antro, / In questo, sè, vedrò pur di salvare / Questa misera vita; / Assistetemi voi, oh Cieli, aita* (FG, II, 15).

Sul piano lessicale, si può segnalare la presenza di voci proprie dell’ambito giudiziario, concentrate in una stessa scena (*istanza, magistrato, reo, omicida, delinquente, inquisito*, FG, II, 7).

³⁷ Cfr. Rossebastiano e Papa 2005, I: 148.

³⁸ Immediato il ricordo della *Serpina* della *Serva padrona* e significativo anche il riscontro offerto della *Serpilla* di RA; da notare che i suffissi *-etta, -illa* (ed *-ella*) sono molto meno frequenti di *-ina* nella tradizione comica.

³⁹ Le frasi marcate sono rarissime e si hanno invece frequentissime inversioni, come «Il cuor degli uomini già conosco abbastanza» (FG, I, 3). Solo qui, inoltre, tra tutti i testi considerati, si hanno alcuni esempi di *non più* (FG, I, 2; I, 9; II, 10; III, u, qui insieme a *cessate*), detto per invitare a tacere chi sta parlando (per esempio FG, II, 10), stilema che resisterà anche nel melodramma ottocentesco (cfr. Serianni 2002: 132).

⁴⁰ Sulla tradizione del “catalogo”, in cui si inserisce la celebre aria di Leporello del *Don Giovanni*, cfr. Goldin 1985a. Segnalo anche, in una battuta del Contino Belfiore, il paragone tra l’innamorato fedele e lo scoglio che si ritroverà nella celebre aria di Fiordiligi del *Così fan tutte*: «Fedelissimo! / Io son qual duro scoglio, anzi qual nave, / Che in mezzo al mare infido / Mi frango... no, mi spezzo, oibò, m’arresto; / Voi m’intendete, il paragone è questo» (FS, I, 7).

2.3. *L'oca del Cairo*

Carattere diverso presenta il dramma giocoso successivo, *L'oca del Cairo*, di cui ci è rimasto solo il primo atto. Ambientata in epoca contemporanea, «in Ripasecca, città marittima, capitale del marchesato»⁴¹, la vicenda era incentrata sul tentativo di due giovani di liberare le loro innamorate (la figlia del marchese don Pippo e la sua amica, di cui il marchese, che si crede vedovo, si è invaghito) rinchiuso in una torre. *L'oca* del titolo (che non compare nell'atto pervenutoci) è un automa egiziano portato in regalo al marchese dalla moglie creduta morta, travestita da mora; uno dei giovani, introducendosi all'interno dell'automata e prestando all'oca la sua voce, nel secondo atto doveva riuscire a penetrare nella torre. La vicenda si concludeva, come al solito, con le nozze delle coppie innamorate e la riconciliazione tra i coniugi.

Tre dei personaggi maschili (i due giovani innamorati e il maestro di casa del marchese, che li aiuta nei loro intrighi) portano nomi boccacciani (*Biondello*, *Calandrino*, *Chichibio*⁴²), mentre tre personaggi femminili hanno nomi classici: *Donna Pantea*⁴³, *Lavina* (variante di *Lavinia*⁴⁴) e *Celidora*⁴⁵. Più "normali" i nomi di *Pippo* (ma pare volutamente comico il fatto che l'ipocoristico di *Giuseppe* o di *Filippo* sia assegnato a un marchese), della cameriera *Auretta*, di *Sandra* (il falso nome con cui si presenta Pantea, che richiama quello di *Sandrina* di FG) e del Conte *Lionetto di Casavuota*, il pretendente di Lavina che non compare mai in scena (e il cui cognome è certo trasparente).

L'autore si concede riferimenti classici e letterari⁴⁶, dal Lete (*Nuota ancora in Lete 'dorme'*, OC, I, 4), ad Argo (*Quell'Argo mio geloso*, OC I, 6), al vaso di Pandora (OC, I, 6), da Caronte a Orazio Coclite (*O la barca di Caronte / O di Coclite quel ponte...*, OC, I, 11), fino agli *ippogrifi* che Don Pippo vorrebbe che tirassero le carrozze nuziali (e aggiunge: *All'Ariosto domandate / La lor stalla omai dov'è*; OC, I, 8⁴⁷) e questi fanno da contrasto, in senso comico, ai riferimenti alla contemporaneità, che risultano fin dall'inizio, nei brevi interventi di un *Perrucchiere*, di un *Calzolaio* e di un *Sartore*.

La lingua rientra pienamente nel genere buffo. Tra le particolarità lessicali si possono segnalare voci come *nicchio* e *nicchione* 'nicchia' (OC, I, 2), *baccalà* in senso figurato (*A*

⁴¹ Anche in questo caso, come per *Lagonero*, si tratta di un toponimo inventato, se pure trasparente. Un riscontro è offerto dalla frazione di Rivasecca, nel comune di Buriasco (Torino).

⁴² Che peraltro, stando alla metrica, sembra spesso (se non sempre) pronunciato *Chichibio*, con ritrazione d'accento.

⁴³ Pantea era la moglie del principe persiano Abradate, che, come narra Senofonte, si uccise sul cadavere dello sposo. Il nome ha avuto poi una certa fortuna nell'onomastica letteraria.

⁴⁴ Cfr. Rossebastiano e Papa 2005, II: 758.

⁴⁵ Celidora è la protagonista eponima di *La Celidora, ovvero Il Governo di Malmantile*, un poema burlesco in ottave di Ardano Ascetti (pseudonimo anagrammatico di Andrea Casotti), edito a Firenze nel 1734, noto perché vi ricorre per la prima volta l'avverbio *precipitevolissimevolmente*.

⁴⁶ Va peraltro rilevato che riferimenti a personaggi della storia e della letteratura sono presenti anche negli altri libretti comici (si è già visto da qualche esempio) e si trovano anche nei testi d'apontiani, specie nel *Così fan tutte*.

⁴⁷ Nel duetto isolato Chichibio-Auretta, si cita «d'Astolfo il corno» (OC, app).

civettine / [...] / *Chi presta fede / Or ben s'avvede / Ch'è un baccalà*, OC, I, 3), *recipe* 'rimedio' (OC, I, 11), *stivalata* riferito a un nome astratto (*Ah, già l'alma è stivalata*, OC, I, 3), *pifferare* (e *pifferati*) e *trabocchetto* 'trabocchetto' (OC, I, 4), *spediti* 'spacciati' (OC, I, 15), l'esclamazione *o mamma mia!* (OC, I, 7), le frasi idiomatiche *mostrare i fichi freschi* 'spaventare' e *restare con gran naso* 'restare deluso' (*A quel vecchio maledetto / Mostreremo i fichi freschi; / e quel conte Lionetto / con gran naso resterà*, OC, I, 15). Un'anticipazione del *Così fan tutte* si ha in alcune frasi dell'aria di Chichibio: *Ogni momento / Dicon le donne / Siamo colonne / Di fedeltà. / Ma picciol vento / D'un cincinnato / Inzibettato / Cader le fa. / [...] / Già si vede / Che la fede / Nelle belle / È rarità* (OC, I, 6⁴⁸).

2.4. *Lo sposo deluso*

Piuttosto interessante⁴⁹ è il libretto de *Lo sposo deluso o sia La rivalità di tre donne per un solo amante*, di cui, come si è detto, Mozart compose solo alcune parti, ma che possiamo leggere nella sua completezza. Secondo alcuni il testo, anonimo, deriva dall'intermezzo (anch'esso anonimo, ma attribuito al Petrosellini) *Le donne rivali*, andato in scena a Roma nel 1780 con musiche di Cimarosa⁵⁰. In una villa livornese il ricco e anziano Bocconio Papparelli aspetta la sua promessa sposa Eugenia, *giovane romana di nobili natali*, che arriva accompagnata dal tutore Gervasio. Sia lei, sia la nipote di Bocconio Bettina, *ragazza vana*, sia la cantante Metilde, ospite della villa, amano il coraggioso Don Asdrubale, *uffiziale toscano*, che Eugenia credeva morto. Alla fine Eugenia e Asdrubale (che si travestono anche da spagnoli, per costringere Bocconio a rinunciare alle nozze) riusciranno a sposarsi. Bettina si consolerà sposando Pulcherio, amico dello zio che sembrava *sprezzator delle donne*, mentre Metilde impalmerà Gervasio. Bocconio, da parte sua, capirà che non è il caso di pensare alle nozze *quand'è cert'ora* (SD, II, u).

Sul piano onomastico, a parte *Bocconio*, che sembra un nome d'invenzione (e potrebbe alludere al fatto che il personaggio *abbocca* all'inganno di Asdrubale ed Eugenia finti spagnoli⁵¹) e che viene accostato a un cognome "parlante" come *Papparelli*, abbiamo nomi che dobbiamo immaginare all'epoca piuttosto diffusi: tranne *Gervasio* e *Pulcherio* (che in passato avranno avuto una fortuna maggiore rispetto a quella attuale), tutti gli altri hanno riscontri nel teatro goldoniano: *Eugenia* è la protagonista de *Gl'innamorati*, *Bettina* quella della *Putta onorata*, *Asdrubale* un personaggio della

⁴⁸ Dato l'aggettivo *inzibettato* 'profumato' (attestato nel *Malmantile*, dove si riferisce a «qualche Narciso»), credo che *cincinnato* non abbia il valore di «Cittadino modesto parco e astinente» o di «Chi, sostenuti uffizi pubblici, si raccoglie in campagna a vita modesta» (come si legge nel TB), ma sia da riconnettere, come *cicisbeo*, all'ideofono *ci ci*, attestato per esempio in Goldoni. Proprio nella goldoniana *Cameriera brillante* si parla di *cicisbei cincinnati* (cfr. BIZ).

⁴⁹ Come si è detto all'inizio, SD è l'unico dei nostri testi a essere definito «opera buffa» e in effetti, sia nell'impostazione generale, sia in vari aspetti particolari, sembra precorrere l'opera buffa del primo Ottocento.

⁵⁰ In ogni caso, non si tratta di un testo preesistente, ma di un libretto scritto apposta per Mozart, il che, a mio parere, ne giustifica pienamente l'inserimento qui.

⁵¹ Nel romanesco *boccone* significa 'credulone'. È però possibile anche un collegamento con cognomi come *Boccone* e *Bocconi*.

Donna stravagante, Metilde (variante di *Matilde* documentata anche nell'onomastica novecentesca⁵²) uno del *Raggiratore*.

Dal punto di vista sintattico⁵³, spiccano le frasi interrogative “totali” introdotte da *che*: *Che, son forse un burattino?* (SD, I, u); *Che forse vi disturbo?*, *Che siete pazzo?*, *Che dico qualche favola?* e *Che forse il ver non è?* (SD, II, 4); – *Che vi spiace?* – *Oh questo no!* (SD, II, u). Solo nel primo caso il *che* è correttamente isolato dalla virgola; gli altri sembrerebbero documentare un uso oggi proprio della varietà regionale romana⁵⁴. Questo e altri piccoli indizi⁵⁵ potrebbero far ipotizzare un autore romano. Nel testo, grazie alla presenza di Eugenia, figurano vari riferimenti a Roma e ai suoi monumenti: Eugenia si vanta spesso della propria romanità (*Nacqui all'aura trionfale / del romano Campidoglio*, SD, I, 3; *Ed io, che nata sono / Cittadina romana / Ho da sposar costui?*, SD, I, 4); c'è poi una lode delle donne romane tessuta da Pulcherio (l'aria *Hanno una grazia affabile*, SD, I, 10), mentre Bocconio nell'aria *A voi sposina affabile* cita non solo Pasquino, ma anche le altre cinque (assai meno note) “statue parlanti” sotto le quali a Roma, fin dal XVI secolo, venivano affissi testi anonimi di satira o di critica contro i governanti: *E spero che Pasquino / Marforio, e Babuino, / Luigi della Toga / e la Matron Lucrezia, / Non lo crediate inezia, / M'avran da ringraziar* (SD, I, 5).

In ogni caso, il testo presenta altri tratti degni di nota. Anzitutto si rileva la presenza di vari tecnicismi musicali, in bocca alla virtuosa Metilde, la quale afferma che: *trilli, mordenti, / Belle messe di voce, appoggiature, / sono il suo forte*⁵⁶ e che le altre cantanti hanno imparato da lei *Le note ferme / Le fulminate / Trilli, cadenze / Arcisaltate* (SD, I, 8⁵⁷). Inoltre, nel secondo atto, abbiamo un significativo esempio di plurilinguismo (l'unico tra i testi considerati): Asdrubale, per convincere Bocconio a rinunciare al matrimonio, scende da una nave travestito da *uffiziale spagnolo, con Donna Eugenia vestita parimenti alla spagnola* (SD, II, 11); entrambi pronunciano battute in cui mescolano italiano, spagnolo autentico (se pure in veste ortografica scorretta) e spagnolo “inventato”. Ecco qualche esempio: *Signori, io son Don Ercole / Quell'ombre de Castiglia, ch'ho ammattato / Un miglion d'ennemigos; / Teribil cavaliere / A cui l'enfierno ancor cava el sombrero; – Addios, vaga sennora! – Addios, mucchiaccia; Esta è la mia sposina, e mia muchera / L'illustre Donna Fausta, la jermana / de Donna Eugenia; Caglia, Picaro! /*

⁵² Cfr. Rossebastiano e Papa 2005, II: 882.

⁵³ Ai tratti di seguito indicati aggiungo la presenza del tipo *il di lui* per ‘il suo’ (cfr. Palermo 1998): «Essere dev' il di lei sposo» (SD, I, 5); «ogni di lei azione» (SD, I, 8).

⁵⁴ Il condizionale è d'obbligo, perché l'inserimento della virgola normalizzerebbe anche gli altri esempi. Tuttavia la ricorrenza del costrutto merita almeno una segnalazione.

⁵⁵ Il particolare consonantismo di *frezze*, l'esito *-aro* invece di *-aio* attestato in varie voci, il possibile valore, appena rilevato, del nome *Bocconio*, il verbo *incocciare* (che tuttavia compare in un contesto poco chiaro, almeno nell'edizione Beghelli 1990) e forse anche la presenza di *penetrasti* invece di *penetrassi* nella frase «Tempo sarebbe / Che della virtuosa / ne penetrasti il core» (SD, II, 5), che nell'uso romano potrebbe spiegarsi come ipercorrettismo.

⁵⁶ Da segnalare anche questa frase idiomatica, oggi usata per lo più preceduta dalla negazione (*non è il mio forte*).

⁵⁷ Solo per *arcisaltate* non trovo riscontri in Nicolodi, Di Benedetto e Rossi 2012.

Per esto io son venuda. Tu casarte / con Donna Eugenia, mia jermana?; Una mucciaccia / Casarse con un becchio? Gli effetti di comicità provocati dagli inserti spagnoli sono amplificati nell'aria di Asdrubale che conclude la scena (*Ah, cavron, con quella faccia*), che finisce con la seguente strofa: *Vamos dunque, vamos todos / Donna Eugenia a ritrovare / E después ti vuo' ammattare / Temerarios, perro ingegno, / Se l'amor non lasci andar.*

2.5. Il Regno delle Amazzoni

Dell'opera, ambientata nel Sudamerica (si parla dei *monti del Perù*, RA, I, 1), Mozart compose unicamente il terzetto iniziale *Del gran regno delle Amazzoni* e solo questo brano è compreso in Beghelli (1990), sebbene, come si è detto, si disponga dell'intero libretto del Petrosellini.

Possiamo dire qualcosa solo sui nomi dei personaggi: se *Villotto*, *Cavagliere* e *Serpilla* sono nomi trasparenti e *Lena* è un ipocoristico non particolarmente connotato, il nome, certamente singolare, di *Polipodio*, ha un riscontro nei *Sonetti pedanteschi di Don Polipodio Calabro pedagogo, e pastore*, pubblicati nel 1769-1770, di cui era autore l'arcade Bartolomeo Nappini.

3. Aspetti linguistici generali

Il genere comico, sebbene abbia una propria specificità, condivide con il melodramma serio un numero non irrilevante di tratti, in parte anche per esigenze di metrica e di rima. Del resto, anche sul piano metrico e rimico, i punti di contatto tra i due generi non mancano: sia il melodramma serio sia quello comico conoscono le rime interne; i versi utilizzati sono sostanzialmente gli stessi (endecasillabi e settenari variamente rimati nei recitativi; maggiore varietà metrica, con ricorso anche a versi più brevi, nelle arie, concluse generalmente da versi tronchi). Le differenze, notevolissime, si rilevano sia nella diversa distribuzione dei metri, sia nella diversa funzione che versi e rime assumono: si pensi agli sdrucchioli (non rimati), che sono presenti anche nel melodramma serio, ma che nell'opera buffa, anche grazie anche alla semantica delle parole scelte, hanno uno specifico valore comico.

Tra drammi seri e drammi comici si rilevano tangenze un po' a tutti i livelli di analisi linguistica, ma soprattutto sul piano fonomorfologico, dove si possono individuare tratti da considerare propri della "grammatica" melodrammatica settecentesca (a sua volta rientrante, più in generale, nel "codice" della lingua poetica⁵⁸), che resisteranno anche nell'opera lirica ottocentesca⁵⁹. Se pure in diversa misura, questi tratti compaiono un po' in tutti i testi considerati, senza rivestire particolari valenze parodistiche o per caratterizzare alcuni personaggi sul piano diastratico⁶⁰.

⁵⁸ Il termine "grammatica" è stato mutuato dal sottotitolo dello studio di Seriani (2009), dedicato al linguaggio poetico, punto di riferimento implicito, assieme a Bonomi (2000; 2005), del presente studio.

⁵⁹ Per la librettistica dell'opera buffa cfr. Coletti (2002); rinvio invece a Coletti (2003) per un quadro generale sul melodramma, non esclusivamente nei suoi aspetti linguistici, sui quali cfr., da ultimo, Rossi (2014).

⁶⁰ L'assenza di edizioni critiche di riferimento richiede però cautela nella lettura dei dati, soprattutto nel caso delle numerose varianti puramente formali che si individuano tra libretti e partitura e nelle diverse edizioni dei libretti.

3.1. Fonetica e morfologia

Non mi soffermo sulla grafia⁶¹, se non per rilevare due fatti, propri non solo della librettistica ma in genere dell'uso settecentesco⁶²: l'apostrofo (cioè, sul piano fonetico, la possibilità dell'elisione) di (-)gli davanti a qualunque vocale (*gl'altri*, FS, III,4; *dagl'amanti* e *begl'occhi*, FG, I,7, eccetera⁶³); la *i* puramente ortografica in parole come *lascierò* FS, II, 3), *leggier* (FG, II, 1), *guancie* (FG, I, 7), eccetera. Da segnalare, piuttosto, la generale resa con *oh* dell'*o* allocutivo, che viene così a confondersi con l'interiezione: *Vieni, vieni, oh mia Ninetta* (FS, III, 1); *Oh mio Signor Contino* (FG, I, 7), eccetera.

Sul piano fonetico, nel vocalismo tonico è scontata l'alternanza tra forme dittongate in *uo* e forme senza dittongo di tradizione poetica (preferite nei melodrammi seri), che non sono esclusive dei personaggi nobili. Do il quadro delle occorrenze limitatamente ai primi due testi: in FS abbiamo 4 esempi di *core* e 8 di *cor* (contro nessuno di *cuor(e)*), ma 4 esempi di *fuoco* e 5 di *nuovo/nuova* contro nessuno di *foco* e *novo*; in FG 17 esempi di *core* e 15 di *cor* contro 2 soli *cuor*, 1 caso di *foco* e nessuno di *fuoco*, 1 esempio a testa per *loco* e *luogo* (di cui ricorrono altre due occorrenze nelle didascalie), 1 *novo* e 4 *nuovo/nuova/nuovi*, 2 *moro* (*moro per te*, FG, I, 2; *moro per voi*, FG II, 2) e nessun *muoio*⁶⁴, 1 *movere* (FG, II, 5) e 3 *muove* (+ 1 in didascalia). In tutti i libretti è invece costante il dittongo di *buono*⁶⁵ e a *vo* 'voglio' si alterna *vuo* 'voglio' (maggioritario in SD). Diverso, come è noto, il valore delle stesse alternanze dopo palatale: qui abbiamo sia *giuoco* (3 occorrenze in FS) sia *gioco* (un esempio in FG); da un lato troviamo voci come *legnaiuolo* (FS, III, 4), *donniciuola* (FG, I, 3⁶⁶) e *usignuol* (OC, I, 6), dall'altro *spagnolo* (costantemente senza dittongo in SD). Isolate, ma non del tutto assenti, forme arcaiche con dittongo palatale come *niega* (FG, II, 10; ma *neghi*, SD, I, u), *siegue* (OC, I, 7) e *siegui* (SD, I, u⁶⁷).

Nel vocalismo atono, dando per scontato il rispetto (tuttavia non rigoroso) della regola del "dittongo mobile" (*movete*, FS II, 8 e OC, I, 13, ma *muovetevi*, FG, II, 15; *figliolin* FS, III, 4), ci si può limitare a segnalare⁶⁸ alcuni esempi di *-ar-* invece del toscano e letterario *-er-* (*scioccarella*, FS, III, 3; *forastiero*, FG, I, 4, ma *forestieri*, SD, II, 10; *vanarelle* OC, I, 6; *pazzarello*, OC, app; *annoiarete*, SD, I, 1) e di alternanze in proto-

⁶¹ Tanto più in considerazione di possibili (e legittimi, almeno nel caso dei segni paragrafematici) interventi editoriali orientati verso l'uso ortografico attuale.

⁶² Per il quale si può ancora consultare con profitto il paragrafo specifico di Migliorini 1960: 534-536.

⁶³ Si può aggiungere qui anche il caso di *c'ho* 'ci ho' (FG, I, 7). Da notare che l'elisione davanti a qualunque vocale riguarda non solo l'articolo maschile *gli*, ma anche il femminile *le*.

⁶⁴ Altri due esempi di *moro* sono in OC, I, 1 e 11 e un terzo in SD II, 13 (c'è anche *muore* in SD I, 6).

⁶⁵ Bonomi 2000: 603 segnala nei libretti dapontiani la costante presenza del monottongo in *di bon cor(e)*, ma dovrà considerarsi la protonia sintattica.

⁶⁶ Nel testo c'è invece *banderola* (FG, I, 7), non dittongato.

⁶⁷ Un esempio di *siegui* (e anche uno di *pruova* e uno di *pruovarvi*) è anche in Da Ponte (Bonomi 2000: 203).

⁶⁸ Trascurabili le particolarità di singole voci come *carnovale* 'persona ridicola' (FS, I, 6), *giolivo* (FG, II, 11), eccetera.

nia come *nissun(o/a)* e *nessun* e *romore* e *rumore* in FS (in FG sono costanti *nessuno* e *rumore*; *nissuno* è anche in OC, I, 4), *nipote* e *nepote* in SD, *menuetto* (FS, I, 5) e *minué* (SD, III, 4), due diversi adattamenti del fr. *menuet*.

Nel consonantismo, appena da rilevare la conservazione delle sorde intervocaliche (o tra vocale e sonorante) in forme latineggianti come *loco* (FG, II, 16), *secreto* (FS, I, 8) e *secretezza* (FG, II, 14), *patroni* (isolato in FS, I, 2) e *lacrimar* (FG, I, 12), presenti accanto alle forme con le sonore *luogo* (FG, II, 14), *segreto* (e *segretaria*, FS I, 4), *padrone/i* (FS, I, 1; FG, III, 4) e *lagrime* (FG, I, 3). La tradizionale preferenza per *-zi-* invece di *-ci-* si rileva in *uffizial(e)* (SD, I, 6 e II, 8; ma *ufficio*, FG, I, 6); si ha l'affricata alveolare anche in *frezze* 'frecce' (SD, I, 1) e viceversa l'affricata palatale (normale, all'epoca) in *pulcella* 'pulzella' (FS, I, 6). Di tradizione poetica l'esito non toscano di *-rj-* in *-r-* nel caso del già citato *moro*, di *martiro* (FG, I, 10) e *martoro* 'martirio' (SD, II, 13) e di *acciario* 'arma' (SD, II, 10⁶⁹); ma in SD abbiamo anche *Gennaro* e *mortaro* (SD, I, 5) e *par di fulmini* (SD, I, u).

Frequenti (anche per motivi metrici) le sincopi in voci come *spirto* (FS, III, u), *mer-to* (FG, I, 1), *adoprar* (FS, II, 2; c'è anche *sfordrar* 'sfoderare', FS, I, 6) e *adoprarò* (FG, I, 8); viceversa, troviamo (ma solo in FS) futuri non sincopati come *anderà* (FS, II, 12) e *rinvenirà* (FS, II, 13), che hanno riscontri in altri libretti goldoniani e dapontiani⁷⁰. Le apocopi, dovute soprattutto alla metrica, sono naturalmente numerosissime sia all'interno sia alla fine di verso – sono frequentissimi gli infiniti in *-ar* (per esempio *vagheggiar*, RA, I, 1), ma anche le forme tronche delle terze persone singolari e plurali e della prima plurale degli indicativi e della seconda singolare degli imperativi – tanto che non mette conto citarne esempi. Si possono tutt'al più segnalare le riduzioni, toscaneggianti, dei dittonghi discendenti nelle preposizioni articolate (*a'*'ai', *da'*'dai', *de'*'dei', eccetera) e in forme come *que'*'quei' (RA, I). Normali anche forme ridotte come *vel* 've lo' (*Vel rendo*, FS, I, 9) e soprattutto *nol* 'non lo' (*io nol sapea*, FS, I, 9; *nol credete?*, FG, I, 8), eccetera. Comune col genere serio il mantenimento della *i* (etimologica) in *istesso*, attestato talvolta accanto a *stesso*.

Sul piano morfologico, tra gli articoli si segnala l'uso di *il* e *un* (invece di *lo* e *uno*) prima di *s-* preconsonantica e *z-* (*un stolido rampollo* e *un storno*, FS, I, 5; *un zero*, FS, III, 4; *al sposino*, OC, I, 1; *un scherzo*, *un zio* e *un stolido*, SD, I, u; *il sposo*, SD, II, u, eccetera), che del resto si ritrova anche nei testi seri e pure nei libretti dapontiani (ricordiamo almeno *il scimunito* / *Mestiero di marito* delle *Nozze di Figaro*, IV, 8, e *il zucchero* di *Don Giovanni*, II, 3); al plurale si usa talvolta anche *li* accanto a *gli* (*li timpani*, FG, I, 3; *li pazzi*, FG, III, u).

Più significativi i dati relativi ai pronomi personali. Tra le forme toniche è generale, qui come nei testi seri, la presenza, alla terza persona maschile singolare con funzione di soggetto, di *egli* e di *ei*, alternati anche per motivi metrici; raro, ma non assente, *esso*,

⁶⁹ *Acciario*, così come *martoro*, si trova anche nei libretti seri e, dati i contesti, gli esempi di SD sembrerebbero parodistici.

⁷⁰ Cfr. Bonomi 2005: 68, che le considera varianti «condizionate dal verso, ma anche connotate come settentrionali».

sia come soggetto sia come complemento (*Che mi stia sempre appresso / Che mi carezzi anch'esso*, FS, II, 3; *Far con esso un patto almeno / Ch'egli mangi quando ha fame, / Ch'egli beva quando ha sete*, FS, II, 1). *Egli* compare pure in posizione postverbale (*Quando sposi egli stesso / la baronessa mia sorella*; FS, III, 2; *Vi diede egli parola?*, SD, II, 3), in frase ellittica o comunque in contrapposizione con altri pronomi (*E tu? [...] Ed egli?*, OC, I, 6; *Voi state dritta in piedi... egli a sedere!*; SD, I, 9), con valore "neutro" prolettico alla completiva seguente (*Unico mio ristoro / Egli è, che il Conte Lionetto è savio*, OC, I, 7) e in un caso, impropriamente, persino come complemento (*Forse con egli avete qualche idea?*, SD, I, 8). Al femminile troviamo *ella* (*ella poi deciderà*, FS, II, 12; *ella stessa mi diede ordine espresso e Deve però provare / Che Violante ella sia*, FG, II, 13) e non *essa*⁷¹; tuttavia, grazie soprattutto al modello fornito dall'uso allocutivo del pronome femminile (di cui tratteremo oltre), non mancano esempi di *lei* in funzione di soggetto, almeno in posizione postverbale dopo *essere*⁷² (È lei senz'altro, è lei, FG, I, 11; *Ah questa è lei*, È lei in carne e in ossa e è tutta lei, FG, II, 5), oppure in frasi ellittiche (*Lei sposa, lei padrona?*, SD, I, 7). Svolgono spesso la funzione di pronomi personali anche *costui* (*vi ringrazi / Costui del vostro arrivo*, FS, II, 9; *non capisco / Con chi l'abbia costui*, FG, I, 5; *Costui non vuol sposar*, SD, I, u), *costei* (*più di costei sciocca e ciarliera*, FS, I, 6; *Chi è costei?*, FG, I, 6), *colui* (*Digli a colui che vada*, FS, I, 8; *grand'uomo / Fu colui certamente / che scrisse delle donne*, FG, III, 4), *colei* (*sono curiosa di sapere / Chi sia colei che ricercando andate*, FG, II, 2) e *costoro* (*Quanta voglia di marito / Han mai tutte costoro*, FS, II, 12; *Qui con costoro divento pazzo anch'io*, FG, III, 2).

Tra i clitici, i drammi comici condividono con i seri l'uso, che però è qui più raro, di *il* accanto a *lo* come oggetto maschile singolare (anche con valore "neutro": *Favorisca, se il brama*, FS, I, 4; *Il rifiuta*, SD, I, 5), e di *ne* accanto a *ci* per la prima persona plurale; non invece (se non ho visto male) quello di *gli* invece di *li* come oggetto maschile plurale⁷³. Segnalo qui anche l'accoglimento, in FG, del *si* impersonale + verbo al congiuntivo con cui nell'opera seria il personaggio esprime (per lo più a se stesso) la necessità di compiere un'azione: *Via Serpetta, il padrone / Ad ubbidir si vada* (FG, I, 2); *si cerchi solo / Di frastornar le nozze* (FG, II, 5); *Si vada a consultare* (FG, II, 11).

Proprio nei clitici i drammi giocosi mostrano aperture alla lingua d'uso che li allontanano decisamente dalla lingua dell'opera seria. Anzitutto si segnala la presenza delle forme atone con verbi "pseudoriflessivi" come *mi sognavo / appunto dell'anello* (FS, II, 7); *si partì* (FG, I, 3); *Non so più cosa mi far* (SD, I, 5); *Non so più dove m'andare* (SD, I, u), eccetera⁷⁴. Inoltre, i clitici possono conferire ai verbi (o alle locuzioni formate col verbo) si-

⁷¹ Del plurale *essi* ho trovato, salvo errore, un solo esempio in funzione di complemento (*ad essi*, FS, I, 2).

⁷² Non mi risultano esempi di *desso* e *dessa* in funzione di nomi del predicato, come nei libretti seri.

⁷³ Non caratterizzanti, perché in passato diffuse anche nel parlato, specie toscano, forme come *meco*, *seco*; ma da notare tre esempi di *seco lei* in FS, tutti in bocca al personaggio di Cassandro, che, come si è detto sopra, usa vari arcaismi.

⁷⁴ C'è anche *sposarsi* accanto a *sposare*, con diversa reggenza: «Si sposi pur chi vuole, ch'io pur mi sposerò» (FG, III, u), «sposarmi con voi» (SD, II, 1) e «Saprò sposarvi a forza» (FS, I, 2), «Ho da sposar costui» e «Sposala pur» (SD, I, 4), eccetera. Nei verbi riflessivi l'ausiliare è *avere* («s'ha dichiarato», OC, I, 7).

gnificati particolari: è il caso soprattutto di *la* (*averla con qualcuno* ‘parlare di qualcuno’ o ‘essere mal disposto nei suoi confronti’⁷⁵, *farla grossa* ‘combinare un guaio’⁷⁶, *farla a qualcuno* ‘superarlo, anche con mezzi scorretti’⁷⁷, *sentirsela*⁷⁸, *pagarla*⁷⁹, *cercarsela* ‘procurarsi guai’⁸⁰, *godersela*⁸¹, *passarla male*⁸²); ma anche *ci* a volte vale come ripresa anaforica assai attenuata⁸³ (in particolare con *avere*⁸⁴), a volte ha un valore pienamente “attualizzante” che modifica il significato di verbi come *volere*⁸⁵ ed *entrare*⁸⁶. Infine, non sono rari i casi in cui compare *gli* invece del femminile *le*⁸⁷; ho un solo esempio, invece, di *gli* per *loro*⁸⁸.

Nel sistema verbale, anche nel genere buffo figurano forme proprie della lingua letteraria, tra cui cito solo, un po’ alla rinfusa: nel presente indicativo *dee* ‘deve’, *veggio* e *veggo*, *deggio* ‘devo’, *vo* ‘voglio’ (ma c’è anche *vo* ‘vado’, così come *fò*); nel futuro *fia*; nel passato remoto *tornaro*; nel presente congiuntivo *assaglia* ‘assalga’ (FS, III, 2) e *sieno*. Negli imperfetti dei verbi della seconda e terza classe alle forme con *-v-* si alternano con quelle col dileguo della labiovelare come *avea*, *facean*, *pottea*, *dovea*, eccetera. Ma proprio all’imper-

⁷⁵ «– Con chi l’ha Don Cassandro? / – L’ho con i capitani, con le capitanesse sue sorelle» (FS, I, 3; si noti anche *sue* riferito a un nome maschile plurale); «– Con chi l’avete? / – Con te, con te» (FG, III, 1); «Io l’ho con voi» (SD, I, 3).

⁷⁶ «L’ho fatta grossa» (FS, II, 7).

⁷⁷ «Costei già me la fa» (SD, II, 2). Anche Susanna nelle *Nozze di Figaro* esclama «Una vecchia me la fa» (III, 5).

⁷⁸ «E di schiattar per lei non me la sento» (FG, I, 9).

⁷⁹ «E chi mentisce / La pagherà» (FG, I, 14); «La pagherete» (OC, I, 15); «me l’hanno da pagar» (SD, II, 3).

⁸⁰ «Se l’è andata cercando» (FG, II, 13).

⁸¹ «Se la godremo» (OC, I, 15; da notare anche *se* per *ce*).

⁸² «Ognun mal la passerà» (OC, I, 15).

⁸³ Alcuni esempi: «Altri / che facean colle donne i paladini, / E poi ci son caduti» e «Ci cadrete, ci scommetto» (FS, I, 3); «Il duellista, / Lo spadaccino vi mancava adesso» (SD, I, 9, con *vi* invece di *ci*); «Io non c’intendo niente» (SD, II, 9).

⁸⁴ Così in «Ci ho gusto» (FS, III, u); «C’ho piacere» (FG, I, 7); «c’avevo gusto» (FG, II, 4); «ci ho avuto a faticare» (SD, II, u). Il clitico sembra totalmente desemantizzato in «C’abbiamo tempo» (SD, I, 7).

⁸⁵ «Ci vuol tanto?» (FS, II, 1); «Questa ancora ci vuol?» (FS, III, 4); «credete / Che a trovare un marito / Ci voglia una gran cosa» (FG, I, 9). Ma si noti l’assenza del *ci* in «Con certe persone, / Vuole esser bastone»; FS, II, 2); «Questa ancora ci vuol?» (FS, III, 4; in bocca a Cassandro).

⁸⁶ «In tali casi / C’entra il duello» (SD, I, 7); «Ci entra il puntiglio» (SD, II, 3).

⁸⁷ In FG, anzi, l’uso di *gli* femminile è quasi generale: «Scegliete un’altra bella / Dategli il vostro core» (FG, I, 1); «quell’indegna azione / Che gli fece il Contino» (FG, I, 5); «gli vo’ risponder per le rime» (FG, I, 9); «Non gli credete» (FG, I, 14); «Gli passerà la collera» e «andar tosto da lei [...] / [...] / e baciargli la man» (FG, II, 3); «Serpetta fa segno che non gli piace affettato» (didascalia) e «Non gli piace all’italiana» (FG, II, 4); «gli dà il foglio» FG, II, 7, didascalia); «va per baciargli la mano» (FG, II, 11, didascalia). Due soli gli esempi di *le*, uno dei quali con il *lei* allocutivo femminile («Signora, si contenti / Che in segno di rispetto / Le baci almen la mano» (FG, III, 7). Ma ci sono esempi anche altrove: «Trovato un marito gl’avete» (SD, I, 8) e «gli stringe la mano» (SD, II, u, in didascalia).

⁸⁸ «Neppur gli rispondo» (FG, I, 9).

fetto troviamo esempi della innovativa terminazione in *-o* alla prima persona, assente dai drammi seri (*burlavo*, FS, II, 6; *sognavo*, FS, II, 7; *cercavo*, FF, II, 7 e OC, I, 15; *ricercavo*, FG, II, 2; *mostravo* e *stavo*, FG, II, 3; *andavo*, OC, I, 8 e SD, I, 9; *dicevo*, FG, I, 2; *avevo*, FG, II, 4; *volevo*, FS, I, 5 e FG, III, 4; *credevo*, FG, III, 4; *venivo*, SD, I, 9⁸⁹). Quanto ai condizionali, le forme in *-ia* (alle terze persone singolari e plurali: *dovria*, *sarian*, eccetera) sono abbastanza diffuse (anche per motivi metrici e rimici), ma quelle in *-ei* sono largamente prevalenti. Infine, tra le particolarità di singoli libretti, abbiamo già rilevato i futuri non sincopati *anderà* e *rinvenirà* in FS; in FG si trovano invece forme di congiuntivi di terza persona plurale di verbi della terza classe in *-ino*: *fuggihino*, detto dal servitore Roberto/Nardo in una sequenza con altri verbi della prima (*Si sprezzino, si scaccino / Si fuggihino, si piantino / Si lascino crepar*, FG, I, 5), ma anche *venghino* (FG, I, 6) e *vadino* (FG, II, 13), nelle battute di due personaggi di condizione sociale elevata come Arminda e il Podestà⁹⁰.

Segnalo, per concludere, alcune interiezioni primarie o comunque univoche comuni a entrambi i generi, come *ah*, *deb*, il già citato *oh* e *oimè*. Spesso anche nei testi comici (in particolare nel libretto “semiserio” di FG; non ci sono invece esempi in FS), l’interiezione è legata alla frase seguente da un *che* debolmente subordinativo: *Ah, ch’io non reggo* (FG I, 10); *Ah che son disperato!* (FG, II, 2), *Ah, ch’io temo* (FS, II, 13); *Ah, che la rabbia / M’impedisce il respiro* (FG, II, 6); *Ah che son stato un sciocco* (FG, II, 7); *Ah, che ha il Demonio addosso* (OC, I, 6); *Ah, ch’un viso come quello / sulla terra non si dà* (SD, I, 4); *Ah, che in pensarlo io moro* (SD, II, 13); e anche *Oimè! che sudo* (FG, II, 5). Sono invece esclusive dei libretti giocosi le interiezioni *eh* (usato anche come segnale di richiamo), *ih*⁹¹ e *uh*⁹².

3.2. Tratti di sintassi

Il dramma giocoso condivide con il melodramma serio anche alcuni tratti di sintassi; per esempio, nell’ordine delle parole le inversioni sono frequentissime: anticipazioni dell’oggetto, iperbati (in particolare anticipazione dell’aggettivo o del complemento di specificazione al sostantivo a cui è riferito, o quella dell’infinito rispetto al verbo modale, del participio rispetto all’ausiliare, eccetera), collocazione del verbo in clausola, eccetera, ma vanno citati anche istituti tipici come l’imperativo “tragico” (con i clittici anteposti anziché posposti al verbo), che tuttavia è abbastanza raro⁹³, o, viceversa, l’enclisi “libera”, che è invece ampiamente attestata. Per questi aspetti i libretti comici mozartiani rientrano appieno in una tradizione che durerà ancora per tutto il secolo successivo.

Tuttavia, si registrano anche significative aperture alla lingua d’uso. Nel sistema verbale, anzitutto, si rileva come il passato prossimo abbia una frequenza assai maggiore

⁸⁹ Non mancano del tutto esempi in *-a*, come «Io nol sapea» (FS, I, 1).

⁹⁰ Appena un cenno meritano due occorrenze di *mentisce* ‘mente’ (FG, I, 14) e una di *mentisco* (FG, II, 8), a cui si aggiunge *apparisce* in una didascalia (FG, II, 16).

⁹¹ In FS, iterato, rende anche la risata, così come, del resto, *ah*.

⁹² In SD, I, 8 troviamo anche *hem hem*, iterato, prima di *la... la... la... la... la...*, quando Metilde prova a intonare un’arietta.

⁹³ Ma cfr. questi due esempi: «Vi scostate» (FS II, 7) e «voi mi date / Presto la parte mia» (FS II, 6).

rispetto al passato remoto, preferito nel melodramma serio. C'è anche qualche imperfetto nella protasi di periodi ipotetici dell'irrealità (*Se non mostravo spirito...*, FG, II, 3). Ancora più notevole (data anche la cronologia dei testi) la presenza di futuri (semplici e composti) che non hanno valore temporale, ma modale, esprimendo dubbi o incertezze. Si vedano questi scambi, in cui i futuri co-occorrono con i passati prossimi: – *Le ho già parlato / – Ella v'avrà trovato un stolido rampollo* e – *S'è innamorata / [...] / – Sarà una sciocca anch'ella* (FS, I, 5); – *Il Marchese non c'è più. – Sarà andato forse in fiera* (OC, I, 15); oppure questi altri: *Questa sarà la bella giardiniera e sarà vero?* (FG, I, 10); *sarà così* (OC, I, 8); *Sarà qualche diffida e leggetel pur, sarà un biglietto / Pien d'ira e di furore* (SD, II, 7); *La mia cara pupilla / a Roma sarà andata e Eugenia a Roma sarà tornata* (SD, II, u).

Tra le perifrasi, particolarmente frequente *avere + da* o *a + infinito* per esprimere l'idea di "dovere"⁹⁴. Ma sono da segnalare alcuni infiniti "impropriamente" (anche in rapporto all'uso attuale) preceduti da *a*: *Vi prego a perdonarmi* (FG, III, u) e *Vi prego a perdonare* (SD, II, u); *Basta a fuggirvi* 'basta fuggirvi' (SD, II, 2); *Già si vede per la casa a saltellar* (SD, II, 3; si noti la presenza di un verbo di percezione); c'è anche un controesempio: *Soddisarfarlo son buona* (FS, II, 10).

Nel sistema pronominale, abbiamo già segnalato nel paragrafo precedente alcune particolarità. Qui aggiungiamo il fatto che, rispetto ai libretti seri, quelli giocosi utilizzano non solo il *tu* ma anche, in base ai ruoli sociali, i due allocutivi di cortesia *voi* ed *ella* (ogni tanto *lei* compare anche in funzione di soggetto⁹⁵); le tre forme sono spesso alternate (con ovvie ricadute nella scelta delle persone verbali⁹⁶) e così conferiscono un andamento più mosso al dialogo, unitamente alla varietà dei nomi e dei titoli usati con funzione allocutiva, tra cui ricordiamo i femminili (*mia*) *signora* e *madama*, a volte anche combinati (FS, I, 6), *signorina* (FS, I, 9; FG, I, 3) e *ragazza* (FG, I, 10).

Sul piano più propriamente sintattico spicca la frequenza delle frasi esclamative e interrogative, con largo accoglimento dello stile nominale. Nelle esclamative (care, invero, pure al melodramma serio) c'è anche da notare la frequenza del *che*⁹⁷, mentre nelle interrogative l'uso del semplice *cosa*⁹⁸. Rilevante sul piano qualitativo, più che su quello

⁹⁴ Alcuni esempi: «T'ho da consolar» (FS, I, 3, con risalita del clitico); «ci avete ad aiutar» (FS, II, 13); «questa gentil manina / che voi m'avete a dar» (FS, III, 4); «Sandrina ha da star qui» (FG, I, 2); «Così ha da essere» (FG, II, 7); «Ho da sposar costui» (SD, I, 4); «Di Bocconio consorte ho da mirarla?» (SD, I, 9); «Qui s'ha da vivere» (SD, II, u), eccetera.

⁹⁵ «Ma dunque che sa lei?» (FS, I, 6); «lei se la prenda!» (FS, II, 8; di Coltellini); «Un duello con la spada / Lei non deve ricusar» (FG, II, 16). Una sequenza di *lei* è nell'aria del Podestà *Mio padrone, io dir volevo* (FG, III, 4). E ancora «Oh, lei mi burla» (OC, I, 4); «Ma lei mi secca» (SD, I, 1). Da rilevare un caso in cui il *lei*, indirizzato a un personaggio maschile, viene ripreso dal clitico *gli*: «Faccia lei quel che gli pare» (FG, III, 4).

⁹⁶ Non mancano passaggi dall'una all'altra con lo stesso interlocutore: un solo esempio, dato da due battute quasi contigue di Bocconio a Eugenia: «Vi stimo carina» e «Vuol ch'io men vada» (SD, I, 5).

⁹⁷ Un solo esempio: «Che beltà, che leggiadria, / Che splendore, eterni Dei!» (FG, I, 7).

⁹⁸ Usato tanto nelle interrogative dirette (anche assoluto: *Cosa?*) quanto nelle indirette. Ma sono frequenti anche i *che cosa* e i *che* e le alternanze si spiegano spesso con ragioni metriche.

quantitativo, è la presenza di frasi marcate con dislocazioni a sinistra⁹⁹ e talvolta anche a destra¹⁰⁰; rarissime sono invece le frasi scisse¹⁰¹:

Notevole, rispetto al melodramma serio, lo spazio concesso alla paratassi e/o alla giustapposizione¹⁰². Il *che* "polivalente" viene accolto soprattutto come debole segnale di subordinazione, in particolare dopo un verbo all'imperativo¹⁰³. Del *che* relativo indeclinato ho trovato esempi solo con valore temporale: *Oggi che siamo in tempo d'allegrìa* (FG, I, 1); *Da quell'infausta notte, / Che il Contino Belfiore / Invaso da una pazza gelosia / Mi trafisse spietato* (FG, I, 3); c'è però un caso di *che* con ripresa clitica: *Son cose che le dice / Chi pratica d'amor* (SD, II, 2).

3.3. Lessico e formazione delle parole

Anche sul piano lessicale i libretti comici accolgono (e direi non tanto per motivi metrici, quanto piuttosto come segno di appartenenza alla lingua poetica¹⁰⁴) varie voci tipiche dei libretti seri: i già citati *acciaro* e *martoro*, *alma* (accanto ad *anima*), *desio* 'desiderio' e *desiare* 'desiderare', *duolo*, *pria*, *raggi* e *rai* accanto a *occhi*, *speme* (insieme a *speranza*) e anche *iuncturae* tipicamente melodrammatiche come *giusto ciel*, (*bell'idol mio*, eccetera). Possiamo inserire in questa lista anche l'indicazione del *cuore* che *palpita* o *balza in seno dal piacere*, che viene variamente declinata¹⁰⁵.

⁹⁹ Che sono abbastanza frequenti, come si è già anticipato, solo nel libretto goldoniano: «Dove son io ci deve / Star mia sorella ancora» (FS, I, 1); «Del vostro bene che n'ho da far?» (FS, I, 2); «Lo sposo a dirittura / Legato alla cintura / Io me lo vo' portar» (FS, II, 3); «Un matrimonio / Non l'ho mai più fatto» (FS, II, 4); «Ma mia moglie, no signore, / Non l'avete da toccar» (FS, II, 6); «il vostro anel lo troverete in sogno» (FS, II, 7); «Una damina / Una nipote / [...] / Voglio affogarla, / Precipitarla?» (FG, II, 7); «Questo lo posso far» (OC, I, 4); «E le travi / Colle chiavi / Rassodatele a dover» (OC, I, 15); «Lo vedete, come pensan le donne?» (SD, I, 6).

¹⁰⁰ «Il malanno che li porti, quei che sprezzan le consorti» (FS, I, 5); «Lo so che una fanciulla / Dev'esser di buon cuore» (FG, II, 14). Ci sono anche esempi che non sono propriamente dislocazioni a destra ma messe in rilievo dell'oggetto pronominale grazie al clitico cataforico (costrutto, peraltro, anch'esso frequente nel parlato): «L'ammazzeremo lui» (FS, I, 1); «Digli a colui» (FS, I, 7).

¹⁰¹ Un esempio, con valore temporale: «Non son tre settimane, / Che venni da Parigi» (OC, I, 3).

¹⁰² In particolare in sequenze verbali come questa: «Io sudo, e palpito, / Agghiaccio, e tremo» (FG, II, 16).

¹⁰³ Segnalo solo alcuni dei numerosissimi esempi: «Ritiriamoci, amico, / Che temo esser sorpresa» e «Restate voi, che a trappolarli io vado» (FS, I, 1); «Vien meco / Che l'andiamo a trovar» (FS, I, 4); «va' via di qua che ti perdono» (FS, II, 6); «Dormite un altro poco / Che ne avete bisogno» (FS, II, 7); «Dategli il vostro core, / Che se amor vi ferà, vi sani amore» (FG, I, 1); «riposatevi un poco, che a momenti / lo sposo giungerà» (FG, I, 6); «Séguiti, séguiti, ch'è verità» (SD, I, 1); «Sposala pur, che te n'accorgerai» (SD, I, 4). Un esempio diverso è il seguente: «Cinque volte l'ho detta, e questa che fan sei» (FG, I, 9). In una subordinata introdotta da *che* si ha un vero e proprio anacolutto: «Or mi disdico a un tratto / Che sposarmi con voi non son sì matto» (SD, II, 1).

¹⁰⁴ Contrariamente alla Rosina di FS, che finge di non sapere che si può parlare «o in prosa o in versi» (FS, I, 6), i librettisti sanno bene in quale delle due stanno scrivendo...

¹⁰⁵ «Il cor mi balza per il piacere» (FG, I, 1); «Dal piacere, dal contento / Già mi balza in petto il cor» (FG, III, 7).

C'è poi tutto un settore lessicale che si caratterizza come tipico del genere: si tratta di voci ed espressioni proprie della tradizione della poesia burlesca e comico-realistica, molte delle quali già cristallizzate, che sono disseminate un po' in tutti i nostri libretti, che almeno in parte si ritrovano anche nei capolavori dapontiani e che continueranno ad avere corso nell'opera buffa di primo Ottocento¹⁰⁶: è il caso, per esempio, di voci e interiezioni secondarie come *precipizio* e *precipitare* (questo di probabile ascendenza goldoniana), *schiamazzo*, *intisichire*, *ammuffire*, *strapazzare*, *stuzzicare*, *accoppiare*, *crepare* e *schiettare*, *cascamorto*, *gattamorta*, *spropósito*, *sciocco*, *scimunito*, *rimbambito*, *poltrone*, *mamalucco*, *babbuino*, *bagattella*, *minchione*, *pettegola*, *frascchetta*, *oibò*, *affè*, (*oh*) *bella!*, *cospetto!*, *obbligato!* 'grazie', *diavolo!*¹⁰⁷; oppure di espressioni come *non capirme un'acca*, *non contare un fico*, *guardare in faccia*, *non può stare* e *non si dà* 'non è possibile', eccetera. La ricerca di effetti comici concede un certo spazio all'inventiva del librettista nella formazione di occasionali parole nuove¹⁰⁸ o nella creazione di veri e propri ideofoni¹⁰⁹.

Tra i meccanismi di derivazione, lo spazio maggiore, ovviamente, è riservato all'alterazione: i diminutivi/vezzeggiativi, cari anche alla tradizione melodrammatica seria metastasiana (e per questo spesso oggetto di parodia), sono frequentissimi, anche con aggettivi e avverbi¹¹⁰. Ma sono numerosi anche i peggiorativi¹¹¹ e i superlativi¹¹².

Hanno funzione comica anche gli inserti di espressioni latine, che però nei nostri testi sono rarissime¹¹³, mentre si lega all'ambientazione contemporanea la presenza di diversi francesismi di moda, variamente adattati¹¹⁴.

4. Conclusioni

Credo che l'analisi proposta documenti la distanza abissale che separa questi libretti dai capolavori dapontiani. D'altra parte, il salto di qualità si rileva anche nei progressi

¹⁰⁶ Per la presenza nei libretti rossiniani cfr. Rossi 2006. Ma si veda anche Serianni 2002: 158-159.

¹⁰⁷ In FS (II, 13) abbiamo anche *che bordello!* 'che chiasso!'

¹⁰⁸ Abbiamo citato sopra alcuni esempi di FS.

¹⁰⁹ «Sento il sangue in ogni vena / Che ribolle e fa blo, blo» (FS, I, 6; testo di Coltellini); «Cavo il crudel acciaio, / ticche, tacche, gli tiro» (SD, II, 10).

¹¹⁰ Come *giardiniera semplicetta* e *volto modestino* (FG, I, 15), *un pochettino* (FS, II, 6), *un tantino* (FS, II, 8) e *pian pianino* (FG, II, 6). Sono poi specifici del genere esempi come *mezza oretta* (FS, II, 1), *regaletto* (FS, II, 5), *occhiatina* (FG, I, 1), *nipotino* (FG, I, 7), *sfacciatella* (FG, II, 6), *ciufoletto* (FG II, 12, notevole anche per la palatale invece dell'alveolare iniziale), eccetera.

¹¹¹ Come *asinaccio* (FS, I, 9), *villanaccio* (FS, II, 5), *poltronaccio* (FS, II, 8, testo di Coltellini) e anche *cospettaccio* *cospettone* (FS, I, 9) e *cospetton*, *cospettonaccio* (FS, II, 8; di Coltellini); *stregaccia* (FG, I, 2); *vecchiaccio* (SD, I, 6).

¹¹² Do solo qualche esempio: *prestissimo* (FS, II, 13), *costantissimo* (FG, I, 7), *pazzissimo* (OC, I, 8), *incivilissimi*, *maledettissimi* (SD, I, 1).

¹¹³ Gli esempi sono comunque rari: *solus cum sola* (FS, I, 6), *crimen lese*, adattamento non univertato di *crimen lesae* (*maiestatis*) (OC, I, 8).

¹¹⁴ Qualche esempio: «Vi darò in abrescè qualche contezza» (FG, I, 8); «Di colore mordorè» (OC, I, 8; retrodatazione rispetto alla data av. 1797 del GRADIT) e ancora, nella stessa aria, *cabriolè*, *suppè* e *fricassé*; *petitmetri* (SD, I, 5), *berulé* e la già citata alternanza tra *menuetto* e *minué* (SD, II, 4).

compiuti da Mozart nel rapporto istituito tra parole e musica. Mentre il Mozart dodicenne «capisce pochissimo del libretto goldoniano, dei suoi rimandi alla commedia dell'arte, della sua critica sociale, dei suoi sottotesti» (Daolmi 2005: 52), all'epoca della collaborazione con Da Ponte il musicista è in grado di "agire" direttamente sul testo, intensificandone (e a volte persino stravolgendone) il significato letterale, sfruttando appieno le possibilità di ripetizioni tipiche del genere. Da ricordare, al riguardo, la fine analisi delle *Nozze* di Massimo Mila, secondo cui «il testo verbale del libretto funziona come uno scheletro, che aspetta dalla musica la sua pienezza» (Mila 1979: 45): l'autore cita ad esempio la funzionalità della ripetizione di *l'età* da parte di Susanna nel duetto-scontro con Marcellina (I, 4). Nel duetto (III, 2) tra la stessa Susanna e il Conte si ha poi «un celebre esempio delle iniziative che la musica di Mozart sapeva prendersi nei confronti del testo fornitogli dal librettista», inserendo il doppio *lapsus* di Susanna, la quale alle insistenti domande del Conte, che le chiede conferma della sua presenza all'appuntamento notturno (*Dunque verrai?, Non mancherai?*), «risponde due volte a sproposito, lasciandosi sfuggire un "no" dove dovrebbe dir "sì", e viceversa» (Mila 1979: 120-121¹¹⁵).

Per valutare adeguatamente lo scarto rispetto ai libretti esaminati, però, bisogna valutare anche alcuni cambiamenti strutturali avvenuti nel frattempo nel genere comico. Possiamo, al riguardo, riportare le osservazioni di Bonomi 2005: 49, relative al confronto tra i libretti di Goldoni e quelli di Da Ponte anteriori alla collaborazione con Mozart:

Il rapporto tra recitativo e pezzi chiusi si modifica in modo evidente: il recitativo riduce la sua estensione a favore soprattutto dei pezzi d'assieme, a due, a tre, a quattro, a più persone, fino ai concertati, in Goldoni collocati alla fine degli atti, in Da Ponte risalenti anche all'interno, e molto più sviluppati. Il recitativo secco, sempre più esile, cede a quello accompagnato, meno distante, musicalmente, dai pezzi chiusi. Le arie, che progressivamente perdono il *da capo*, e alle quali si affiancano sempre più le cavatine, sono sempre più dinamiche. Il coro acquista uno spazio crescente. I libretti di Da Ponte, dunque, appaiono molto più movimentati e articolati rispetto a quelli di Goldoni, ancora molto legati ai canoni tradizionali dell'opera comica.

Queste osservazioni valgono *a fortiori* per i testi esaminati, che risultano comunque interessanti –, tanto più in considerazione della loro destinazione a un pubblico germanofono – per documentare le caratteristiche dell'italiano usato nel genere comico nel pieno Settecento: una lingua in contiguità con quella del melodramma serio, con qualche concessione all'uso parlato contemporaneo, che cercava una dimensione comica restando fedele alla propria tradizione letteraria, a cui si legava la sua fortuna internazionale¹¹⁶.

¹¹⁵ In Paldi 1990 i melodrammi maggiori e altri testi di musica vocale mozartiana sono pubblicati – come è detto nella breve *Premessa* del volume – così come sono stati «ricavati dalle partiture, con tutte le ripetizioni, le varianti i da capo e i tagli», in modo che «aderissero alla musica in modo perfetto».

¹¹⁶ Si spiegano così anche i riferimenti a personaggi del mondo classico e letterario, che sono stati esemplificati soprattutto su OC, ma che ricorrono anche negli altri testi (un po' meno in FG), e che, del resto, caratterizzano anche le opere dapontiane, in particolare il *Così fan tutte*.

Bibliografia

- Altieri Biagi 1971 = Altieri Biagi, Maria Luisa, «Appunti sulla lingua della commedia del Cinquecento», in Atti del Convegno sul tema: *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, 9-12 febbraio 1969, Roma, Accademia Nazionale del Lincei, pp. 253-300; rist., col titolo «Dal comico del “significato” al comico “del significante”», in Maria Luisa Altieri Biagi *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 1-57 (da cui cito).
- Beghelli 1990 = Beghelli, Marco (a cura di), *Tutti i libretti di Mozart*, Presentazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti.
- BIZ = *Biblioteca italiana Zanichelli*, Bologna, Zanichelli, 2010, dvd-rom.
- Bonomi 2000a = Bonomi, Ilaria, «Novità e tradizione nella lingua dei libretti mozartiani di Da Ponte», in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, vol. II, Milano, Cisalpino [«Quaderni di Acme», 41], 597-616.
- Bonomi 2000b = Bonomi, Ilaria, «La lingua dei libretti pariniani», in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, a cura di Gennaro Barbarisi et al., vol. I, *Letteratura e società*, Milano, Cisalpino [«Quaderni di Acme», 45], pp. 413-432.
- Bonomi 2005 = Bonomi, Ilaria, «La lingua dell'opera comica del Settecento: Goldoni e Da Ponte», in *Storia della lingua italiana e storia della musica. Italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, Atti del IV Convegno ASLI Associazione per la Storia della Lingua Italiana, Sanremo, 29-30 aprile 2004, a cura di Elisa Tonani, Firenze, Franco Cesati, pp. 49-74.
- Coletti 2002 = Coletti, Vittorio, *Il linguaggio dell'opera buffa in ricordo di Gianfranco Folena*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», XIII, pp. 823-841.
- Coletti 2003 = Coletti, Vittorio, *Da Monteverdi a Puccini, Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi.
- Crusca¹⁻⁵ = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Alberti, 1612¹; Venezia, Sarzina, 1623²; 3 voll., Firenze, Stamperia dell'Accademia della Crusca, 1691³; 6 voll., Firenze, Manni, 1729-1738⁴; voll. I-XI, Firenze, Tip. Galileiana, 1863-1923⁵ (consultato in rete, all'indirizzo <http://www.lessicografia.it/>).
- Daolmi 2005 = «*La finta semplice. Libretto e guida all'opera*», a cura di Davide Daolmi, in *La finta semplice*, programma di sala, Venezia, s.n. [«La Fenice prima dell'opera 2004-2005», 5], pp. 49-108.
- Folena 1981 = Folena, Gianfranco, «Goldoni librettista comico», in Muraro 1981, pp. 21-30; rist. in Folena 1983b, pp. 307-324.
- Folena 1983a = Folena, Gianfranco, «L'italiano di Mozart nel concerto europeo del suo epistolario», in Folena 1983b, pp. 432-469.
- Folena 1983b = Folena, Gianfranco, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*. Torino, Einaudi.
- Gallarati 1984 = Gallarati, Paolo, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT.
- Gelli 1996 = *Dizionario dell'opera*, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi.
- Gizzi 2007 = Gizzi, Barbara, *I nomi di Goldoni tra commedie e libretti*, in «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria» IX, pp. 189-198.
- Gizzi 2014 = Gizzi, Barbara, *Lindoro, Zerlina e gli altri. I nomi degli innamorati nei libretti d'opera*, in «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria» XVI, pp. 29-41.
- Goldin 1981a = Goldin, Daniela, «Mozart, Da Ponte e il linguaggio dell'opera buffa», in Muraro 1981, pp. 213-277; rist. in Goldin 1985b, pp. 77-148 (da cui cito).
- Goldin 1981b = Goldin, Daniela, *Aspetti della librettistica italiana fra il 1770 e il 1830*, in «Analecta Musicologica» XXI, pp. 128-191; rist. in Goldin 1985b, pp. 3-72 (da cui cito).
- Goldin 1981c = Goldin, Daniela, *Da Ponte librettista fra Goldoni e Casti*, in «Giornale storico della letteratura italiana» XCVIII, pp. 396-408.
- Goldin 1985a = Goldin, Daniela, «In margine al catalogo di Leporello», in Goldin 1985b, pp. 149-163.
- Goldin 1985b = Goldin, Daniela, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi.
- GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, 6 voll., Torino, UTET, 1999 (consultato nella chiave USB, 2007).

- Mellace 2015 = Mellace Raffaele, «“Io v'era frate.” Sorelle e fratelli innamorati tra Pergolesi e Hasse», in *Studi pergolesiani / Pergolesian studies* 9, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Bern, Lang, pp. 197-210.
- Mengaldo 1981 = Mengaldo, Pier Vincenzo, «Mozart e il libretto dell'*Idomeneo*», in Gran Teatro La Fenice, *Idomeneo*, Venezia, Stamperia di Venezia, pp. 245-262; rist. in Pier Vincenzo Mengaldo, *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padova, Esedra, 2003, pp. 93-115.
- Migliorini 1960 = Migliorini, Bruno, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni.
- Mila 1979 = Mila, Massimo, *Lettura delle «Nozze di Figaro»*. *Mozart e la ricerca della felicità*, Torino, Einaudi.
- Muraro 1981 = *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, vol. II, Firenze, Olschki.
- Nicolodi, Di Benedetto e Rossi 2012 = Nicolodi, Fiamma, Di Benedetto, Renato e Rossi, Fabio, *Lemmario del Lessico della letteratura musicale italiana (1490-1950)*, Firenze, Franco Cesati.
- Nicastro 2004 = Nicastro, Guido, «Sogni e favole io fingo». Gli inganni e i disinganni del teatro Tra Settecento e Novecento, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Paldi 1990 = Paldi, Cesare e Ida, *Mozart lirico. Libretti e testi di musica vocale*, Roma, Bonacci.
- Palermo 1998 = Palermo, Massimo, *Il tipo «il di lui amico» nella storia dell'italiano*, in «Studi linguistici italiani» XXIV, pp. 12-50.
- Rossebastiano e Papa 2005 = Rossebastiano, Alda e Papa, Elena, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, 2 voll., Torino, UTET 2005.
- Rossi 2006 = Rossi, Fabio, «*Quel ch'è padre, non è padre...*». *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, Roma, Bonacci.
- Rossi 2014 = Rossi, Fabio, «Poesia per musica», in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, vol. I, *Poesia*, pp. 291-322, Roma, Carrocci.
- Serianni 2002 = Serianni, Luca, «Libretti verdiani e libretti pucciniani. Due modelli linguistici a confronto», in Luca Serianni, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, pp. 113-161.
- Serianni 2009 = Serianni, Luca, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci.
- Sestito 2014 = Sestito, Francesco, *Note sull'uso dei cognomi nei libretti d'opera italiani*, in «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria» XVI, pp. 79-86.
- Steffan 2005 = Steffan, Carlida, «“Che sussurro, che bordello!” Mozart e gli incerti della tradizione drammatica veneziana», in *La finta semplice*, programma di sala, Venezia, s.n. [«La Fenice prima dell'opera 2004-2005», 5], pp. 31-49.
- TB = Tommaseo, Niccolò e Bellini, Bernardo, *Dizionario della lingua italiana*, 4 voll. in 8 tomi, Torino, Unione Tipografica-editrice, 1861-1874 (consultato in BIZ).

«OGNUNO AL MONDO HA UN RAMO DI PAZZIA»

Rossini a Parigi, Balochi e *Il Viaggio a Reims*

EDOARDO BURONI

Ancora per tutto l'Ottocento Parigi rappresenta l'indiscussa capitale culturale d'Europa, e, dunque, del mondo occidentale: una realtà dinamica, ricca di manifestazioni artistiche, crocevia e mèta obbligata di personaggi in cerca di fortuna o di uomini di cultura già affermati, luogo di dibattiti e di spinte contrapposte tra innovatori e conservatori. Un quadro che vale senza eccezioni anche per l'opera lirica, genere tipicamente italiano (e in italiano), ma forte anche di una ragguardevole tradizione francese (e in francese¹). Ciò aveva portato, già a partire dal Settecento e soprattutto su impulso delle riflessioni illuministe, a individuare pregi e difetti di questa forma d'arte ibrida e composita, e a domandarsi quale lingua fosse più adatta a sposarsi con la musica, o, più propriamente, col canto, anche indipendentemente dalla reale padronanza e comprensibilità da parte di autori, esecutori e pubblico². Ci si chiedeva inoltre se le due arti principalmente coinvolte, la musica e la poesia, potessero essere davvero "sorelle" e parigrado, o se invece una prevalessesse sull'altra, con ciò che ne conseguiva anche in termini di rapporti tra compositore e librettista; senza contare le interferenze o le imposizioni richieste dalla committenza, dagli artisti, dal contesto rappresentativo³. Episodi come la nota *querelle des bouffons* (1752, non per nulla parigina e scatenatasi a causa di un'opera italiana data in lingua originale) o taluni sapidi metalibretti e trattatelli testimoniano quanto fosse vivace e sentito il dibattito intorno a questi temi, non solo presso la cerchia degli "addetti ai lavori", ma anche nel più ampio mondo intellettuale.

In tale contesto si inseriscono appieno la figura e la produzione di Gioachino Rossini (Pesaro 1792-Passy 1868), che da un lato si sentì sempre più in sintonia con lo stile e le idee del secolo in cui nacque, ma che dall'altro si trovò ad attraversare i decenni che

¹ Cfr. ad esempio Della Sera 1993: 4-18.

² Su questo si vedano almeno Bonomi 1998 per gli aspetti più teorici e Staffieri 2014: 298-412 per una ricostruzione di carattere storico-musicale. Cfr. inoltre Banfi 2014: 164-175 e, più in generale, 253-299.

³ Cfr., tra gli altri, Gallarati 1984.

impressero una svolta decisiva alla cultura e, con essa, all'opera lirica europee. Anche per il compositore pesarese la capitale francese ebbe una duplice funzione⁴: Rossini infatti, come ogni altro suo omologo, non avrebbe potuto considerarsi artista pienamente affermato se non avesse riscosso il dovuto successo anche a Parigi; al contempo, il centro culturale d'Europa non poteva esimersi dall'ospitare quello che era ormai considerato il maggior compositore italiano (e forse non solo). Anzi, la figura di Rossini, per molti aspetti originale e forse bizzarra, già prima di ritirarsi precocemente a vita privata (per altro proprio nei pressi di Parigi) e di incrementare deliberatamente il "mito" sul suo personaggio, faceto, bonario, godereccio, culturalmente raffinato, era già diventata oggetto di attenzione pubblica, artistica e di costume⁵:

È questo il caso di *Rossini à Paris ou Le grand dîner* di Scribe e Mazères, *vaudeville* in un atto rappresentato a Parigi al Théâtre du Gymnase Dramatique il 29 novembre 1823 (ebbe 26 rappresentazioni fra il dicembre 1823 e il gennaio 1824). Il sottotitolo che figura nel frontespizio del relativo libretto, «à-propos-vaudeville», esplicita ulteriormente il carattere d'attualità di tale *pièce*, inscenata in concomitanza col soggiorno parigino di Rossini [...]. L'idolo musicale del momento era dunque finalmente arrivato anche a Parigi facendovi tappa per circa un mese in attesa di proseguire per Londra, e i festeggiamenti pubblici e privati si susseguirono per tutto il periodo, compreso un pranzo di più di 160 invitati (tra i quali esponenti di gran nome della vita musicale ed artistica parigina) che ebbe Rossini come ospite d'onore⁶.

Fu questa occasione a dare lo spunto ai due drammaturghi, oltre che librettisti, per inventarsi una farsa a soggetto in cui il protagonista, tanto atteso e desiderato, svolge in realtà quasi la funzione di "convitato di pietra" in occasione di festeggiamenti dati in suo onore: circostanza singolare, in tutto analoga con quanto avviene proprio nel *Viaggio a Reims* con il re Carlo X, come si vedrà tra poco.

Rossini infatti, dopo aver riscosso successi internazionali nelle capitali inglese e austriaca, aveva messo piede a Parigi, per la circostanza appena ricordata, solo fuggevolmente; è invece alla fine dell'anno successivo, nel dicembre del 1824, che il musicista assunse la direzione del prestigioso Théâtre Italien: ulteriore prova della fama di cui godeva e della considerazione che, al netto delle fisiologiche polemiche scioviniste⁷, era riservata Oltralpe all'opera lirica italiana, ai suoi artefici e ai suoi artisti (e dunque, almeno di rimando, anche alla sua lingua). Rossini oltretutto aveva al suo attivo una

⁴ Tra la vasta letteratura sull'argomento (cfr. Gallo 2010) si possono ricordare almeno Kern 2002, Walton 2007 (sul *Viaggio a Reims* cfr. in particolare le pp. 86-92), Johnson 1994, d'Amico 1992: 41-46 e 171-210, e Radiciotti 1928: 47-165.

⁵ Cfr. anche Ciarlantini 2008.

⁶ Fabbri 1994b: 150; cfr. inoltre Bartlet 1992 e, soprattutto, Reichel 2002: 275-276. Sulle caricature parigine che vennero dedicate al compositore e che testimoniano ulteriormente la sua fama e il modo con cui era concepita la sua figura si veda invece Bruson 2002; molto interessante a questo proposito anche l'apparato iconografico di Müller 1999. Significativi infine i giudizi di un collega francese di rilievo quale Hector Berlioz: cfr. Cohen 1994.

⁷ Sulle riserve manifestate da certi ambienti francesi conservatori, soprattutto musicali, cfr. Bacchelli 1987: 198-201.

solida formazione attenta agli stili che andavano oltre il campanilismo italico, e già nel fecondo periodo napoletano era riuscito ad assaporare qualcosa del gusto francese: quando infatti, nel 1815, l'impresario Domenico Barbaja gli conferì l'incarico di direttore dei teatri San Carlo e del Fondo (oggi ribattezzato Mercadante), la città partenopea risentiva ancora fortemente del clima prodotto dal governo di Gioacchino Murat, appena tramontato. Esperienze professionali e artistiche che Rossini seppe sfruttare una decina d'anni dopo⁸.

A Parigi il soprannominato «cigno pesarese» si impegnò, oltre al resto, a far ingaggiare i migliori cantanti italiani, senza i quali non sarebbe potuta nascere un'opera come *Il Viaggio a Reims*. Ma a parte questo lavoro, nell'ultima fase della sua carriera Rossini si sentì più attratto dalla massima istituzione teatrale e musicale francese, l'Académie Royale de Musique (l'Opéra), e scrisse melodrammi solo ad essa destinati: si tratta di tre rifacimenti, ovvero *Moïse et Pharaon* del 1827 (da *Mosè in Egitto*), *Le siège de Corynthe* del 1826 (da *Maometto II*) e *Le comte Ory* del 1828 (su libretto originale di Scribe, ma con le musiche in gran parte prelevate proprio dal *Viaggio a Reims*⁹), e dell'estremo capolavoro *Guillaume Tell* (1829¹⁰). *Il Viaggio a Reims* rappresenta quindi l'ultima opera rossiniana originariamente scritta in italiano ed eseguita in prima assoluta all'estero in tale idioma¹¹: molto interessante in tal senso il libretto pubblicato per l'occasione, che qui si prenderà a riferimento per le citazioni, il quale è stato concepito in forma perfettamente e completamente bilingue, con accostate la pagina in italiano e la sua omologa in francese¹².

⁸ Sulla capacità di Rossini di adattarsi al gusto francese cfr. ad esempio Bailbé 1994. Ricorda inoltre Fabbri 1992: 18: «Con una buona dose di ironica civetteria, Rossini affermò una volta che se non fossero arrivati i francesi in Italia avrebbe finito col fare il farmacista o il mercante d'olio: era certo una battuta, ma non così campata per aria come a tutta prima potrebbe parere».

⁹ Da cui nacquero anche i non autorizzati *Un viaggio a Vienna* (1854) e *Andremo a Parigi?* (1848): cfr. Schmierer 2010, Johnson 1999: XLIV-LI, l'intero numero del periodico «L'Avant-Scène Opéra. *Le Voyage à Reims – Le Comte Ory*: Rossini», 140, 1991, d'Amico 1992: 175-183, e Gossett 2008-2009: 63-67.

¹⁰ Per completezza si dovrebbero aggiungere anche il *pastiche Ivanhoé* per il Teatro dell'Odeon (1826) e forse *Robert Bruce* (1846), altro *pastiche* formalmente approvato da Rossini ma le cui musiche erano state assemblate e integrate da Louis Niedermeyer.

¹¹ Per alcune considerazioni linguistiche generali sull'opera mi permetto di rimandare a Buroni 2014, la cui presentazione viene qui in parte ripresa.

¹² Una copia è disponibile in libera consultazione integrale su Google books, ed è stata riprodotta in versione fotografica nel programma di sala de *Il Viaggio a Reims* dato al Teatro alla Scala di Milano nella stagione 1984-1985 (pp. 18-27). Tra le più recenti edizioni critiche del libretto si ricordano quella della collana curata da Eduardo Rescigno ed edita da Ricordi (2004), e, soprattutto, i due volumi curati da Damien Colas e pubblicati dalla Fondazione Rossini di Pesaro (2011); si segnala inoltre l'edizione bilingue italiano-tedesco curata da Reto Müller per la Deutsche Rossini Gesellschaft, pubblicata dalla Leipziger Universitätsverlag nel 2014. Si precisa che le citazioni riportate in questo saggio seguono, se non diversamente specificato, le convenzioni orto-tipografiche del testimone originale, anche qualora esse non coincidano con le regole odierne.

Come accennato, questa «cantata scenica», che reca quale sottotitolo *L'Albergo del Giglio d'oro*, venne commissionata nel contesto delle celebrazioni indette a Parigi nel 1825 per la quasi concomitante incoronazione di Carlo X¹³, e fu eseguita per la prima volta il 19 giugno dello stesso anno¹⁴: si tratta dunque di un'«opera d'occasione»¹⁵. Ciò ha determinato delle ricadute dirette non solamente sul piano del soggetto (e, com'è forse più ovvio, della messinscena), ma anche su quello della lingua: se infatti il libretto trae spunto abbastanza vagamente dal romanzo di Madame de Staël *Corinne ou l'Italie*, all'epoca ancora relativamente recente e motivo di un acceso dibattito non solo letterario ma anche più ampiamente culturale per le sue comparazioni e prese di posizione rispetto alle diverse nazioni europee¹⁶, il filo conduttore (spesso per la verità assai sottile) che unisce i molteplici episodi che coinvolgono i vari personaggi è proprio la circostanza storica contingente.

In questo «Dramma giocoso in un atto» confluiscono (e influiscono) quindi attualità, legami con le disquisizioni linguistico-letterarie coeve, tradizione melodrammatica buffa tipicamente italiana (con particolare attenzione al modello goldoniano¹⁷), genere teatrale della cantata scenica, contesto rappresentativo parigino che imponeva una componente coreutica, contenuti obbligatoriamente encomiastici, finalità satiriche e sociali, una prima compagnia di canto in gran parte italiana (in cui spiccavano i nomi di Giuditta Pasta e Domenico Donzelli) particolarmente virtuosa e presumibilmente

¹³ Il quale fu presente alla prima rappresentazione, anche se sembra dimostrasse scarso interesse per la musica e una certa noia per l'insieme: cfr. Cagli e Ragni 1996: 367-368 e Johnson 1999: XL. Ma forse il sovrano salvò almeno l'apparenza, se è vero quanto scrisse Isabella Colbran all'allora suocero Giuseppe Rossini il 23 giugno 1825: «Per farvi sapere che l'opera del nostro Gioachino andata benone che il Ré è venuto e l'a detto le Cose le più amabile che sia possibile e che adesso speriamo che il Ré faccia qualche Cosa piacevole per Rossini»: Cagli e Ragni 2004: 397. Molto interessante la recensione che fece Stendhal allo spettacolo del 19 giugno e pubblicata sul «Journal de Paris» il 21 giugno 1825.

¹⁴ Cfr. Mongrédien 2008: 125-144, molto utile anche per la ricostruzione della ricezione dell'opera da parte della critica.

¹⁵ Si vedano ad esempio Johnson 2005-2006 e Chaillou 2005-2006.

¹⁶ Anche sotto il profilo linguistico: a farla da padrone è proprio l'italiano, l'idioma della protagonista, che ad un certo punto così si esprime, a proposito della particolare propensione (ambivalente) del nostro codice per la poesia: «Non è solo alla dolcezza dell'italiano, ma piuttosto alla vibrazione forte e pronunciata della sonorità delle sillabe, che bisogna attribuire il dominio della poesia qui da noi. L'italiano ha un fascino musicale che fa trovare il piacere nel suono delle parole quasi indipendentemente dal loro significato. Queste parole, d'altronde, hanno quasi tutte qualcosa di pittoresco, dipingono ciò che esprimono. Voi sentite che è in un ambiente ricco di arte e sotto un cielo sereno che si è formata questa lingua melodiosa e colorata. In Italia è dunque più agevole che in qualunque altro luogo sedurre con parole senza profondità nei pensieri e senza novità nelle immagini» (dalla traduzione di A. E. Signorini, Milano, Mondadori, 2006, pp. 67-68).

¹⁷ Cfr. ad esempio Coletti 2002, Coletti 2003: 110-126, Bonomi 2005, Riccobaldi 2005, Rossi 2006 (in particolare le pp. 178-191) e Rossi 2010.

esigente¹⁸. Ciò che consentì di raggiungere un ottimo risultato complessivo che fondesse tra loro tali e tante esigenze fu l'intesa trovata dai due coautori: Rossini e Balochi.

Luigi Balochi (come recita il frontespizio del libretto e come quindi qui si scriverà; ma oggi, nonostante qualche altra oscillazione, lo si ricorda più comunemente come «Balocco»¹⁹) era già stato per diversi anni direttore di scena e poeta del Théâtre Italien, incarichi che dimostravano la stima in lui riposta e che gli fornirono un'indubbia abilità scrittoria e teatrale; inoltre si dedicò, seppur in misura minore, anche alla composizione musicale: possedeva insomma l'esperienza e le conoscenze necessarie per elaborare dei versi adatti ad essere rivestiti di suoni; e ciò è palese nelle soluzioni originali e pregevolissime che essi ispirarono a Rossini, in un connubio tra parole e musica assai convincente e spesso anzi geniale, e non sempre altrettanto evidente nella produzione del compositore marchigiano²⁰. Fatto di per sé non scontato, considerata la ben nota

¹⁸ Cfr. Celletti 1984-1985, Cabourg 1991 e, più in generale, Claudon e Mongrédién 2000.

¹⁹ *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, *Le biografie*, vol. I (A-BUR), Torino, UTET, 1985, pp. 293-294: «**Ballocco, Giuseppe Luigi** (*Balochi, Balocchi, Balocco*). Librettista e compositore ital. (Vercelli, 1766 – Parigi, 26-IV-1832). Laureatosi a Pisa in giurisprudenza, abbandonò l'attività giuridica per dedicarsi alla poesia e alla musica. Nel 1802, dopo che il Piemonte era stato annesso alla Francia, si stabilì a Parigi, ove ricoprì la carica di poeta e direttore del Théâtre Italien (o Th. de l'Impératrice), carica che mantenne per più di 25 anni. Ebbe la fama di ottimo compositore di mus. "sul cembalo" e da cam. (soprattutto di liriche, per le quali scriveva egli stesso i versi), ma la sua produz. è andata quasi completamente perduta. Morì durante un'epidemia di colera. Libretti: Per G. Rossini (*Il viaggio a Reims ovvero L'Albergo del Giglio d'oro*, Parigi, 1825; *Le siège de Corinthe*, in collab. con A. Soumet, ivi, 1826; *Moïse et Pharaon ou Le passage de la mer Rouge*, in collab. con E. de Jouy, ivi, 1827); G. Spontini (cantata *L'ecclésiasta gara... per il ritorno trionfale del Gran Napoleone*, ivi, 1806); F. Paër (*La primavera felice* nel 1816 all'i 17 giugno, ivi, 1816); M. Carafa (*Le nozze di Lammermoor*, da W. Scott; ivi, 1829). Tradusse in ital. i libr.: *Milton* di E. de Jouy e M. Dieulafoy (mus. Spontini, 1804); *I virtuosi ambulanti* da *Les comédiens ambulants* di L. B. Picard (mus. V. Fioravanti, 1807); e, in ingl., il libr. di *Robert le diable* di Meyerbeer. Inoltre, pubblicò *Il merito delle donne. Le rimembranze. La malinconia e le pompe funebri*, contenente, oltre alla trad. di poemetti di Legouvé, 19 poesie, in gran parte "cantate" e "canzoni per musica", tra le quali la "cantata a 4 v." *Per la morte del celebre Cimarosa* (Parigi, 1802)». Per la forma «Balocchi» propende ad esempio Eduardo Rescigno, *Dizionario Rossiniano*, Milano, RCS Libri, 2002, pp. 71-72; mentre Silvana Simonetti nel *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. V (Bacca-Baratta), Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1963, pp. 604-605 preferisce «Balocco». Fondamentale, per la ricostruzione della vita, dell'opera e dello stile di Balochi, è Boschetto 2009, ove è presente anche un'attenta analisi (comprensiva di alcuni aspetti linguistico-stilistici) del *Viaggio a Reims* (pp. 112-125; inoltre, come chiarisce lo studioso a p. 15, il cognome originario dell'autore era «Ballocco»); complementare a ciò Boschetto 2006.

²⁰ Significativa a questo proposito la *vulgata* ben espressa in Cassi Ramelli 1973: 117-119: «Salvo poche eccezioni, e perlomeno sino a quando le più gravi responsabilità ed impegni del periodo parigino non pervennero da parte loro ad appesantire il problema, i "poeti" del Pesarese furono per lo più indifferenti docili e modesti "parolieri", frettolosi artigiani della penna, scelti, come meglio capitava e meno costava, dagli impresari dei vari teatri. E quando – come poteva capitare qualche volta – il livello culturale ed artistico del poeta, saliva anche soltanto di mezzo palmo sopra la media,

usanza del maestro pesarese di trasferire una stessa musica da una composizione all'altra, anche dunque basandosi su testi verbali differenti; sorte in effetti subita pure dalle musiche del *Viaggio a Reims* reimpiegate per il successivo *Le Comte Ory* (1828).

Non siamo in grado, purtroppo, di ricostruire se non per sommi capi questa prima e più importante collaborazione tra Rossini e Balochi, perché, come accadeva ancora spesso a quell'epoca, compositore e librettista lavorarono entrambi *in loco et in praesentia*, e dunque non hanno lasciato documenti significativi sulla loro interazione e sulla gestazione di questo piccolo gioiello operistico²¹. Si sa solamente che, com'era abbastanza usuale (specialmente per Rossini), l'insieme fu realizzato nel giro di poche settimane, anche perché la proposta ufficiale di allestire anche a Parigi delle *pièces de circonstances* che si accompagnassero ai festeggiamenti per l'incoronazione di Carlo X a Reims risale al febbraio del 1825²².

Purtroppo però l'opera venne ritirata dalle scene, in parte per volontà del compositore e in parte per circostanze sfavorevoli²³, dopo appena quattro rappresentazioni, per

quando, perlomeno nella scelta del titolo, avrebbero potuto balenare sia pure per un istante, inevitabili spiragli di luce, la consuetudine della improvvisazione a tempo chiuso, l'accontentatura del pubblico, la abitudine di scrivere la musica e consegnarla al copista man mano che le scene del libretto venivano musicate, escludevano pentimenti, limature, riprese, ripensamenti. [...] Quelli che Rossini travolge senza rimorsi anche (parole sue) perché "se il musicista segue di passo passo il senso delle parole, comporrà musica non espressiva, povera, volgare, fatta a mosaico, incongruente e ridicola". La professione di fede implicita, la scarsa stima del valore di queste "parole" che pure necessariamente reggono e determinano l'azione, il miracolo di questa convinzione che rimonta al 1806 ed è quindi quasi sincrona alla composizione dell'ancora settecentesco *Demetrio e Polibio* e che poi si modifica e plasma fino a raggiungere le trasposizioni romantiche del *Guglielmo Tell* (e anche del *Conte d'Ory*) non costituisce questione critica oggi scambiabile in moneta corrente: ovviamente le avventure del Genio pretendono quei privilegi e quella ermeticità cui, per superiore destinazione, hanno diritto». Ma assai più condivisibili sono, ad esempio, le posizioni espresse da d'Amico 1992: 106-107 e 115-118, da Conati 1994: 105-110 (che parla tra l'altro, basandosi su alcune testimonianze dell'epoca, di «ruolo attivo svolto dal compositore nella scelta e nella stesura del libretto»), e da Rossi 2005: 25-42; cfr. inoltre gli interessanti spunti proposti in Ruggenini 1994, Castelveccchi 1994, Roccatagliati 2010, e alcune sintetiche ma significative considerazioni di Beghelli 1992. Per un approfondimento sul riutilizzo delle proprie musiche si rimanda almeno a Quattrocchi 1994.

²¹ Sulla questione si rimanda a Müller e Gier 2010, e in particolare ai contributi di Alessandro Roccatagliati, «Interventi rossiniani nei testi dei librettisti», pp. 67-84, Bernd-Rüdiger Kern, «Rossinis Libretti und ihre Vorlagen», pp. 85-96, Reto Müller, «Rossini und das Libretto – Hinweise in Briefen und Dokumenten», pp. 111-137. Per lo specifico del *Viaggio a Reims*, la carenza di documentazione sulla collaborazione tra Rossini e Balochi è evidente anche compulsando i volumi epistolografici e documentari di Bruno Cagli e Sergio Ragni pubblicati dalla Fondazione Rossini di Pesaro.

²² Ve ne sono diversi echi, più o meno ironici, nello stesso libretto: cfr. Johnson 1999: XXIII-XXV. Per il contesto storico e culturale cfr. Marcarini 2008-2009, oltre che, per l'attenzione più concentrata su Rossini e sull'opera in oggetto, Cagli 1984-1985.

²³ Cfr. Johnson 1999: XXXIX-XLIII. Le poche notizie al riguardo che si sono avute fino a non molti anni fa sono confermate anche dalle scarse e imprecise notizie riportate da uno studioso insigne e certo non superficiale: cfr. Fedele d'Amico 1992: 30-31. Più ancora spiacciono le parole azzardate

essere riscoperta da Philip Gossett e Janet L. Johnson²⁴, ed essere restituita al pubblico solo nel 1984 nello storico allestimento pesarese diretto da Claudio Abbado e Luca Ronconi, a cui sono ormai seguite numerose riprese e riedizioni in tutto il mondo.

La vicenda, che come si accennava intrattiene numerose consonanze con il *vau-deville Rossini à Paris* soprattutto per il contesto conviviale e la presenza incombente di un protagonista festeggiato in realtà assente (là Rossini, qui Carlo X), consiste in una farsa satirica e allegorica che mette alla berlina, con qualche tipico stereotipo, le potenze europee dell'epoca e i loro rapporti, traslati dal piano politico-diplomatico a quello interpersonale-sentimentale; l'unica nazione presente nei personaggi che però a quell'altezza cronologica non era ancora tale (l'odierna Germania è assimilabile alla confederazione nata dal Congresso di Vienna e, quindi, al «tedesco» Trombonok) è proprio l'Italia, qui rappresentata nella sua più nota veste artistico-culturale (la poetessa laureata Corinna e l'erudito pedante Don Profondo) e, in seconda battuta, in quella economico-commerciale e cordialmente ospitale (Madama Cortese, «donna spiritosa ed amabile, nata nel Tirolo, moglie d'un negoziante Francese, che viaggia, e padrona della casa de' bagni»).

Quello che però più interessa nel presente contesto è che questi illustri personaggi, convenuti da tutta Europa presso lo stabilimento termale di Plombières in attesa di recarsi a Reims per assistere all'incoronazione di Carlo X e costretti poi a ripiegare sui festeggiamenti parigini, si esprimono, cantando, in lingua italiana: parafrasando e adattando il titolo di questo volume si potrebbe quindi affermare che con *Il Viaggio a Reims* si è di fronte non solo a un caso di «italiano della musica nel mondo», ma anche a un esempio singolare di «italiano del mondo in musica»; aspetto su cui dunque ci si concentrerà ora in modo più specifico.

In quest'opera, si potrebbe dire, tutto è «meta-»: metapolitico, metapoetico, metamusicale, metateatrale e via discorrendo²⁵; e tutto è giocato sul sottile filo dell'ironia e della satira, costantemente in bilico tra sorriso arguto e malcelata irriverenza. Il contesto cosmopolita si sposa con la caratterizzazione dei personaggi, i quali non si sottraggono ad alcuni momenti in cui presentano se stessi o i propri compagni d'avventura. Un pri-

e infondate di un personaggio, Riccardo Bacchelli, la cui indole e la cui produzione letteraria (anche librettistica) avrebbero invece quasi certamente trovato una certa consonanza con quest'opera: «Risulta, per tutto quel che se ne sa, la più assoluta incapacità di Rossini, non che a commuoversi, a capire il significato mistico dell'unzione regale. [...] Nonostante gli inni [su cui appunto verterà l'ultima parte del presente saggio] e il Trocadero, dovette essere cosa adatta piuttosto a una serata per apertura di fiera a Sinigaglia. Rossini ritirò la musica e la fece sparire, quest'è il fatto di maggior rilievo, se non si prenda in considerazione che il re se ne mostrò soddisfatto [ricostruzione smentita invece da ricerche più moderne e attendibili] [...]; e questo importa a spiegare, non che la sua scettica indulgenza per una bambocciata come il "Viaggio a Reims", certa simpatica indifferenza, che risulta negli effetti liberalità non mai smentita, per i soggetti musicati da colui che fu nominato, il 17 ottobre '26, "Compositore di Sua Maestà e Ispettore generale del canto in tutti i Reali Stabilimenti di musica"» (Bacchelli 1987: 202).

²⁴ Fondamentale al riguardo Johnson 1983.

²⁵ Cfr., più in generale, Rossi 2006: 110-138.

mo passo in tal senso è individuabile nella cabaletta di Madama Cortese *Or state attenti, badate bene, / I forestieri presto sen vanno*²⁶: come scordandosi tutto d'un tratto dello stile elegiaco e malinconico che ha contraddistinto la sua aria di sortita appena conclusa, la padrona dello stabilimento termale si fa più realista e materiale, si rimbocca le maniche ed esorta i suoi collaboratori ad assecondare interessi, indoli, vizi e virtù dei propri ospiti, snocciolandoli uno ad uno²⁷, per lasciare in essi un buon ricordo che ne favorisca un ritorno presso l'albergo: in questo modo *Del Giglio d'Oro* [ma a quale si fa riferimento: la casa di villeggiatura della vicenda, la monarchia francese storica, o l'opera lirica metateatralmente così sottotitolata?...] *per ogni sponda, / La nobil fama si spanderà*.

Saranno poi molti di questi personaggi ad autopresentarsi, in una specie di "cavatina collettiva" introdotta dal Barone di Trombonok che ancora se la ride per le *smanie*²⁸ provocate nella frivola Contessa di Folleville a proposito di cappelli e capi d'abbigliamento. Il nobile tedesco, precedendo la sfilata dei suoi compagni le cui "beghe" amoroze o i cui tic vanno traslati dall'ambito drammaturgico a quello politico e sociale dell'epoca, constata con piglio sardonico che *ognuno al mondo ha un ramo di pazzia*²⁹.

²⁶ Il primo doppio quinario non compare nel libretto ma è presente in partitura e non si tratta di una semplice zeppa, in quanto isometrico con i versi successivi.

²⁷ «La contessina [di Folleville, francese] non ha pazienza, Rapido il fatto succeda al dir. / Allo Spagnolo [Don Alvaro], la riverenza / Si nell'entrare che nell'uscir. / Coll'antiquario [Don Profondo, italiano], di cartapecore, / Di belle femine, col cavalier [Belfiore, francese], / Con Melibea [polacca], d'idee fantastiche, / Col Moscovita [il Conte di Libenskof] del vasto imper, / Del campidoglio, colla Romana [Corinna], / Coll'Alemanno [il Barone di Trombonok], del contrapunto, / Con foco ed arte, cogliendo il punto, / Più dell'usato si parlerà»; a parte minimi ritocchi verbali operati da Rossini nella messa in musica, si rileva soprattutto che qui allo stile linguistico di chiara impronta comica si accompagna il virtuosismo del sillabato richiesto dall'esecuzione di questo *Vivace*, spesso favorito dalle clausole sdruciole, anch'esse caratteristiche dell'opera buffa.

²⁸ Sostantivo di scoperta reminiscenza goldoniana, specie in un contesto di villeggiatura come il presente. Considerata la tematica di fondo del volume in cui questo contributo si inserisce, si porrà particolare attenzione non solo all'originalità scrittoria di Balochi, ma anche, e forse soprattutto, a come la tradizione letteraria e poetica italiana è contenuta nel libretto del *Viaggio a Reims* ed è stata quindi diffusa attraverso la musica oltre i confini nazionali. Le ricerche lessicografiche sono state svolte sfruttando in gran parte strumenti informatici o telematici come la Biblioteca Italiana Zanichelli (a cura di Pasquale Stoppelli, 2010), i siti Biblioteca italiana (<http://www.bibliotecaitaliana.it>), Google books (<https://books.google.it>), Libretti d'opera italiani (<http://www.librettidopera.it>), Carlo Goldoni – Drammi per musica (<http://www.carlogoldoni.it>), Pietro Metastasio – Drammi per musica (<http://www.progettometastasio.it>), senza naturalmente tralasciare il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* fondato da Salvatore Battaglia e diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti ed Edoardo Sanguineti (Torino, UTET, 1961-2008).

²⁹ In partitura si ha «ognun nel mondo». Interessante questo modo di dire, oggi per lo più caduto in disuso ma evidentemente ancora ben vivo ai tempi di Balochi. In letteratura, prima di lui, se ne trovano esempi nel Poliziano, in Giovambattista dell'Ottonaio, in Giulio Cesare Croce, in Ludovico Leporeo, in Giovan Battista Casti. Se ne hanno attestazioni ancora intorno a metà Ottocento, ma forse a partire da quest'altezza cronologica l'espressione iniziava ad essere meno comune e ad essere diffusa in modo disomogeneo sull'asse diatopico: lo dimostrerebbero strumenti lessicografici come

Segue a questo punto una quartina, che dà avvio a un magnifico Sestetto, la quale potrebbe considerarsi un'ardita epitome del messaggio che Rossini e Balochi intendevano trasmettere con questo loro «dramma giocoso» *sui generis*:

Si, di matti una gran gabbia
Ben si può chiamar il mondo³⁰;
Forse appunto, perché è tondo,
Testa quadra³¹ non vi sta.

E non saranno certo l'opzione standard della particella locativa o le precedenti piccole inversioni a smentire o sminuire lo stile buffo e colloquiale per cui si contraddistinguono la quartina e, più in generale, Trombonok; si notino ad esempio anche gli avverbi oralizzanti e testuali *Si* e *appunto*³².

Nella scena di presentazione e nella successiva di gelosia e furore si alternano lo stile leggero e sciolto della dama polacca (*Il viaggiar mi fia giocondo, / E gran bene mi farà*), quello altisonante e melodrammatico dei suoi due contendenti spagnolo e russo (*Non pavento alcun periglio... / D'ira avvampa³³ in seno il core; / E il tremendo mio furore³⁴ / No, non posso più frenar³⁵*), quello pratico e colloquiale della premurosa padrona di casa

Carlo Antonio Vanzon, *Dizionario universale della Lingua italiana*, Palermo, Tipografia Demetrio Barcellona, 1843; Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato*, Torino-Napoli, Società l'Unione tipografico-editrice torinese, 1869; Claudio Ermanno Ferrari, *Vocabolario bolognese-italiano*, Bologna, Mattiuzzi e De' Gregori, 18533; Antonino Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel, 1868.

³⁰ L'espressione è rintracciabile ad esempio in autori più o meno noti (e anche in alcuni testi per musica o teatrali) come Tommaso Campanella, Francesco Albergati Capacelli, Bartolomeo Zucchi, Carlo Casalicchio, Alessandro Adimari, Celestino Massucco, naturalmente Carlo Goldoni, Giovan Battista Casti, Giovanni Simone Mayr su testo di autore non specificato (*Imbroglia contro imbroglia*). Per questi versi cfr. anche Rossi 2005: 91.

³¹ Anche questo sintagma ha attestazioni precedenti o coeve di rilievo: basterà citare i nomi di Frugoni, Foscolo, Gozzi, ma va sottolineato che l'espressione, discretamente diffusa nella letteratura teatrale minore, è stata rinvenuta anche in taluni scritti di saggistica e in repertori lessicografici (curioso ad esempio che Bartolomeo Cormon e Vincenzo Manni nel *Dizionario portatile, e di pronunzia, francese-italiano, ed italiano-francese, composto sul Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Lione, Cormon e Blanc, 1802, tradussero anche così «Esprit géométrique», mentre nel corrispettivo francese a fronte del libretto del *Viaggio a Reims* originale si legge, più letteralmente, «tête carrée»).

³² Sulle caratteristiche linguistiche della poesia italiana, non solo ottocentesca, si rimanda almeno a Serianni 2009.

³³ Espressione ad esempio già ariostesca e metastasiana.

³⁴ Interessante questa *iunctura* (per altro tutta l'opera è ricca di *iuncturae*, spesso originali e ricercate), rinvenuta solo nell'epistolario del Foscolo; ma l'espressione, pur senza l'aggettivo possessivo, sarà usata ancora in ambito melodrammatico nella traduzione italiana del *Don Carlo* di Verdi (seppure esclusivamente nella versione che contempla il primo atto ambientato nella foresta di Fontainebleau) e, parodisticamente, ancora nel *Falstaff* su libretto di Boito.

³⁵ In generale su queste voci e questi accostamenti cfr. anche Rossi 2006: 74-75.

tirolese (*Vado, torno, salgo e scendo*³⁶, / *E tranquillo il cor non è*), quello più squisitamente comico dei due bassi tedesco e italiano (*Bella cosa è inver l'amore! / Ci fa perdere il cervello, / L'uom più savio un bambinello / Suole a un tratto diventar*³⁷); ma a placare gli animi e a riportare *la dolce calma* tra le nazioni è solo il canto (in) italiano di Corinna, in grado di unire alla voce *il suon di gioja e amor* prodotto dalla sua *arpa gentil*.

In questo episodio non sono però contemplati alcuni personaggi, uno dei quali non veniva citato, per altro assai stranamente, nemmeno nella cabaletta di Madama Cortese e che si presenterà in scena poco dopo (forse perché il suo storico isolazionismo nei confronti delle potenze europee e i suoi interessi più internazionali non lo inducono ad immischiarsi nelle relazioni continentali?): l'inglese Lord Sidney, una delle poche figure ricavate da Balochi in modo discretamente fedele dal romanzo originale della De Staël.

Il primo punto in cui si delinea un quadro completo e dettagliato – manca solo Corinna – degli ospiti del cosmopolita Giglio d'Oro è quindi rintracciabile nella scena XV, una delle più mirabili e riuscite del teatro rossiniano, forse non solo buffo. Qui Don Profondo manifesta tutta la sua pedanteria e tutta la sua acribia, dichiarando di svolgere il compito affidatogli da Trombonok, a sua volta *eletto a pieni voti per cassiere / [...] dall'illustre amabil compagnia*³⁸ (scena X); dice infatti l'italiano: *Degli effetti facciam presto la lista, / onde tutto sia all'ordine, ed in vista*.

Il sostantivo *lista* è già, ancora una volta, un'anticipazione metatestuale di quanto sta per seguire, ovvero una tipica aria di catalogo contraddistinta dallo stile nominale, dagli accumuli, da passaggi in scioglilingua enfaticizzati dallo stile sillabato del canto e da diverse terminazioni sdruciole dei versi³⁹. Anche a costo di apparire egocentrico, per non far torto a nessuno Don Profondo parte da se stesso elencando gli oggetti di suo interesse storico-culturale, e riservandosi più versi di quanti poi ne concederà ai propri compagni di viaggio⁴⁰:

Medaglie incomparabili,
Camei rari, impagabili,
Figli di tenebrosa

³⁶ L'accumulo di verbi dal significato dinamico ma tra loro antitetico esprime bene lo zelo e l'impazienza di Madama Cortese.

³⁷ Si badi almeno alle costruzioni tendenzialmente lineari, all'espressione *perdere il cervello* rinvenibile in autori della letteratura comica o comunque meno impegnata quali Pulci, Bandello e Goldoni, l'esclamazione d'attacco, la variante pronominale della prima persona plurale, l'alterazione del sostantivo. Cfr. anche Rossi 2006: 43-50.

³⁸ Come lui stesso aveva in precedenza spiegato al mastro di casa Antonio, a cui aveva raccomandato: «Tua cura sia / Di far porre sul ciel delle carrozze / Vestiti e biancheria: / Se ci vuol qualche spesa, falla ed io / [...] Pagherò l'occorrente». Come si può constatare, gli oggetti quotidiani esplicitati dalle voci lessicali rimandano alla tradizione comica (e sui riferimenti agli aspetti pecuniari cfr. Baldacci 1997: 94, e Rossi 2006: 258-259 e 293).

³⁹ Cfr. anche Rossi 2006: 89-91.

⁴⁰ Il libretto e la partitura prevedono che Don Profondo pronunci parlando la nazionalità del personaggio via via considerato ed esegua poi cantando i versi che qui si riportano.

Sublime antichità⁴¹.
In aurea carta pecora⁴²
Dell'accademie i titoli,
Onde son membro nobile
Di prima qualità.
Il gran trattato inedito
Sull'infallibil metodo
Di saper ben distinguere,
A prima vista ognor
L'antico dal moderno,
Di fuori, e nell'interno,
Nè maschi, nelle femine,
E in altri oggetti ancor.

L'ironia dissacrante colpisce dunque anche l'erudizione tipicamente nostrana, considerato che i titoli accademici e i volumi più accreditati valgono solo ad elaborare analisi e conclusioni tutto sommato evidenti e banali.

Don Alvaro è invece il rappresentante di una nazione ormai in declino, ripiegata verso i fasti del passato; non per nulla questo nobile iberico è uno dei personaggi più sfocati e meno caratterizzati del libretto. Se da un lato si può pensare a una debolezza drammaturgica da parte del librettista, lascia però come minimo perplessi che la perizia dimostrata da Balochi nel tratteggiare tutte le altre figure del *Viaggio a Reims* non abbia saputo attingere per questo solo caso a qualche trovata originale; né si può giustificare la stranezza presumendo dei limiti da parte dell'interprete per cui la parte fu scritta, dato che Nicolas Prosper Levasseur era un basso-baritono di livello e di casa sulle scene parigine, oltre che apprezzato esecutore di molte opere rossiniane⁴³.

È pertanto plausibile che proprio in questo si contraddistingua Don Alvaro: la Spagna era ormai, all'inizio dell'Ottocento, una ex grande potenza decaduta e pressoché influente sul continente europeo, ma ancora animata da alcune pretese che le derivavano dai suoi trascorsi gloriosi e internazionali; e non sarà allora un caso che Don Alvaro non abbia, di fatto, altra funzione che quella di "esserci", senza distinguersi veramente rispetto agli altri, e di disputare per la conquista di una donna (ovvero, fuor della metafora teatrale, di un Paese), che però alla fine lo snobba e lo scarica come se niente fosse. Senza contare

⁴¹ Evidentemente il vento del Romanticismo soffia già impetuoso a quest'altezza cronologica.

⁴² Era esattamente (sebbene là univertato) il sostantivo usato da Madama Cortese nella sua cabaletta proprio in riferimento a Don Profondo.

⁴³ Cfr. ad esempio le voci corrispondenti in *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, vol. XIV, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 603, nella *Grande Enciclopedia della Musica Lirica*, a cura di Salvatore Caruselli, vol. III, Roma, Longanesi & C. Periodici, s.d., p. 701, o nel *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, *Le biografie*, vol. IV (JE-MA), Torino, UTET, 1989, p. 387; e Jean Cabourg 1991: 81 chiosa: «Remarquable Comte des *Noces de Figaro*, doté nous dit-on d'une voix splendide et prodigue des plus brillants effets, Levasseur devait tirer le maximum de sa chanson espagnole et des réparties qui lui sont offertes»; le sue doti canore sono confermate anche da Celletti 1996: 196.

che gli unici versi tagliati dal compositore in partitura nella cabaletta iniziale di *Madama Cortese*, sostenuta dal coro, sono proprio quelli che si riferiscono a Don Alvaro (*Allo Spagnolo, la riverenza / Si nell'entrare che nell'uscir. / – Inchini entrando e nell'uscir*): normale prassi di riduzione o ulteriore, subliminale sottolineatura ironica dello scarso peso e della scarsa attenzione riservata a questo personaggio? A propendere per la seconda ipotesi indurrebbero anche la sostituzione in partitura del verso del nobile spagnolo, riferito a Melibea, *Far il viaggio con noi brama* in *Far il viaggio con voi brama* e un altro taglio di un verso enfatico e nazionalista verso la fine della canzone spagnola che si esaminerà più avanti. In questi termini dunque Don Profondo si riferisce a Don Alvaro:

Gran piante genealogiche
 Degli avoli e bisavoli⁴⁴,
 Colle notizie storiche
 Di quel che ognuno fu.
 Diplomi, stemmi e croci⁴⁵,
 Nastri, collane ed ordini,
 E, grosse come noci
 Sei perle del Perù⁴⁶.

Il gusto per l'arte e per il viaggio è invece la caratteristica della Marchesa Melibea, che si caratterizza anche sotto un altro aspetto: la nobile polacca incarna la donna contesa da più pretendenti, privata di un vero sposo⁴⁷, dama di cultura ma propensa più a vivere alla giornata in modo spensierato ed errabondo che a stabilizzare la propria condizione; esattamente la situazione in cui versava la Polonia, incapace di gestire la propria incolumità e le proprie pur rispettabilissime e storiche istituzioni (ben più democratiche, tra l'altro, di quelle che vivevano allora in altri Paesi europei), sempre oggetto di mire espansionistiche

⁴⁴ Curioso che questa associazione sia presente nel trattato cinquecentesco di Girolamo Muzio *Battaglie per difesa d'italica lingua* proprio con intenti ironici rispetto al passatismo («questi nostri ribellanti fratelli, come se essi a le loro spese le dovessero vestire, vogliono che elle compariscano co' panni vecchi, et alla foggia de' bisavoli degli avoli di coloro che nacquero già più di mille anni»). È invece più probabile una reminiscenza goldoniana, che se fosse confermata dimostrerebbe un'irriverenza non indifferente da parte di Balochi nei riguardi dell'impero iberico: «Vanga mia benedetta, / mio diletto conforto e mio sostegno, / tu sei lo scettro e questi campi il regno. / Quivi regnò mio padre, / l'avolo ed il bisavolo ed il tritavolo / e fur sudditi lor la zucca, il cavolo» (*Il filosofo di campagna*, I, 5).

⁴⁵ Non poteva mancare un riferimento allo storico cattolicesimo spagnolo.

⁴⁶ In questi versi, rispetto al testimone originale si sono uniformate alcune iniziali maiuscole.

⁴⁷ L'elenco dei personaggi all'inizio del libretto recita: «Vedova d'un generale Italiano morto, il giorno medesimo delle nozze, in una sorpresa dell'inimico». Malgrado l'omonimia, non credo che Balochi abbia voluto fare riferimento alla protagonista della *Celestina* di Fernando de Rojas, sebbene tra i due personaggi vi siano delle analogie nel carattere e nella vicenda; piuttosto, ma anche in questo caso si tratta di una semplice supposizione, è forse più probabile un richiamo allo sfortunato Melibeo di virgiliana memoria, anch'egli vittima incolpevole di decisioni e avvenimenti politici più grandi di lui. Cfr. anche Rossi 2006: 96-97.

degli Stati confinanti, priva di alleati solidi, duraturi e davvero interessati alla sua indipendenza. Il senso di soggezione di Melibea nei confronti degli altri viaggiatori internazionali si era per altro già palesato quando la Marchesa si era presentata definendo i suoi compagni *dotta e nobil gente* [una delle molte *iuncturae* con dittologia], / *Di fanal che serve al mondo*: una metafora, quest'ultima, che sta ad indicare il ruolo guida indiscusso delle potenze europee cui la Polonia non poteva paragonarsi e tener testa; e dunque non restava che affidarsi ora all'una ora all'altra, nella speranza che le cose procedessero il meglio possibile: questo forse il significato allusivo a cui rimandava il distico *Il viaggiar mi fia giocondo, / E gran bene mi farà*. Le citazioni hanno quindi già messo in luce come dal punto di vista lessicale, morfologico e sintattico Melibea si collochi su un livello poetico medio con alcune sfumature più elevate; caratteristiche di una solida cultura testimoniata anche dalle parole con cui Don Profondo descrive la donna:

L'opere più squisite
D'autori prelibati,
Che vanto sono e gloria⁴⁸
Della moderna età.
Disegni colorati
Dell'alto *Pic terribile*,
D'Harold, Malcolm e Ipsiboe
Il bel profil quì sta⁴⁹.

Si è già accennato alla frivolezza della Contessa di Folleville e alla sua mania per la moda e l'abbigliamento, settori per i quali la Francia dei secoli scorsi poteva vantare un indubbio primato. Don Profondo non esita quindi a parlarne facendo ricorso a diminutivi⁵⁰, sostantivi specifici, coppie e terne, una circonlocuzione preziosa e anche con l'interessante inserzione di un verso di discorso riportato⁵¹ da cantarsi, secondo l'indicazione della partitura, «in falsetto», che ben sottolinea l'apprensione un po' isterica della donna per questa *roba*:

Scatole e scatoline,
Con scrigni e cassetine,
Che i bei tesori nascondono
Sacri alla Dea d'amor

⁴⁸ I due elementi di questa dittologia intercisa (o epifrasi, su cui cfr. Rossi 2006: 210-211) sono associati in innumerevoli testi della letteratura italiana almeno a partire dal sedicesimo secolo.

⁴⁹ Si noti almeno la metafora iniziale che associa il piacere dell'arte con quello del palato. Interessante constatare come sia stato lo stesso Balochi ad inserire nel libretto delle note esplicative riguardanti i titoli e i nomi di questi versi: rispettivamente, «Si allude al *Solitario* del signor d'Arlicourt», «Poema di Byron», «Romanzo poetico di Walter Scott», «Romanzo del signor d'Arlicourt». Per sintetici ma utili approfondimenti riguardo a questa e alle altre note del libretto originale si rimanda ai commenti paratestuali dell'edizione critica Ricordi curata da Rescigno (pp. 66-71).

⁵⁰ Cfr. Rossi 2006: 172-178.

⁵¹ Cfr. per questo stilema e in generale per tutta l'aria Rossi 2006: 101-110.

«*Badate: è roba fragile!*»
Qui chiuso, già indovino,
Sta il nuovo cappellino,
Con penne, merli e fior.

È poi la volta di prendere in considerazione gli oggetti del personaggio più metamusicale di tutti, ovvero il tedesco Trombonok, che nel viaggio non rinuncerà a portare con sé manuali e strumenti del passato e del presente:

Dissertazione classica
Sui nuovi effetti armonici,
Onde i portentosi Anfonici⁵²
Ridesteran stupor.
Dè primi Orfei Teutonici
Le rare produzioni,
Di corni e di tromboni
Modelli ignoti ancor.

Del nobile inglese, invece, Don Profondo menziona i numerosi aspetti connessi con la potenza marittima e internazionale britannica, sia in termini di prodotti procurati attraverso le molte colonie, sia riferendosi a istituzioni e procedure politico-legislative di quella che all'epoca era la realtà di governo più avanzata e democratica d'Europa:

Viaggi d'intorno al globo,
Trattati di marina;
Oriundo⁵³ della China
Sottil perlato thè.
Oppio e pistole a vento,
Cambiali con molt'oro
I bill, ch'il parlamento⁵⁴
Trè volte legger fè.

Tocca poi ancora alla Francia, ma questa è la volta del Cavalier Belfiore, altro personaggio ispirato in modo abbastanza fedele al romanzo *Corinne ou l'Italie* e noto per la sua indole (o, forse meglio, per la sua vanità e velleità) amatoria: se inizialmente ciò che è stato messo nella sua valigia riguarda alcune raffinatezze culturali e artistiche, poi si passa ai diminutivi che erano già in bocca alla sua connazionale (di cui si riprende anche l'espedito del discorso riportato) e, soprattutto, si conclude l'elenco con i *souvenir* di un simile *tombreur de femmes*:

⁵² 'Tebani': cfr. Rossi 2006: 205.

⁵³ Parola che i vocabolari datano a partire dal diciottesimo secolo, e quindi ancora relativamente recente all'epoca di Balochi; si tratta oltretutto di un lemma assente nei testi in versi contenuti nel *corpus* della BIZ.

⁵⁴ La voce «parlamento» tornerà esattamente dieci anni dopo nei *Puritani* di Bellini e Pepoli, mentre nel più tardo *Falstaff* di Verdi e Boito Alice canta «Presenteremo un *bill*, per una tassa / al parlamento, sulla gente grassa».

Varie del Franco Orazio⁵⁵,
Litografie squisite⁵⁶,
Pennelli con matite,
Conchiglie coi color.
«Son cose sacre.» Ah! intendo...
Ritratti e bigliettini,
Con molti ricordini
Dè suoi felici amor.

Chiude la rassegna l'estremo oriente d'Europa con il Conte di Libenskof, rappresentante dell'impero zarista. Le sue mire espansionistiche, trasposte a livello drammaturgico nei confronti di Melibea, e la precisione tattica che deve contemplare una vasta area geografica si manifestano qui prendendo in considerazione la topografia del Nord e del Sud; e a ciò si aggiungono oggetti d'abbigliamento tipici della nobiltà e dell'esercito russi, ma che, un po' com'era stato con le pietre preziose di Don Alvaro, alle orecchie italiane, e forse non solo, hanno un che di buffo:

Notizia tipografica
Di tutta la Siberia,
Con carta geografica
Dell'Ottomano imper.
Di zibellini e martore
Preziosa collezione,
Con penne di cappone
Pe caschi, e pè cimier.

Ma questo è il modo con cui, si diceva, Don Profondo parla dei propri compagni europei. C'è invece un altro momento in cui sono loro stessi a prendere la parola, concretizzando al massimo grado i due punti di vista che guidano il presente contributo: quello dell'«italiano della musica nel mondo» e quello, qui complementare, dell'«italiano del mondo nella musica», o anche dell'«italiano nella musica del mondo»: si tratta della scena XXV, ormai verso la conclusione della farsa. Tutti i personaggi hanno consumato un lauto pasto di festeggiamenti e amicizia, simile a quello del *vaudeville* di Scribe e Mazères; non si può quindi che concludere, come da prassi, con un brindisi cantato da ciascun commensale. E non è da escludere che lo spunto per Balochi e Rossini sia stato anche un antecedente di maggior pregio come il *Bourgeois gentilhomme* di Molière, che, come spiega Emanuele Banfi, assume particolare rilievo nella nostra ottica:

Quale indizio della posizione dell'italiano nei confronti del francese nella seconda metà del Seicento, può valere un episodio curioso: Molière faceva concludere il *Bourgeois gentilhomme* (rappresentato nel 1670) con il celebre *Ballet des Nations*, traente spunto da un'ambasciata orientale alla corte del Re Sole. Oltre a una folla francese di varia provenienza regiona-

⁵⁵ Anche in questo caso è lo stesso Balochi che si premura di inserire una nota nel libretto: «Il signor Orazio Vernet, celebre pittore».

⁵⁶ Aggettivo, come si ricorderà, appena incontrato nei versi di Melibea.

le e dialettale – in scena comparivano anche due guasconi e uno svizzero tedesco storpiante il francese –, protagoniste dell'azione scenica erano le «nazioni»: primi gli spagnoli, introdotti da ritmi e canti della tradizione iberica; poi gli italiani, sospiranti arie premetastasiane e accompagnate da un Arlecchino, da due Trivellini e da due Scaramuccia, tutti lazzi e capriole. Molière, genialmente, coglieva così la quintessenza dello spirito italiano rappresentata dai due istituti linguistici teatrali che l'Italia aveva lasciato in eredità all'Europa: la lingua del canto e quella delle maschere⁵⁷.

L'organizzazione e la gestione di questo momento del *Viaggio a Reims* è appannaggio di Trombonok, sia perché il più esperto in fatto di musica⁵⁸, sia perché forse già a inizio Ottocento si era compreso che gli equilibri d'Europa non possono che essere soggetti al coordinamento e all'approvazione tedeschi.

Si susseguono quindi inni nazionali o canti e musiche dei vari Paesi, ma tutti eseguiti in lingua italiana; una lingua che in gran parte ricalca quanto sin qui detto e riportato, e dunque fortemente ancorata allo stile melodrammatico (anche buffo), non priva di legami con la nostra tradizione letteraria e impreziosita dai tratti con cui Balochi ha caratterizzato i propri personaggi. Ad esempio il primo ad esibirsi, proprio Trombonok, non smentisce i suoi tratti comici, che dal punto di vista stilistico incorniciano l'inno tedesco: *Inno tedesco – tocca a me; / Ma indulgenza vi chiedo; fra i cavalli, / Le bombe ed i cannoni / Io la metà lasciai de' miei polmoni. [...] Altro da dir avrei; ma sono stracco*⁵⁹. I sei ottonari del canto sono poi tutti giocati sul doppio significato (politico-sociale e musicale) della voce *armonia* (parola chiave del personaggio e tipicamente associata alle composizioni mitteleuropee, di contro al gusto per la melodia invece italiano e in parte francese), con voci figurate e metaforiche, o anche con la forma arcaica latineggiante della terza persona del verbo "essere":

Or che regna fra le genti
La più placida armonia⁶⁰,
Dell'Europa sempre fia
Il destin felice appien.
Viva viva l'armonia
Ch'è sorgente d'ogni ben⁶¹.

Poi il tedesco cede il canto a Melibea, esortandola ad eseguire una musica *in stil Polacco*: e, appunto, la Marchesa si esibisce in una Polacca⁶² che si sviluppa su dieci senari.

⁵⁷ Banfi 2014: 167.

⁵⁸ E metamusicale, nonché metapoetico, come dimostrano due parole importanti del suo recitativo: «Ecco la lista [come prima Don Profondo] / Che di far m'imponeste / Con decente simmetrica armonia [voce polisemica dell'idioletto del personaggio]».

⁵⁹ Si noti anche l'impiego del punto e virgola, segno interpuntorio diffuso in tutto il libretto.

⁶⁰ *Iunctura* originale di conio del Balochi, che in letteratura tornerà solo una cinquantina d'anni più tardi nella novella *Pollice verso* di Alfredo Oriani.

⁶¹ Espressione metaforica diffusa, in particolare in testi di contenuto religioso.

⁶² Va oltretutto sottolineato che oltre alle indicazioni metamusicali di Trombonok è lo stesso libret-

Lasciando da parte il gusto per l'arte e i viaggi, qui la donna mostra tutta la fierezza e l'ardore militare del proprio Paese, forse memore dell'esempio del defunto coniuge, dedicando il suo canto a chi si distingue per coraggio e nobiltà d'animo. Il periodo è privo di proposizione principale con predicato, articolandosi invece in un vocativo a cui segue una successione di relative coordinate per asindeto e con ulteriori subordinate, all'interno delle quali si notano inversioni, varianti lessicali sostenute e forme verbali tipicamente poetiche:

Ai prodi guerrieri⁶³,
Seguaci di gloria,
Di cui la vittoria
Compagna fu ognor,
Ch'ovunque risplendere
Fer l'alto valor⁶⁴,
Che pronti ognor sono
Col brando a difendere
La patria ed il trono,
La fede e l'onor⁶⁵.

Ma naturalmente la Polonia, al di là delle buone intenzioni e delle professioni di ardimento, non può sperare di avere l'ultima parola sulla sua più forte e determinata vicina orientale. Il Barone di Trombonok invita dunque Libenskof ad eseguire *un'aria Russa*, a suo piacimento (o meglio, *ad libitum*, ricorrendo ancora una volta a terminologia settoriale), perché, sottolinea, *Ven son delle belle*⁶⁶. Gli otto novenari del nobile slavo sembrano proprio una risposta a Melibea, tutti intessuti con uno stile elevato e fiero, esaltanti la monarchia assoluta⁶⁷ sebbene apparentemente illuminata e desiderosa di conseguire il bene altrui, ma anche determinata a rimuovere ogni ostacolo che le si

to a riportare le indicazioni musicali prima di ciascun brano: altra testimonianza del fatto che Balochi e Rossini devono aver concepito quest'opera di comune accordo. Per brevi cenni musicologici su ciascuno di questi pezzi sarà sufficiente rimandare alle note dell'edizione critica del libretto curata da Rescigno (pp. 89-95).

⁶³ Sintagma rinvenibile già nella poesia eroica di Ariosto o Tasso e nelle tragedie alferiane, ma anche in altri generi come l'*Adone* del Marino, le poesie di Cesarotti o le traduzioni classiche di Vincenzo Monti; senza poi dimenticare alcune occorrenze goldoniane (curiosa invece la pressoché totale assenza in Metastasio), si rileva che nella lingua melodrammatica la *iunctura* dimostra vitalità ancora nella librettistica verdiana.

⁶⁴ Anche per quanto riguarda *alto valor* non si contano i precedenti letterari.

⁶⁵ Da notare la doppia dittologia finale, che chiama in causa anche il credo religioso particolarmente sentito dal popolo polacco; anche in questo caso gli accostamenti dei sostantivi hanno ampia diffusione in tutta la nostra storia letteraria e melodrammatica (almeno fino a Verdi).

⁶⁶ E dunque, indipendentemente dalla forma della particella impiegata, il tono del personaggio tedesco è ancora fortemente colloquiale.

⁶⁷ E infatti l'aria, precisa Libenskof, «udii cantar un giorno / Mentre il monarca a noi facea ritorno». Sull'origine e le caratteristiche musicali del brano cfr. in particolare Corti 2010 (ringrazio Mariella per avermi segnalato questo saggio).

pari innanzi. Non si contano quindi stilemi linguistici come le inversioni, le terne, le dittologie, le forme pronominali standard, le *iuncturae* con anteposizione dell'aggettivo, l'impiego di un lessico ricercato e sostenuto:

Onore, gloria ed alto omaggio⁶⁸
 D'Augusta donna⁶⁹ al nobil cor⁷⁰,
 Ch' il più magnanimo coraggio⁷¹
 Del fato oppose al reo furor⁷².
 Degli infelici al duolo, al pianto
 Ella sollievo offrendo va;
 E i più bei vanti, in regio ammanto⁷³,
 Brillar sul trono un dì farà.

Poco o punto vale quindi la replica dell'altro pretendente di Melibea, Don Alvaro, che ancora una volta si rifugia nelle glorie passate e nel retaggio che ciò ha comportato alla sua terra: lo testimonia ad esempio l'uso esclusivo del passato remoto, mentre a fronte di costrutti verbali sostanzialmente lineari si nota il tipico lessico sostenuto. Questa Canzone spagnola in nove ottonari viene come sempre introdotta da Trombonok, che in questo caso aggiunge a considerazioni metamusicali anche opportuni riferimenti geografici, e sempre con uno stile sciolto: *Dal nord al mezzogiorno / Bella è la transizion. Voi possedete / Una sonora voce e dell'Iberia / Gustar i dolci canti⁷⁴ or ci farete*. Significativa poi la chiusa della terza strofa, che consiste, unico esempio di questi inni, in una domanda retorica che sembra voler chiudere gli occhi rispetto alle condizioni presenti (e future) della Spagna in rapporto alle altre potenze europee:

Omaggio all'augusto duce⁷⁵,
 Che d'alma sovrana luce⁷⁶

⁶⁸ «Alto a lui renda omaggio», si dice nella *Merope* di Alfieri; ma il sintagma è quasi un *hapax* letterario.

⁶⁹ È ancora una volta Balochi stesso a precisare a piè di pagina: «S. A. Reale l'augusta DELFINA». Per brevi approfondimenti su questa e sulle successive note d'autore si rimanda sempre all'edizione critica di Rescigno.

⁷⁰ Tra i precedenti più insigni per questa *iunctura* si ricorderanno almeno Tasso, Parini e, soprattutto, Alfieri, Goldoni e Metastasio.

⁷¹ Sintagma originale, rinvenuto solamente negli *Animali parlanti* di Giovan Battista Casti, anch'egli per altro noto librettista di opere buffe e sagace scrittore satirico.

⁷² Espressione rara, ma presente nel teatro di Alfieri e Foscolo, e impiegata ancora nei *Vespri siciliani* di Verdi.

⁷³ Data la ricorrenza solo in un paio di componimenti degli Arcadi, la si può considerare di conio del librettista.

⁷⁴ Come si è visto, non è l'unico caso nel libretto di metafora che associa la fruizione dell'arte al piacere del palato.

⁷⁵ Anche qui precisa il librettista trattarsi di «S. A. Reale l'augusto DELFINO»; la *iunctura* ha solo qualche vaga eco o qualche sparuto precedente nel Tasso e nella poesia arcadica.

⁷⁶ Sintagma dittologico altamente poetico foggato da Balochi.

L'Iberia fè balenar.
Ei spense il civil furore⁷⁷,
Del soglio salvò l'onore,
Da tutti si vide amar,
O grande invidiabil gloria!
Ah! dove di tal vittoria
L'esempio mai ritrovar?

Più in difficoltà in tale contesto si mostra Lord Sidney, perché, sottolinea: *Io musico non sono; / Non so che una canzone*; la quale poi altro non è che l'inno inglese, come subito ipotizza Trombonok, che scambia rapide battute nominali in stile buffo con *Milord*⁷⁸: – *God save the king? / – Appunto. / – Va benone*⁷⁹. Per altro il nobile tedesco, già conoscendo la scarsa dimestichezza del proprio interlocutore in campo musicale, si era limitato a chiedergli una melodia *in tuon maggiore*. E in effetti Lord Sidney non smentisce la compassata sobrietà britannica, esibendosi nell'inno più corto di tutti quelli che qui si succedono: si tratta di soli sette quinari con cui si invoca in due modi differenti, uno più sacro e uno più laico, il favore del destino sui regnanti e sui sudditi:

Del grand' Enrico
Il germe amato⁸⁰
Proteggi o ciel!
Propizio il fato
Ai voti⁸¹ sia
Del fortunato
Popol fedel.

Si passa ora alle coppie di connazionali, partendo dai padroni di casa in senso geografico: la Canzone francese è dunque intonata dalla Contessa di Folleville e dal Cavalier Belfiore, che almeno in questa circostanza non indulgono a diminutivi e frivolezze; anzi, i loro sei settenari e due quinari (presenti solo nella seconda strofa) si allineano allo stile solenne e sostenuto di chi li ha preceduti, tanto che vengono riproposti anche alcune voci lessicali e alcuni fenomeni di cui si è già detto poco sopra. Ancora una volta è il Barone di Trombonok a fornire loro qualche indicazione di carattere musicale, sfoggiando qualche nuovo settorialismo e non smentendo nemmeno qui la sua caratterizzazione buffa: *Contessa, Cavaliere, a voi la scelta / Lascio dell'aria; ma prescrivo*

⁷⁷ Una sola occorrenza in Metastasio e in Casti, mentre si rinvencono più casi (magari a elementi verbali invertiti) in Monti.

⁷⁸ Interessante constatare che gli anglicismi sono di fatto gli unici stranierismi non adattati del libretto e vengono segnalati col corsivo. Cfr. anche Rossi 2006: 233(-244).

⁷⁹ Sulla presenza di simili aspetti propri dell'oralità nei libretti rossiniani cfr. Rossi 2006: 251-254.

⁸⁰ Metafora chiarita sempre da Balochi: «S. A. Reale, il DUCA DI BORDEAUX».

⁸¹ Merita sottolineare che questo sostantivo compare sovente nel libretto, in bocca a personaggi diversi.

il tuono; / In do, no no in UT. (Che bestia⁸²! obbligo / Che a due galli indirizzo il parlar mio⁸³); e così il canto dei due rispetta la tonalità richiesta e attacca in forma di canone:

Madre del nuovo Enrico,
 Dei Franchi speme e onor⁸⁴
 Ti colmi il cielo amico⁸⁵
 Degli almi suoi favor⁸⁶.
 Di rari pregi splendi,
 D'età sul fior,
 E in ogni petto accendi
 Rispetto e amor.

Versi e contenuti di per sé giustificati e prevedibili in tale contesto, ma indubbiamente stridenti con quanto detto e cantato da questi due personaggi nel corso dell'opera: tanto da lasciar pensare a un possibile intento deliberato da parte di Rossini e Balochi di sottolineare con sagace e coperta ironia come, alla fin dei conti, tanta pompa e tanta (auto)celebrazione da parte francese siano esagerate e fuori luogo, e per questo meritevoli di scherno. L'ipotesi non è forse così peregrina se si pone attenzione a come si concludono questa scena e, subito dopo, l'opera intera. È infatti curioso che a chiudere la carrellata di canti nazionali siano gli italiani Don Profondo e Madama Cortese (e poi Corinna), quasi a significare che in realtà l'ultima parola spetta a loro e non a chi li ha preceduti, in particolare i francesi, che li stanno ospitando nella propria terra; e tra l'altro mentre questi ultimi cantavano sugli stessi versi, Balochi e Rossini, a riprova della loro perfetta intesa, hanno concesso ai due personaggi italiani più spazio e più autonomia: a Madama Cortese vengono attribuiti otto ottonari su cui si dispiega la melodia a jodel infarcita di gorgheggi lirici che invece poco hanno di altoatesino, mentre Don Profondo, con i suoi otto quinari, armonizza e sostiene il canto della sua conterranea⁸⁷:

M. COR.
 Più vivace e più fecondo

⁸² Sull'espressione cfr. Rossi 2006: 282.

⁸³ Per puro scrupolo si ricorda che in Francia la denominazione delle note segue ancora quella originaria derivante dall'inno a san Giovanni di Guido d'Arezzo, per cui quello che noi chiamiamo «do» (discendente molto probabilmente dal cognome di Giovanni Battista Doni) è appunto detto «ut».

⁸⁴ Nella *Gerusalemme conquistata* si legge: «Tancredi i' dico e il buon Loffredo insieme / con Eustazio, de' Franchi onore e speme»; la nota a piè di pagina del libretto originale chiarisce: «S. A. Reale DUCHESSA DI BERRY».

⁸⁵ Associazione di stampo già petrarchesco, poi usata in *iunctura* ancora, tra gli altri, da Tasso e, a membri invertiti, da Metastasio.

⁸⁶ Una nuova espressione originale non tratta in quanto tale da precedenti letterari.

⁸⁷ Sarebbe interessante approfondire anche tale scelta da parte di Rossini come esempio di "musica italiana", ma non è questa la sede per farlo. Si precisa solamente che, come visto con tutti gli inni precedenti, anche in questo caso Trombonok impone la tonalità, ricorrendo alla non consueta dicitura di *elafà* al posto di 'mi bemolle'; cosa che poi si verifica puntualmente in partitura e che testimonia per l'ennesima volta la competenza musicale di Balochi e il gioco di squadra con Rossini.

L'AUREO GIGLIO omai risplende,
E felice ognuno rende
Col benefico fulgor.
SACRA PIANTA al ciel diletta,
Che fedel la patria onora,
Tu sarai dè Franchi ognora
La speranza e il dolce amor.

D. PRO.
Un sì giocondo
Ameno giorno
La gioja intorno
Sol fa regnar.
Che lieta sorte!
Che bel contento!
In petto io sento
Il cor balzar.

Le parole di Don Profondo paiono abbastanza di circostanza e tipiche del codice melodrammatico, ma a ben vedere ricalcano da vicino quanto aveva detto Madama Cortese al suo apparire (così il sintagma *ameno giorno*) e preannunciano un distico di una delle strofe dell'Improvviso di Corinna (*Nunzio di gioja / E il bel sorriso* [ma musicato come *contento*]), oltre a richiamare la chiusa dell'ultimo tempo dell'aria del catalogo di Don Profondo stesso: evidentemente i personaggi italiani si sentono concordi e preminenti sugli altri, anche se in terra francese; proprio come con ogni probabilità si sentivano Balochi e Rossini, i veri demiurghi di questa occasione teatrale di festeggiamento per Carlo X. Ma ciò che più fa riflettere è la possibile interpretazione che va data ai versi di Madama Cortese, i quali, a loro volta, riprendono concetti e parole della sua cabaletta iniziale e ne anticipano altri che poco dopo intonerà Corinna⁸⁸.

In un'opera in cui tutto è "meta"⁸⁹ e in cui tutto è arguta e satirica farsa, si può essere davvero sicuri che la prima interpretazione delle parole, quella più letterale, sia anche

⁸⁸ Sull'improvviso di Corinna e a riprova dell'ipotesi ermeneutica che si sta per dare mi permetto di rimandare a Buroni 2014: 308-311.

⁸⁹ Si può infatti concordare con quanto afferma Rossi 2005: 125, il quale si rifà anche al pensiero espresso da Marco Grondona: «Melodramma tutto metateatrale, in senso raffinatissimo perché non ostentato, è *Il Viaggio a Reims*, dove: "il dramma non sceglie un 'mito' simbolico o allusivo ma preferisce tagliar corto e parlar di *questa* incoronazione, è dunque esempio di opera 'al quadrato' non meno evidente del prim'atto di *Ariadne auf Naxos*". L'incapacità all'azione dei nobili nostalgici europei è messa in scena con il sottile espediente metateatrale del viaggio pro-incoronazione raccontato (prima sognato, poi ritardato e infine negato), che si conclude con la recita "casalinga" per l'incoronazione stessa. È come se il librettista Balocchi e Rossini dicessero: "Celebro la festa di Reims raccontando il viaggio a Reims quella volta che non riuscii ad andare a Reims". Ne deriva un conturbante, e forse inconsapevole (ma poco importa), monumento all'inerzia, all'inazione, una sorta di *coitus interruptus* sociale degno dell'immaginazione del miglior Buñuel (*L'angelo sterminatore, Il fascino discreto della borghesia*)»; cfr. infatti anche l'interessante Grondona 1996: 143-147.

la più corretta? Ecco allora che nulla vieta di credere che l'*aureo giglio* (de)cantato da Madama Cortese non sia tanto lo stemma della monarchia francese, ma lo stabilimento di villeggiatura o, meglio ancora, l'opera stessa che ne porta il nome nel sottotitolo: e in effetti tutta la prima quartina è adattissima a descrivere la situazione che si è creata sul palcoscenico e in sala, volgendo ormai lo spettacolo a conclusione.

E che dire della seconda strofa? È vero che la nota a piè pagina riporta prudenzialmente che si sta facendo riferimento all'«augusta FAMILLA DÈ BORBONI»; ma come non aver presente (e ritorniamo al *vaudeville* di Scribe e Mazères) le aspettative che il pubblico e gli intellettuali francesi nutrivano per Rossini, da poco divenuto direttore del Théâtre Italien dopo aver riscosso incomparabile successo in Italia⁹⁰ e determinato a non tradire nemmeno in terra straniera lo stile e il gusto musicali della sua *patria*⁹¹? Così come, d'intesa con il sagace Balochi, la lingua a cui questa musica era associata non aveva tradito la sua storia, la sua tradizione letteraria, le sue specificità di genere, il suo carattere vago e brioso; nemmeno fuori d'Italia, nemmeno dovendo prestare le parole ai grandi del *mondo*, che al pari di ogni uomo e di ogni vero artista come Rossini o Balochi possiedono anch'essi quel *ramo di pazzia* ben illustrato dalle parole e dalla musica di quest'ultima opera in italiano del nostro più apprezzato operista di inizio Ottocento.

Bibliografia

- Accademia Nazionale dei Lincei 1994 = Accademia Nazionale dei Lincei, *La recezioni di Rossini ieri e oggi. Atti dei Convegni Lincei* (Roma, 18-20 febbraio 1993), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- Bacchelli 1987 = Bacchelli, Riccardo, *Vita di Rossini*, Firenze, Passigli.
- Bailbé 1994 = Bailbé, Joseph-Marc, «Rossini et la sensibilité française», in Accademia Nazionale dei Lincei 1994, pp. 28-36.
- Baldacci 1997 = Baldacci, Luigi, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli.
- Banfi 2014 = Banfi, Emanuele, *Lingue d'Italia fuori d'Italia. Europa, Mediterraneo e Levante dal Medioevo all'età moderna*, Bologna, il Mulino.
- Bartlet 1992 = Bartlet, M. Elizabeth C., *Gli onori di Parigi*, in «Amadeus. Il mensile della grande musica», supplemento al n. 3 (28), pp. 38-39.
- Beghelli 1992 = Beghelli, Marco, *L'arte di giocare con le parole*, in «Amadeus. Il mensile della grande musica», supplemento al n. 3 (28), p. 34.
- Bonomi 1998 = Bonomi, Ilaria, *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica*, Roma, Bulzoni.
- Bonomi 2005 = Bonomi, Ilaria, «La lingua dell'opera comica del Settecento: Goldoni e Da Ponte», in Elisa Tonani (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia della musica. Atti del IV Convegno ASLI*, Firenze, Franco Cesati, pp. 49-74.

⁹⁰ La «sacra pianta al ciel diletta» può forse intendersi come una simbolica corona di alloro, di cui per altro lo stesso personaggio di Corinna è stato insignito, sul capo del «cigno pesarese»?

⁹¹ Come sottolinea Colas 2005-2006: 37, dopo aver considerato anche alcuni aspetti linguistici e aver ricordato la *querelle des bouffons*: «En infligeant au public ce qui faisait l'objet des critiques les plus acerbes, et en forçant son admiration, Rossini remporte avec élégance la victoire suprême, sans même porter atteinte à la dignité de l'ennemi. Le *Viaggio a Reims* est œuvre doublement insolente: elle transforme la personne sacrée du roi en un personnage dont personne ne se soucie plus, et l'opinion suffisante de ceux qui savent tout de la musique sans savoir l'écrire en objet de dérision».

- Boschetto 2006 = Boschetto, Daniele, *Un viaggio con Luigi Balocchi: i testi di un poeta per musica*, in «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi» XLVI, pp. 81-104.
- Boschetto 2009 = Boschetto, Daniele, *Sempre con Orfeo. L'opera di Luigi Balocchi, poeta per musica*, Cantalupa, Effatà.
- Brunon 2002 = Brunon, Jean-Marie, «Rossini in den Pariser Karikaturen», in Kern e Müller 2002, pp. 301-323.
- Buroni 2014 = Buroni, Edoardo, «Lingua e stile "All'ombra amena del Giglio d'or". Il *Viaggio a Reims* di Rossini e Balochi», in Ivano Paccagnella ed Elisa Gregori (a cura di), *Lingue testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*, Padova, Esedra, pp. 295-311.
- Cabourg 1991 = Cabourg, Jean, *Les profils vocaux*, in «L'Avant-Scène Opéra. Le Voyage à Reims – Le Comte Ory: Rossini» 140, pp. 78-81.
- Cagli 1984-1985 = Cagli, Bruno, «Il viaggio a Reims: parvenza ed iperbole», in *Il viaggio a Reims*, programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, Stagione 1984-1985, pp. 28-35.
- Cagli e Ragni 1996 = Cagli, Bruno e Ragni, Sergio (a cura di), *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, vol. II (21 marzo 1822 – 11 ottobre 1826), Pesaro, Fondazione Rossini.
- Cagli e Ragni 2004 = Cagli, Bruno e Ragni, Sergio (a cura di), *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, vol. IIIa *Lettere ai genitori* (18 febbraio 1812 – 22 giugno 1830), Pesaro, Fondazione Rossini.
- Cassi Ramelli 1973 = Cassi Ramelli, Antonio, *Libretti e librettisti*, Milano, Ceschina.
- Castelvecchi 1994 = Castelvecchi, Stefano, «Sullo statuto del testo verbale nell'opera», in Fabbri 1994a, pp. 309-314.
- Celletti 1984-1985 = Celletti, Rodolfo, «Il viaggio a Reims», in *Il viaggio a Reims*, programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, Stagione 1984-1985, pp. 45-48.
- Celletti 1996 = Celletti, Rodolfo, *Storia del belcanto*, Firenze, La Nuova Italia.
- Chaillou 2005-2006 = Chaillou, David, «Le dernier sacre», in *Il viaggio a Reims. Gioachino Rossini (1792-1868)*, programma di sala del Théâtre du Châtelet di Parigi, Stagione 2005-2006, pp. 50-52.
- Ciarlantini 2008 = Ciarlantini, Paola, *Gioachino Rossini in «Teatri, arti e letteratura» (1824-1850): il repertorio, il compositore, il mito*, in «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi» XLVIII, pp. 5-44.
- Claudon e Mongrédien 2000 = Claudon, Francis e Mongrédien, Jean, «Rhétorique convenue et développements obligés: à propos du "Viaggio à Reims" de Rossini en 1825 au Théâtre Italien de Paris», in Maria Teresa Muraro (a cura di), *Le parole della musica*, vol. II, *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, Olschki, pp. 183-193.
- Cohen 1994 = Cohen, H. Robert, «Rossini in Paris as depicted in the uncollected criticism of Hector Berlioz», in Accademia Nazionale dei Lincei 1994, pp. 37-54.
- Colas 2005-2006 = Colas, Damien, «Ars poetica italica», in *Il viaggio a Reims. Gioachino Rossini (1792-1868)*, programma di sala del Théâtre du Châtelet di Parigi, Stagione 2005-06, pp. 34-37.
- Coletti 2002 = Coletti, Vittorio, «Il linguaggio dell'opera buffa. In ricordo di Gianfranco Folena», in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, serie IX, vol. XIII, fasc. 4, CCCIC, pp. 823-841.
- Coletti 2003 = Coletti, Vittorio, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi.
- Corti 2010 = Corti, Mario, *L'Inno russo del Viaggio a Reims...*, in «Philomusica on-line» 9/1, pp. 19-34.
- D'Amico 1992 = d'Amico, Fedele, *Il teatro di Rossini*, Bologna, il Mulino.
- Della Seta 1993 = Della Seta, Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT.
- Fabbri 1992 = Fabbri, Paolo, *Rossini prima di Rossini*, in «Amadeus. Il mensile della grande musica», supplemento al n. 3 (28), pp. 18-20.
- Fabbri 1994a = Fabbri, Paolo (a cura di), *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*. Convegno internazionale di studi (Pesaro, 25-28 giugno 1992), Pesaro, Fondazione Rossini.
- Fabbri 1994b = Fabbri, Paolo, «Un compositore in cerca d'autore: Rossini come personaggio letterario nell'Ottocento», in Accademia Nazionale dei Lincei 1994, pp. 149-163.
- Gallarati 1984 = Gallarati, Paolo, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT.
- Gallo 2010 = Gallo, Denise P., *Gioachino Rossini. A Research and Information Guide*, New York, Routledge.
- Gossett 2008-2009 = Gossett, Philip, «Perduto e ritrovato», in *Il viaggio a Reims di Gioachino Rossini*, programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, Stagione 2008-2009, pp. 47-69.

- Grondona 1996 = Grondona, Marco, *La perfetta illusione. Ermione e l'opera seria rossiniana*, Lucca, Akademos.
- Johnson 1983 = Johnson, Janet L., *A lost Rossini opera recovered: Il viaggio a Reims*, in «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi» 1-3, pp. 5-57.
- Johnson 1994 = Johnson, Janet L., «Rossini, artistic Director of the Théâtre Italien, 1830-1836», in Fabbri 1994a, pp. 599-622.
- Johnson 1999 = Johnson, Janet L., *Prefazione*, in Janet L. Johnson (edizione critica della partitura a cura di), *Il Viaggio a Reims ossia l'Albergo del Giglio d'oro*, Pesaro, Fondazione Rossini.
- Johnson 2005-2006 = Johnson, Janet L., «L'hommage de Rossini à Paris», in *Il viaggio a Reims. Gioacchino Rossini (1792-1868)*, programma di sala del Théâtre du Châtelet di Parigi, Stagione 2005-06, pp. 26-30.
- Kern 2002 = Kern, Bernd-Rüdiger, «Rossini in Paris – eine biographische Skizze», in Kern e Müller 2002, pp. 19-34.
- Kern e Müller 2002 = Kern, Bernd-Rüdiger e Müller, Reto (a cura di), *Rossini in Paris: Tagungsband*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag.
- Marcarini 2008-2009 = Marcarini, Mario, «Il *Sacre*. Descrizione della cerimonia di consacrazione di Carlo X e Un popolo e quattro re: un Imperatore esiliato, un Luigi fantasma, un Borbone restaurato e l'ultimo re taumaturgo. La Francia dal 1814 al 1830», in *Il viaggio a Reims di Gioacchino Rossini*, programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, Stagione 2008-2009, pp. 77-78 e 91-111.
- Mongrédien 2008 = Mongrédien, Jean, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831. Chronologie et documents*, vol. VI (1825-1826), Lyon, Symétrie.
- Müller 1999 = Müller, Reto (a cura di), *Hommage an Rossini. Katalog zur Ausstellung*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag – Deutsche Rossini Gesellschaft.
- Müller e Gier 2010 = Müller, Reto e Gier, Albert (a cura di), *Rossini und das Libretto*. Tagungsband, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag.
- Quattrocchi 1994 = Quattrocchi, Arrigo, «La logica degli autoimprestiti: *Eduardo e Cristina*», in Fabbri 1994a, pp. 333-363.
- Radiciotti 1928 = Radiciotti, Giuseppe, *Gioacchino Rossini. Vita documentata – Opere ed influenza su l'arte*, vol. II, Tivoli, Arti grafiche Majella.
- Reichel 2002 = Reichel, Edward, «Rossini in der zeitgenössischen Pariser Literatur», in Kern e Müller 2002, pp. 275-287.
- Riccobaldi 2005 = Riccobaldi, Marcello, *Aspetti linguistici dei libretti buffi e semiseri rossiniani*, in «Linguistica e letteratura» XXX, 1-2, pp. 159-183.
- Roccatagliati 2010 = Roccatagliati, Alessandro, «Interventi rossiniani nei testi dei librettisti», in Müller e Gier 2010, pp. 67-84.
- Rossi 2006 = Rossi, Fabio, «*Quel ch'è padre non è padre...*». *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, Roma, Bonacci.
- Rossi 2010 = Rossi, Fabio, «L'eredità linguistica lasciata da Goldoni al melodramma primottocentesco», in Müller e Gier 2010, pp. 139-157.
- Ruggenini 1994 = Ruggenini, Mario, «La musica e le parole. Smarrimenti filosofici in ascolto di Rossini», in Accademia Nazionale dei Lincei 1994, pp. 55-67.
- Schmierer 2010 = Schmierer, Elisabeth, «“Zu leicht und ‘boulevardier’?” Zum Verhältnis von Libretto und musikalischer Gestaltung in *Le Comte Ory*», in Müller e Gier 2010, pp. 33-47.
- Serianni 2009 = Serianni, Luca, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci.
- Staffieri 2014 = Staffieri, Gloria, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci.
- Walton 2007 = Walton, Benjamin, *Rossini in Restoration Paris. The Sound of Modern Life*, Cambridge, Cambridge University Press.

EVOLUZIONE LINGUISTICA DEI LIBRETTI D'OPERA DAL PIENO OTTOCENTO AGLI INIZI DEL NOVE

PIER VINCENZO MENGALDO

In funzione del titolo, e dello scopo, ho spogliato un certo numero (non sufficiente?) di libretti, divisi in tre fasce cronologiche. La prima comprende le “poesie” per Verdi dal 1839 (*Oberto Conte di S. Bonifacio*, di Solera) al 1853. In questa serie ho analizzato i numeri dispari ma per intero la cosiddetta (malamente!) “trilogia popolare” che conclude la serie (libretti ancora di Solera – tre –, di Piave – pure tre –, di Maffei, di Cammarano – due –). Per un totale dunque di dodici libretti¹. È stato detto e ripetuto che il vero autore dei libretti verdiani non sarebbe altri che... Verdi stesso, ma è un evidente eccesso e in ogni caso riguarda molto più l'azione drammatica che la lingua².

La seconda fascia comprende tre libretti di Boito, per il suo *Mefistofele*³ e per le due ultime opere verdiane. Per queste si è sentito e si sente ancora un pregiudizio inverso al precedente, e cioè che Boito, dall'alto della sua superiore cultura (?) avrebbe prevaricato proprio drammaturgicamente Verdi. Ma non è vero, come mostra ad esempio l'episodio dell'*Esultate* dell'*Otello* che Verdi ha ridotto drasticamente da otto a quattro sintetici versi⁴. Semmai si può concedere una maggiore iniziativa stilistica del librettista per il *Falstaff*, probabilmente lasciata libera di sfrenarsi dal musicista in onore del carattere buffonesco/canagliesco dell'opera. D'altronde, come accenneremo, anche questi

¹ L'eccellente saggio di Serianni 2002: 113-161, ha un'impostazione diversa dalla mia, vertendo in sostanza sul rapporto fra scelte lessicali e situazioni drammatiche. Spero comunque di non calpestarle le piote del collega e amico.

² Cfr. Verdi 1975. Sigle: Ob = *Oberto Conte di S. Bonifacio*; N = *Nabucco*; E = *Ernani*; GA = *Giovanna d'Arco*; A = *Attila*; M = *I masnadieri*; BL = *La battaglia di Legnano*; R = *Rigoletto*; Tr = *Il trovatore*; Tv = *La traviata*.

³ Fra le varie testimonianze che si possono accludere valga la celebre di Verdi sul *Rigoletto* di Piave, a suo avviso il suo libretto migliore salvo che per la lingua.

⁴ Ho utilizzato Boito 1979: 159-206. Sigle: Mf = *Mefistofele*; O = *Otello*; F = *Falstaff*.

⁵ E v. in generale *Carteggio Verdi-Boito* 1978. Un'ottima messa a punto della questione è in Mila 1980: spec. 230 ss. Mila mostra fra l'altro come Verdi si comportasse con Boito più o meno come coi suoi vecchi e semicolti librettisti.

libretti, *Mefistofele* compreso, non sono affatto privi, sintomaticamente, di echi dalla precedente librettistica verdiana, com'era tipico di quella tradizione⁵.

Infine la terza fascia è costituita da quattro libretti per Puccini, dalla *Bohème* alla *Fanciulla del West* (i primi tre di Illica e Giacosa, il quarto di Civinini e Gasparini), preceduti da *Iris* per Mascagni dello stesso Illica⁶.

Cominciamo dunque dalla prima fascia, avvertendo che qui e dopo dovrò trascurare la macrosintassi, che gonfierebbe eccessivamente le pagine di questo contributo, e tra i fenomeni fonologici l'apocope, troppo condizionata dalle esigenze musicali. Lessico aulico: alcuni termini sono presenti in tutti o quasi i testi, come *aura*, *desso*, *ire* (soprattutto *ite*), *mirare*, *polve* e *speme* (non trovo mai *speranza*). Molti altri ricorrono comunque frequentemente: *addurre*, *aere*, *alma* (in coabitazione con *anima*), *amplesso*, *angere*, *ara*, *atro*, *avello* (anche *consci avelli*, BL 215), (*h*)*avvi*, *blando*, *brando*, *cervice*, *crine*, *deserto* 'abbandonato', *desiato*, *divo* agg., *egro*, *face*, *ferro*, perfino *frale* 'corpo', *frangere*, *imene* 'nozze', *insano*, *inulto*, *lari* 'patria eccetera', *larva* 'maschera eccetera', *licere*, *pingere*, *rai* 'sguardo eccetera', *ruina*, *suora*, *svenare*, *talamo*, *tempio* 'chiesa', *vindice* e altri ancora. Non c'è bisogno di esibire dati per suggerire che questo lessico ricopre – in parte derivandone – uno spezzone rilevante di quello della poesia (lirica) dell'epoca. Piuttosto è utile dare qualche esempio di perifrasi come *inoltra il piè*, Tr 278, *da' accesso a un po' di luce*, Tv 317, per non dire del famigerato *bronzo ignivomo* di E 80.

Ma ancora più interessante è il quadro dei fenomeni fono-morfologici e microsintattici, che saranno in gran parte inconsci, o tutt'al più dettati da una volontà generica di alzare il tiro. Intanto in tutti i libretti della prima fascia è esclusivo il letterario *cor(e)*, al quale si aggiungono *foco* ad esempio in N ed E, *loco* in O, N, E (ma *luogo* in GA 115 in rima, però assieme a *loco*, *-chi*) e ancora *foco* e *loco* in BL, *loco* in R, sei volte *foco* contro una di *fuoco* in Tr (ma anche *luogo*, *-ghi* in GA e Tv); ancora ad esempio *percote*, Ob 8, *move* e *-er*, A 148, R 267, Tr 284 (ma *muovere* BL 217). Altro punto fermo dei libretti verdiani fino al '53 è l'uso regolare delle forme intere (quasi sempre con sonora, *-de*) degli astratti in *-à*, *-ù* (per esempio *virtudi*, Ob 7, *pietade*, E 78 e perfino *amistade*, Ob 10; *pietate* in R 267), a meno che non si tratti di costruire rime tronche o si usino espressioni cristallizzate come "per pietà". Viceversa quasi sempre *fe'* 'fede' o 'fece', *pie'*, *vêr'*. Fra i pronomi costanti (*i*)*l'*'lo', *ei* (a meno di *egli* + voc.), *ne* 'ci' (ma *ci* in Tv 308), e aggiungo *ove* che è quasi unico. Forme verbali: senza alternative *degg(io)*, *dèi*, *dee*, e anche *debbe*; *vegg(io)* e *vegga*, *chieggo*, *vo'* che prevale nettamente su *voglio*, e perfino il vecchio *tragge*, fino a Tr 276, 288; all'imperfetto le forme ridotte in *-ea*, *-ia* prevalgono nettissimamente sulle intere con labiale (v. tre forme di seguito in BL 200, ma in una stessa pagina dell'avanzato Tr tre forme senza labiale e tre con), e soprattutto le prime persone fanno ancora *-a* e non *-o*; al futuro *sarà* eccetera è in nettissima minoranza rispetto al comodo monosillabo *fia* eccetera; al perfetto troviamo *die'*, *dèssi* e *fèsti*, o

⁵ V. Mengaldo 2013: 101-104.

⁶ V. Puccini 1984. Per *Iris* mi sono servito dell'edizione di Mascagni 1898. Sigle: I = *Iris*; B = *Bohème*; T = *Tosca*; MB = *Madama Butterfly*; FW = *La fanciulla del West*.

anche *volâr*, Tv 296; al condizionale lottano le forme moderne in *-ei, -ebbe* con quelle letterarie in *-ia* eccetera (ad esempio *sarieno*, M 174), mentre compare perfino *fora* (ancora in R 258). E faccio eccezione ai miei criteri per segnalare tre accusativi alla greca, A 140, BL 212, Tr 273.

Ciò che colpisce soprattutto in questo quadro è la sua uniformità (come del resto per il lessico), senza vere differenziazioni in senso più “moderno” nei testi più recenti. Si può fare un esperimento con la *Traviata*, che non è solo il libretto ultimo in data della mia serie, ma che a differenza di tutti quelli che precedono non ha più un’ambientazione storico-eroica ma contemporanea e sostanzialmente borghese. Dunque: sempre *cor(e)* e anche alternanza di *può* e *puote*; *pie’*; *nol*; sempre *ei* e sempre *ove*; *chieggo*, *degg(io)*, *dèi*, *dee*, *veggo* e mai gli allotropi più moderni; *vo’* molto più frequente di *voglio*; prima persona dell’imperfetto sempre in *-a* e nella terza forme ridotte (*-ea, -ia*) più spesso delle intere; *feste*, *die’* e anche come visto *volâr* 296; *sarà* meno attestato di *fia*; al condizionale *-ei* ma una volta, 297, *fora*. Quanto al lessico mi limito ad annotare *avvi*, *desiato*, *frangere*, *inulto*, *ruina*, *suora* ‘sorella’. Insomma non siamo quasi per nulla lontani dall’*Oberto*, specie nell’assetto grammaticale.

Seconda fascia. Il testo del *Mefistofele* (seconda versione del ’75) non si stacca ancora chiaramente dalla koinè librettistica precedente, che del resto può ricordare (v. *In me figgi lo sguardo* 191 e Tr 290: *Pur figgi, o donna, in me gli sguardi!...*), ma un po’ sì. Dal punto di vista lessicale alla sbrigliata scapigliatura boitiana, che non sto a descrivere (ma si può arrivare a *cadavericamente* 27), si affiancano non pochi vocaboli aulici già tipici di quella koinè, come *aura*, *-e*, *blando*, *crini*, *egro*, *inulto*, *ire*, *mirare*, *polve* eccetera; però in luogo di *avvi* figura *v’è* 174, 186, e soprattutto *speranze* e non *spemi* 12; ma vanno aggiunti, che so, *glauco*, *pave*, *tepenete*, *liquido* ‘limpido’, *ignavo*, *gualdana*, *torneamento*, *lubrico* lett., *attoscato* eccetera (ma anche ad esempio *pentola*). Quanto alla fonologia: alternano *cor(e)* e *cuor(e)*, si ha due volte *foco*, con cui *vôta*, ma *vuoto*, e *vuole*; sempre le forme tronche negli astratti in *-à, -ù* (per esempio *età* 203); *ei* e *l’lo’* dominanti e alternanza *ver’/verso*, sia *ne* che *ci* ma sempre *dove*; forme verbali arcaiche come *deggio*, *ponno*, *vegga*, *fèsti*, però *chiedo* e non *chieggo* 179 e coesistenza di *vo’* e *voglio* (di seguito a 203). Sempre *-ei, -ebbe* al condizionale.

Non è inutile un confronto col *Re Orso* (versione del ’65⁷), che si può considerare una specie di melodramma in potenza. Qui due volte *cor* e una *cuor*, però *fuoco* ma *move*; *ei* non è dominante ma esclusivo, anche col valore di ‘essi’, accompagnato da *e’* pleonastico; *dove* prevale, ma solo prevale, su *ove*; *tragge* 80, *vegga*, quindi *pie’/piedi*, *dee*, *fè’* ‘fece’, *ne* ‘ci’ 71 e, n. b., sempre le forme in *-r(o)* del perfetto (*cessâr*, *diventâr* eccetera); d’altra parte sempre le forme in *-ei, -ebbe* al condizionale. La lingua di *Re Orso* è senz’altro paragonabile a quella del *Mefistofele* ma sembra, come dire, più disordinata.

Quanto all’*Otello*, e ribadita la fondamentale innocenza linguistica (o disinteresse?) di Verdi, a cui certo stava a cuore in sostanza che il testo suonasse “poetico” e soprattutto drammatico, la situazione a pochi anni di distanza non è molto dissimile da quella

⁷ Cito sempre da Boito 1979: 43-90.

del *Mefistofele*: v. subito per il lessico *addurre, amplesso, aura, avel, blando, frangere, rai, speme, tempio...* (*attosca* 518 scenderà proprio dal *Mefistofele*). Anche qui scompaiono, con una sola eccezione, le forme piene in *-ade, -ude* (v. per esempio *viltà* 509, *onestà* 513), ma si alternano *fede* e *fe'* e per il resto si pareggiano *cor(e)* e *cuor(e)* (ma sempre la forma dittongata al plurale), e quattro sono gli esempi di *fuoco* contro nessuno col monottongo, ma c'è un *vôto* 512; sempre *ei* e *'l'lo, dêi* ma *debbo* 516 eccetera; alle forme ridotte della terza dell'imperfetto fanno eccezione *aveva* e *piangevan* 526, e alla prima non trovo che *-o*; al futuro non *fia* ma *sarà* 526, e sempre *-ei, -ebbe* al condizionale.

Ma la fisionomia del *Falstaff* è alquanto diversa e si vorrebbe dire bifronte. Dal punto di vista grammaticale il libretto ha più o meno lo stesso grado di modernità – forse, curiosamente, un po' di meno (maggior vernice " lirica"?) – dell'*Otello*, ed ecco che *cor(e)* conta quasi tutti i casi fuorché un solo *cuor*, che si alternano *foco* e *fuoco*, quest'ultimo accompagnato da *muove, vuole* eccetera e soprattutto da *luogo* 568; senza eccezione le forme tronche di *beltà, onestà, virtù* eccetera, ma poi *pie'* sempre e nelle forme verbali casi di *vo', fe', die'*; ricompare *ne 'ci'* 523, 570; *-ea* alla terza dell'imperfetto ma sempre *-o* alla prima persona (*escivo, ero, affogavo*); nessun *fia* ma *sarà* 566 e sempre *-ei* al condizionale. Si può aggiungere il moderno *Vattene* 538, e non più *vanne*; e poco altro.

Molto diversa è invece la compagine lessicale. Delle più notevoli costanti di koinè già elencate trovo qui soltanto *rai* 558 e *imene* 584. Ma la ragione probabile è che nel *Falstaff*, più che nell'*Otello* o se si vuole un po' come nel *Mefistofele*, Boito gioca non tanto su un lessico di nobile vernice aulica ma su rarità e invenzioni personali, spesso rilevate dalle rime rare, atte a restituire (certo con non poco manierismo) l'atmosfera comico-buffonesca dell'opera, che invade anche le perifrasi (*s'atteggia al niego* 537): *ciuschero 'ubriaco'* 539, *specchio ustorio* 540, *cloache d'ignominia* 542, quasi come il Fra Melitone della *Forza del destino*, *ciance* e *unticcio* 543, *impegola* 544, *s'impozanghera ib.*, il dantesco *ventraia ib.* (v. ad esempio *ventraja* in *Re Orso* 59⁸), *iperbolico-apoplettica ib.*, un po' come faceva Romani, *frastorna* 556, il toscanismo *corbello ib.*, eccetera eccetera, fino al fuoco d'artificio della scena finale, ancora dominata dagli sdruccioli.

Siamo all'ultima fascia.

Del libretto dell'*Iris* non si può dir molto perché le battute dei personaggi sono sovrastate dalle didascalie in funzione coreografica, narrativa eccetera. E s'aggiunga che per di più il lessico italiano è surrogato, per eccesso di estetismo, da nomi propri e comuni giapponesi⁹. Comunque: *cuor(e)* qui prevale su *cor(e)* per tre a due, però si ha la rima *foco: loco*, nonché un *novo* (ma sempre con dittongo le forme di *morire* e *muovere* – e un toscanismo *doventa* sarà piuttosto dovuto a Mascagni che a Illica); esclusive le forme tronche (*città, pietà* eccetera) in *-à, -ù*, ma *pie'* è un po' più frequente di *pie* e invece *voglio* assai più di *v(u)ò*; esclusivo *ove* ma scomparso – se posso nominarlo qui – *desso*. Contro un *veggo* e un *vegga* due *vedo*. Quanto al lessico, segnalo appena *dumi* 9, di vecchia ascendenza petrarchesca, *ve n'ha* 13, *angue* 30, *rimira* 31, *augelli* 47, ma

⁸ E l'*Avversiero* 'il demonio' di F 575 non deriverà da *Re Orso* 49?

⁹ *Joshiwara, mousmè, fiore di mey, samisen, guèchas 'geishe', nelumbo* eccetera.

contrastati da forme popolari-comiche o “basse” quali *pupe*, -o 13, 18, *un ette* 13, *Che ceffo* 17, *lercio* 19, *sbadigli* 36, *fregola* 39 e così via. Il libretto dell'*Iris* tende decisamente al pluristilismo.

In teoria, almeno fra i libretti esaminati finora, quello della *Bobème* dovrebbe segnare una svolta, se non altro per il suo carattere non più storico-eroico, né esotico, ma bohémien e diciamo pure borghese; inoltre come è stato detto giustamente: «La *Bobème* è un'opera senza nemici»¹⁰, il che pure dovrebbe favorirne l'unità tonale nello stile mezzano, mentre certo favorisce la presenza di espressioni medio-basse come *È buio pesto* 113 (e v. anche 116) o *Salame!* 127 o *ci ho gusto* 154, ma pure, gentilmente (*Che bella bambina!*) 115. Ma certo le resistenze della tradizione melodrammatica e poetica non mancano: *cor(e)* è ancora, sebbene di poco, più frequente di *cuor(e)* (precisamente sette esempi contro sei, di cui due a contatto), e v. anche *loco* 130, però sempre *fuoco*, con cui *fuori*, *muove*, *vuol(e)*, *vuoto*. È sparito *de*, ma resistono *piè'*, *ei*, *ove*, e *voglio* prevale su *vo'* ma non lo esclude; sparisce anche *ne* a favore di *ci* 147; si hanno *vedo*, -a e non *veggo*, -a 138, 147; però la terza dell'imperfetto è sempre senza labiale (ad esempio *cedea* 110) e la prima è in -o, mentre sono ridotte a forma moderna gli astratti in -à, -ù, il futuro è *sarà* 116 e non *fia*, e ovviamente il condizionale è in -ei, -ebbe. Gli aulicismi sono moderati, *assidera* 101, il dantesco *lippo* (già in Boito come *leppo*¹¹) 105, *finger*, *onde* e pochissimo altro (*snudi il ferro* 160 è ironico). Viceversa in un luogo celebre dell'opera si ha finalmente *speranza* – sia pure in rima – e non l'eterno *speme*, 117. E l'*alba lunare* di 122 è certamente riflesso di F 571.

Per forza di cose, tra due artisti e uno sbirro ma nobile, il tessuto linguistico di *Tosca* è più prezioso: lo indica subito la gran copia di stiramenti dieretici (*silenziose*, *mariolo*, *preziose* eccetera); e si veda subito un residuale *beltade* in sinalefe 174, peraltro isolato. I due librettisti però sembrano aver tentato, a differenza che in *Bobème*, un loro parziale plurilinguismo: se *Tosca*, *Cavaradossi* e *Scarpia* parlano più o meno alla stessa maniera, il bieco *Spoletta* è capace di una battuta in latino e così più volte il *Sagrestano* che per il resto se somiglia a qualcuno somiglia al *Melitone* della *Forza del destino*. Per non parlare del contrappunto fra il *Tè Deum* e gli effati libidinosi di *Scarpia*, occasione per una delle maggiori riuscite pucciniane. Spoglio: un po' più *cuor(i)* di *cor*, e così *fuoco*, *muori*, *muovere*, *nuova* (ma una volta *nova*), *vuoto*. Resistono *piè'* e *fe'* (ma anche *fede*), *ei*; *vo'* è meno frequente di *voglio*, *ove* di *dove* (un esempio contro cinque) – ma è usato *ci* e non più *ne*. Si alternano *chieggo* e *richiesto*, resistono le forme ridotte della terza persona dell'imperfetto (*vedea* eccetera), ma si infiltrano *rideva* 198 e 217 e *inferociva* 207 (momento erotico); alla prima persona vedo un *venivo* 191, al perfetto un *frugâr* e ovviamente -ei al condizionale. Il lessico è certo più marcato che nell'opera precedente, ma non troppo, anche perché (*Scarpia* e *Tosca* nel primo atto) dalla cifra passionale si può slittare anche qui a uno stile di conversazione: *pingere*, *imo*, *ermo*, *mirare*, *amplesso*, *desire* e poco altro, cui aggiungo qui *peccata* 182, probabilmente dantesco. Per *lunare albor* 179 e *lattiginose albe lunari* 195 cfr. quanto detto per *Bobème*, mentre *Io tenni la*

¹⁰ V. Goldin 1985: 346.

¹¹ Cfr. Serianni 1990: 145.

promessa 211 ricalca Tv 318 *Teneste la promessa*. In totale, la leggermente minore compattezza linguistica che in *Bohème* si spiega da sé.

Fra gli eccellenti libretti di Illica e Giacosa per Puccini, *Madama Butterfly* a mio parere ha il primato. È non solo il più moderno, come vedremo, ma il più raffinato, che quasi si può leggere con gusto senza musica. Senza dubbio la qualità prima dei due librettisti (e di Puccini!), messa la sordina ai nipponismi rispetto all'*Iris*¹², sta nell'aver spinto molto oltre la *Tosca* e la stessa *Bohème* lo stile conversativo, con risultati di questo tipo: *Quanti anni avete?* / *Indovinate* eccetera; *Grazie, no, Vale un Perù*, come già in *Così fan tutte*; *Vino ce n'è? Guardiamo un po' con nominativum pendens*; *Dice proprio così?* eccetera eccetera, fino al delizioso dialogo fra Cio-Cio-San e Sharpless nel II atto; e ne sono notevoli i riscontri grammaticali: ce *n'ho un assortimento* 233, ci *avete sorelle?* 238. Oppure sia, a p. 242, questa serie asindetica di frasette monolessicali: *Fazzoletti. La pipa. Una cintura, / Un piccolo fermaglio. / Uno specchio. Un ventaglio*, serie di frasi-oggetto che a forza di pause travolgono la metrica verso la pura prosa, portandoci nelle immediate vicinanze del primo Govoni. Grammatica: per la prima volta, salvo errore, *cuor(e, -i)* pareggia *cor(e)*, sei volte contro sei; quindi *novo/nuova* e *vôte* (e *movete*), ma poi *fuor* e *scuote* e *vuole*; *fede* e non *fe'* e solita situazione univoca per gli astratti in -à, -ù; *vo'* più spesso di *voglio* ed *ei* di *egli*; *dove* due volte come *ove* ma solo *ci* e non *ne* (e v. sopra); sempre *chiedo, devo, può, vedo, -a*, e senza eccezioni -o alla prima dell'imperfetto con cinque esempi, ma sempre le forme senza labiale alla terza; *sarà* tre volte e niente *fia*, come ovvio sempre -*ei, -ebbe* al condizionale, con molti esempi. Si ha un'ulteriore modernizzazione pur dopo soli quattro anni dalla *Tosca*, ma forse più dovuta all'atmosfera conversativa del testo che a quel distacco. E così per quanto riguarda il lessico aulico caratteristico non vedo che *mirare* 235 (*a prova* 228 sarà leopardismo?). Ma al solito non mancano echi della librettistica verdiana: *Ehi, dico: basta, basta!*, cfr. Tv 314: *Ah, comprendo!... Basta, basta...*, mentre *E suda e arrampica!* / *Sbuffa, inciampica* di 231 e la stessa sequela di -*ati* alla fine del secondo atto non possono non richiamare il finale del *Falstaff*.

A sei anni di distanza dalla *Butterfly*, *La fanciulla del West* mostra una *facies* ancora e nettamente più moderna, che va di conserva a quello che qui non si dovrebbe chiamare stile di conversazione, ma senz'altro *parlato* (v. per esempio *Buona sera, ragazzi!* 289, *Nick, da bere* 292, *To' 296, levatevi dai piedi*, detto addirittura da Minnie, 341 eccetera eccetera) cui si accompagnano gli inserti inglesi e ovviamente anche messicani¹³ e, in negativo, l'assenza quasi completa di lessico aulico, forse ancora più notevole perché l'opera è ambientata nel 1849-1850. Dunque: per la prima volta *cuore* è la forma esclusiva, accompagnata a *fuoco, nuovo, vuol(e)* eccetera; scontata l'assenza di forme in -*ade, -ude*, si ha però *fede* e non *fe'*: mai *ove* e sempre *dove*, non *ei* ma *egli* (ad esempio 336), non *ne* ma *ci* (314, 316); si alternano *voglio* e *vo'* nello stesso contesto, 296, ma poi l'alternanza si scioglie sempre a favore di *voglio*; sempre *debba, chiedo, vedo* e non le forme allotropiche arcaiche; alla terza dell'imperfetto per la prima volta -*eva* è più frequente

¹² V. tuttavia Seriani 2002: 156.

¹³ *Hallo, All right, Good bye, mister Ashby, Happy, navaja, aguardiente, caballero* eccetera. Trascuro la deplorable mimesi del linguaggio dei due indiani...

di *-ea*, mentre alla prima domina *-o*, sia pure con due eccezioni. Naturalmente i condizionali, molto frequenti, sono in *-ei*, *-ebbe*. Per cui un *die*' 329 non è nulla di più di un residuo, non fa parte di un sistema. E anzi si deve notare, fuori dei fenomeni consueti, che FW è quasi totalmente priva di *ordo artificialis* (anastrofi, iperbati eccetera), di cui invece abbondano i libretti precedenti, e non solo i più antichi.

Qualche modesta conclusione. Intanto confrontando (serie di) libretti con altri, nella speranza che ciò getti qualche luce sugli sviluppi della lingua letteraria o poetica in generale. Mi rendo ben conto che la librettistica è una forma poetica molto specifica, se non altro per la pressione che vi esercitano le soluzioni musicali, ma d'altra parte non dimentico l'azione memoriale forte che i libretti hanno sempre esercitato anche su intellettuali-poeti (bastino i nomi grandi di Saba e Montale).

Esempi: i libretti verdiani da Ob a Tv presentano come esclusiva la forma *cor(e)*, alla quale via via si affianca, e direi con progressione, quella con dittongo, che però diviene esclusiva solo in FW (1910!). Così *ove* è ancora esclusivo in I e solo in FW domina *dove*. Anche *ei* resiste a lungo (così come *'l*), v. Mf e O. Così resistono a lungo (almeno fino a MB) le forme verbali allotropiche del tipo di *dèi*, *veggo* eccetera e le terze dell'imperfetto in *-ea*, *-ia* (ancora alternanti con le forme con labiale in FW), mentre *-o* della prima si installa abbastanza presto (v. O, F), e *ci* per *ne* si affaccia solo in B. Viceversa ci sono forme auliche che spariscono presto: così *-ade*, *-ude* che non valica i primi libretti verdiani, e così più o meno *fia*, ancor più *fora* e il condizionale in *-ia* (sempre *-ei*, *-ebbe* dopo il '53).

Passiamo ad altro tipo di confronti. Per quanto riguarda la mia prima fascia, verdiana, vale alla lettera la brillante formula di Serianni, secondo cui «la forte codificazione della lingua librettistica» porta a «una sorta di quintessenza della tradizionale lingua poetica»: basta guardare alle costanti lessicali che abbiamo isolato (allargabili più o meno alla quasi intera librettistica verdiana sulla base di Telve) per rendersi conto che esse corrispondono ad altrettante costanti (e talora implicate) delle lingua poetica della tradizione prossima (v. per esempio Afribo-Soldani 21). E d'altra parte spesso la coincidenza è precisa, quanto a fonologia, coi cosiddetti scapigliati come Betteloni o Stecchetti (qui non ho spazio per dimostrarlo) e con lo stesso Carducci.

Ma Carducci è, nel bene e nel male, uno snodo troppo importante perché si possa solo accennarvi¹⁴. Ecco dunque, e in relazione non solo alla prima fascia dei libretti, ma anche alla seconda: *core* è nettamente minoritario rispetto alla forma dittongata (ma per esempio è sola in *Sogno d'estate*), e viceversa è sempre con monottongo (*com*)*move-re*: curioso il gran numero di astratti pieni in *-ade*, *-ude*, anche con la sorda (ad esempio *beltate*) e anche con voci lunghe (*serenitade*, *gioventude* eccetera): eloquenza? Sempre *ei* fuorché un *egli*, e così *ove*, *piè* e *ver*'; *vo*' più spesso di *voglio*, forme come (*ri*)*veggo*, *-a*, *dee*, *veggendo* eccetera; sempre *-a* alla prima dell'imperfetto, e quanto alle terze le forme con labiale sono più frequenti dell'atteso forse anche per le finali di verso in sdrucchiola; costante il perfetto in *-aro* eccetera (*fùro*, *serrâr*, *fuggîr*, *deliraro* e così via); *-ei* sempre al condizionale, fuorché un *vorria*. Quanto al lessico, una serie di aulicismi (accanto a cento altri!) ripete quelli che abbiamo considerato più caratteristici della prima fascia

¹⁴ Aggiungo alla bibliografia specifica miei spogli integrali di *Rime nuove* e *Odi barbare*.

di libretti: *riaddurre, aere* spessissimo, *ara, atro, aura* pure frequentissimo (e c'è anche *auretta*), *blando, cervice, crine, desiato, desio, divo, egro, frangere, ire, liquido, mirare, rai, ruina, speme, vindice*.

Ma ripartiamo dalla nostra seconda e soprattutto terza fascia. Qui in linea di massima la modernizzazione sembra correre più in fretta che nella lirica contemporanea¹⁵. Cominciando dal lessico: *speme* cede al moderno *speranza* almeno già a partire da Mf (e v. poi B), mentre se ne trova ancora un caso in *Alcyone* (accanto a uno di *speranza*), e poi due in Cardarelli; *desio* è ancora attestato in Corazzini e Moretti; *desso* è in Palazzeschi e poi addirittura negli *Ossi di seppia*; *polve* è attestato ancora in Gozzano e fino a Rebora, Cardarelli, Saba, Sbarbaro; come visto il tipo *pietade* scompare presto dai libretti (con una sola eccezione) ma è insistente in Carducci. E ancora: la prima persona in *-a* dell'imperfetto, assente dai miei ultimi libretti, vive ancora in Pascoli¹⁶, largamente nei crepuscolari e in Saba, poi saltuariamente nel primo Montale e meno saltuariamente in Betocchi; e il condizionale in *-ia* eccetera sparisce dai libretti ben prima che dalla lirica; *veggo* è in Cardarelli, Saba e addirittura in Betocchi: *tragge* è anche dannunziano, e degli *Ossi*. Infine, *ei*, oltre che in *Myrica* e D'Annunzio, rimane in Moretti e crepuscolari in genere, Palazzeschi, Saba, Sbarbaro, e una volta ancora in Betocchi; *ne 'ci'* giunge fino a Corazzini e Gozzano, Palazzeschi, Rebora, Saba; *ove* è ancora, almeno, nei crepuscolari.

Naturalmente dopo i crepuscolari gli arcaismi fonno-morfologici che abbiamo elencato sono per lo più singolari e residuali¹⁷, e in un caso come Cardarelli gli arcaismi stessi vanno forse messi in rapporto con la sua poetica "neoclassica". Ma si può ugualmente tentare una spiegazione d'insieme della maggiore modernità complessiva della librettistica di terza fascia (e talora anche di seconda). I testi con cui abbiamo confrontato i libretti meno antichi, e che conservano rispetto a questi tracce maggiori di aulicità, sono testi *lirici* (per non parlare di poesia "popolare" o di poesia per canzone eccetera, dove gli arcaismi abbondano ancora, generalmente in funzione comica o satirica); i libretti invece sono testi *teatrali*. Con questa conseguenza fra l'altro; che il lirico tende a mirare al singolo testo precisamente come singolo, quindi anche passibile di eccezioni linguistiche, mentre il librettista, come ogni autore teatrale, non può non guardare all'insieme, e a un'atmosfera, anche linguistica, complessiva. E i libretti in quanto testi teatrali contemplano tratti più meno ampi di linguaggio conversativo e diciamo pure di "realismo": poi la musica fa il resto, in particolare con la tecnica, più o meno rigorosa, del *Leitmotiv*. Tutto ciò diviene più evidente quando con Puccini – e anche per influsso delle traduzioni da alcune fortunate opere francesi (*Fra Diavolo* di Auber, *Manon*

¹⁵ Per i successivi raffronti mi appoggio soprattutto sull'istituzionale Serianni 2009. E cfr. anche almeno: Migliorini 1989; Elwert 1970; Serianni 1990; Coletti 1993; Mengaldo 2014; Savoca 1995; Telve 1988; Girardi 2001; Serianni 2002; Coletti 2003; Arcangeli 2003; Tomasin 2007; Afribo e Soldani 2012.

¹⁶ Cfr. Bocchi 2010: 77-100, ma con molte astuzie pascoliane.

¹⁷ Ha ragione in generale Girardi 50 a fissare la fine del codice poetico aulico attorno alla Grande Guerra.

di Massenet, *Louise* di Charpentier...) – l'ambientazione si fa decisamente borghese, tutt'al più con contrappunti esotici. Che allora un libretto come quello della *Fanciulla del West* presenti una lingua (salvo i forestierismi pittorici) perfettamente normale e prosastica (anche nella sintassi), non meraviglia.

Bibliografia

- Afribo e Soldani 2012, Afribo, Andrea e Soldani, Arnaldo, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, Il Mulino.
- Arcangeli 2003 = Arcangeli, Massimo, *La Scapigliatura poetica "milanese" e la poesia italiana fra Otto e Novecento*, Roma, Aracne.
- Bocchi 2010 = Andrea Bocchi, *Pascoli e la prima persona dell'imperfetto indicativo*, in «Lingua e stile» XLV (1 giugno), pp. 77-100.
- Boito 1979 = Boito, Arrigo, *Opere*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Garzanti, pp. 159-206.
- Coletti 1993 = Coletti, Vittorio, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi.
- Coletti 2003 = Coletti, Vittorio, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi.
- Elwert 1970 = Elwert, Wilhelm Theodor, «La crisi del linguaggio poetico dell'Ottocento» (1950), in Wilhelm Theodor Elwert, *Saggi di letteratura italiana*, Wiesbaden, Steiner, pp. 100-145.
- Girardi 2001 = Girardi, Antonio, *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra.
- Goldin 1985 = Goldin, Daniela, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi.
- Mascagni 1898 = Mascagni, Pietro, *Iris*, libretto di Luigi Illica, Ricordi, Milano.
- Mengaldo 2013 = Mengaldo, Pier Vincenzo, «Due note sui libretti per Verdi», in *Linguistica applicata con stile. In traccia di Bice Mortara Garavelli*, a cura di Francesca Geymonat, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 101-104.
- Mengaldo 2014 = Mengaldo, Pier Vincenzo, *Storia dell'italiano nel Novecento* (1994), Bologna, Il Mulino.
- Migliorini 1989 = Migliorini, Bruno, *Storia della lingua italiana* (1960), introduzione di Ghino Ghinassi, vol. II, Firenze, Sansoni.
- Mila 1980 = Mila, Massimo, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi.
- Puccini 1984 = Puccini, Giacomo, *Tutti i libretti di Puccini*, a cura di Enrico Maria Ferrando, Milano, Garzanti.
- Savoca 1995 = Savoca, Giuseppe (a cura di), *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli.
- Serianni 1990 = Serianni, Luca, *Il secondo Ottocento*, in *Storia della lingua italiana* diretta da F. Bruni, Bologna, Il Mulino.
- Serianni 2002 = Serianni, Luca, «Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto», in Luca Serianni, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, pp. 113-161.
- Serianni 2009 = Serianni, Luca, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci.
- Telve 1998 = Telve, Stefano, *Costanti lessicali e semantiche della librettistica verdiana*, in «Studi di lessicografia italiana» XV, pp. 319-437.
- Tomasin 2007 = Tomasin, Lorenzo, «Classica e odierna». *Studi sulla lingua di Carducci*, Firenze, Olschki.
- Verdi 1975 = Giuseppe, Verdi, *Tutti i libretti di Verdi*, Introduzione e note di Luigi Baldacci, con una postfazione di Gino Negri, Milano, Garzanti.
- Verdi e Boito 1978 = Verdi, Giuseppe e Boito, Arrigo, *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, Parma, Istituto di Studi Verdiani.

ITALIANO FORMATO EXPORT. DIECI CANZONI ITALIANE PER IL MONDO

LORENZO COVERI

Su quanto la presenza, la diffusione, il prestigio della lingua italiana all'estero sia debitrice, sulla scia della grande, secolare, tradizione dell'opera lirica, anche alla canzone popolare recente, esistono pochi dubbi. «L'italiano in musica, anche, fino a un certo punto, in quella leggera, ha assicurato una circolazione internazionale di livello alto all'antica lingua poetica, cui nel frattempo si è venuta affiancando, con maggior incisività, la lingua parlata e pratica degli emigrati, tutta fatica e lavoro; anch'essa ha conosciuto il successo»¹. All'incrocio tra gli studi sull'italiano fuori d'Italia e la storia (non solo) linguistica della canzone, Stefano Telve² ha ricostruito con dovizia di particolari le vicende della presenza e dell'uso della lingua italiana nelle canzoni circolanti al di là dei confini nazionali e, insieme, dell'immagine dell'Italia che esse promuovono³. Naturalmente, occorre distinguere tra realtà tra loro assai diverse, in particolare a seconda che la canzone italiana si rivolga principalmente alle comunità dei nostri emigrati (e in questo caso prevarrà il richiamo, spesso nostalgico, con la cultura, anche dialettale, d'origine) oppure che rappresenti una sorta di brand delle recenti fortune del cosiddetto "Made in Italy" anche presso un pubblico senza alcun legame diretto con il nostro Paese. Sullo sfondo, l'interrogativo se esista o meno, e in che cosa consista, una "italianità" nella musica, leggera e non⁴.

Tutto comincia con l'intersecarsi di due filoni, che sono anche all'origine della canzone italiana del Novecento: la tradizione in dialetto (soprattutto napoletano) e la romanza da salotto (filiazione diretta del melodramma ottocentesco). I primi passi dell'affermazione della melodia italiana oltre confine sono le canzoni di Donizetti, la barcarola di Teodoro Cottrau *Santa Lucia* (1849, poi tradotta in italiano dallo stesso autore; ancor oggi famosissima in Svezia e cantata nel giorno di Santa Lucia, 13 dicembre), le romanze di Ruggero Leoncavallo (*Mattinata*, registrata da Caruso nel 1904, conosciuta anche nella versione in inglese di Vic Damone, 1949), di Luigi Denza (*Fu-*

¹ Coletti 2012: 19.

² Cfr. Telve 2012.

³ Telve 2012: 25-48.

⁴ Prato 2010.

niculi funiculà, 1880), di Mario Pasquale Costa (su testi di Salvatore di Giacomo: *Era de maggio*, 1885; *Catari*, 1892) e di Francesco Paolo Tosti (*Marechiaro*, 1886; *Addio; Vieni sul mar*). Ma l'elemento decisivo fu la voce di interpreti come Francesco Tamagno, Pasquale Jovino e soprattutto di Enrico Caruso, che per primo capì l'importanza della nascente industria fonografica (dall'inizio degli anni Dieci), cui presto seguirono altri mezzi di comunicazione di massa, la radio e il cinema sonoro. Si costituisce così un canone della canzone italiana all'estero con successi di lunga durata come *'O Sole mio* (1898: scheda 1), *Torna a Surriento* (1904), *Non ti scordar di me* (1937), autori come Libero Bovio e il duo Bixio e Cherubini, interpreti come Carlo Buti e Beniamino Gigli. E anche nel filone comico e macchietistico del *café chantant* emergono e si affermano anche fuori d'Italia figure come quelle della *vedette* Lina Cavalieri, del trasformista Leopoldo Fregoli, del grande Ettore Petrolini (*Gastone*, 1921), di Armando Gill (precursore dei cantautori, perché autore di testi e di musica), di Odoardo Spadaro, di Anna Fougez, di Gino Franzi (*Fili d'oro*, 1912).

Il secondo Novecento è caratterizzato dal passaggio dalla canzone *ancien régime* alla canzone moderna, con lo spartiacque di *Nel blu, dipinto di blu* (1958: scheda 2) che è, assieme a *'O Sole mio*, quasi certamente la canzone italiana più conosciuta nel mondo. Ma, ancor prima di Modugno, si erano fatti conoscere fuori dei confini il "reuccio della canzone italiana" Claudio Villa, in virtù della voce tenorile gradita a un pubblico planetario, e il pianista e cantante Renato Carosone, portatore di una napoletanità scanzonata e meno convenzionale (*Tu vuò fa' l'americano*, per limitarsi ad una citazione), il cui modello è stato ripreso recentemente dall'Orchestra Italiana del poliedrico *entertainer* Renzo Arbore, popolarissimo soprattutto (ma non solo) presso le nostre comunità di immigrati di terza o di quarta generazione. Altro orchestrale notissimo è stato Marino Marini, con la sua *Marina* (1959), cover di una composizione di Rocco Granata, molto seguito tra gli emigrati in Europa del Nord. Al pubblico dei nostri connazionali all'estero si rivolgono inizialmente Robertino (Roberto Loreti) con *Un bacio piccolissimo* (1964), l'italo-belga (Salvatore) Adamo con *La notte* (1965) e *Affida una lacrima al vento* (1968), Pupo (Enzo Ghinazzi). Ma il caso più singolare è quello della malinconica *Estate* (1960) di Bruno Martino, bravo *crooner* di ispirazione jazz, trasformatasi presto in uno standard eseguito nei piano bar e dalle orchestre di tutto il mondo e da star come il brasiliano Joao Gilberto⁵.

E poi furono i cantautori. Che, a partire dagli anni Sessanta, imposero un radicale cambiamento tematico e linguistico alla canzone italiana. Ma che, e forse proprio per questo, stentaronο ad affermarsi fuori dell'ambito nazionale, se non piegandosi alle esigenze del sempre più invadente mercato discografico con le sue classifiche (Billboard, l'italiana Hit Parade) e cantando in francese, inglese, spagnolo, portoghese (così Umberto Bindi, Luigi Tenco, Piero Ciampi – in Francia, Piero Litaliano –, Sergio Endrigo –mediatore, col paroliere Bardotti, della grande tradizione samba e bossa nova brasiliana –, il bilingue Riccardo Cocciante tra gli altri, il caso non più di nicchia di Paolo Conte in Francia e in Gran Bretagna). Qualche successo in singole esibizioni lo ebbero pure

⁵ De Simone 2010; Coveri 2011b.

le signore della canzone italiana come Rita Pavone, Ornella Vanoni (in collaborazione con grandi artisti brasiliani come Chico Buarque, Toquinho, Roberto Carlos), Milva (nota principalmente in Germania come interprete di Brecht-Weill), e soprattutto Mina, a cui solo la ostinata sedentarietà impedì di cogliere appieno sulla scena mondiale il successo discografico de *Il cielo in una stanza* (di Gino Paoli, 1960). Non sarà un caso allora che i maggiori successi internazionali degli anni Sessanta, Settanta e oltre non appartengano alla corrente della canzone d'autore nel suo periodo d'oro, ma a fenomeni tutto sommato episodici pur nella loro rilevanza, come quelli di *Quando, quando, quando* di Tony Renis (1962; scheda 3), di *Azzurro* (1968; scheda 4) interpretata da un Adriano Celentano seguitissimo anche per altri suoi hit, di *Gloria* (1979; scheda 5) di Umberto Tozzi, dell'*Italiano* di Toto Cutugno (1983; scheda 6). In fondo anche *Caruso* (1986; scheda 8) di uno dei nostri più amati cantautori, Lucio Dalla, è un *unicum*, e deve più alla popolarità in America del protagonista che a quella dell'interprete. Solo Paolo Conte e Gian Maria Testa, tra i cantautori, si affermano sul palco dell'Olympia di Parigi o in night leggendari come il newyorkese Blue Note. Uno dei pochi gruppi (con i Pooh) ad aver sfondato all'estero è quello, longevo, dei Ricchi e Poveri (*Che sarà*, 1971; *Sarà perché ti amo*, 1981) che, anche grazie ad un abile sfruttamento di cover internazionali, arriva a vendere 22 milioni di dischi. E certo anche grazie alla curiosità per le vicende della coppia si rinnova (con la recente *reunion* a Berlino, Mosca e all'Arena di Verona) il successo internazionale, in particolare nei paesi dell'Est Europa, del duo Al Bano (Albano Carrisi) e Romina (Power), con il popolare *Ballo del qua qua* (cover italiana di un ballabile svizzero, *Der Ententanz*), *Felicità* (1982) e molti altri.

Dagli anni Novanta, è la nuova produzione del pop italiano ad affacciarsi sul mercato internazionale. Che si può riassumere, con qualche eccezione (si pensi al successo di una canzone con testo peraltro tradizionalissimo, *Laura non c'è* di Nek, 1996) sostanzialmente nella triade Eros Ramazzotti (scheda 7), Laura Pausini (scheda 9), Andrea Bocelli (scheda 10). È pur vero che il bluesman emiliano Zucchero (Adelmo Fornaciari) ha ricevuto a Montecarlo il World Music Award nel 1993 e 1996 ed è entrato nella classifica di Billboard; ma ciò si deve soprattutto al raggio internazionale delle sue collaborazioni (Paul Young, Eric Clapton, Joe Cocker, Sting), alla partecipazione al fianco di Luciano Pavarotti all'evento Pavarotti International, e alle diverse versioni dei suoi successi per i mercati internazionali. In genere, infatti, la via italiana al rock (si pensi solo al caso di Vasco Rossi) non porta lontano: «Il genere meno apprezzato all'estero è il rock, salvo rare eccezioni (Gianna Nannini, Litfiba)»⁶. Al pop internazionale, con iniezioni di blues e di soul, fa riferimento il successo di Tiziano Ferro, che canta in quattro lingue oltre all'italiano. Più rilevante, semmai, l'affermazione di musicisti italiani di formazione classica nel settore delle musiche da film (Nino Rota, Ennio Morricone, Nicola Piovani). Ma la via maestra resta quella della tradizione melodica, magari rivisitata, con Luciano Pavarotti maestro concertatore (e per questo spesso criticato) dell'ibridazione tra belcanto e pop rock globale.

Eros Ramazzotti (1963) ha venduto milioni di dischi in tutto il mondo, ha compiuto tour planetari salutati da innumerevoli *sold out*, ha ricevuto premi prestigiosi, ha

⁶ Prato 2010: 414.

suonato al Radio City Music Hall di New York e al Cremlino, detiene il primato dei download dalla rete. Laura Pausini (1974) ha vinto due Grammy Awards, un World Music Awards e non ha concorrenti (a parte Raffaella Carrà) nel grande mercato spagnolo e ispanoamericano. Andrea Bocelli (1958) può vantare il record di ottanta milioni di dischi venduti dagli Stati Uniti al Giappone, dalla Finlandia alla Nuova Zelanda, ed è l'imperatore dell'*operatic pop*, o opera pop. Che cosa unisce questi tre artisti, per altri aspetti così diversi? Il fatto di aver senza dubbio contribuito, in maniera più efficace di quanto spesso si creda, alla diffusione della lingua e della cultura italiana nel mondo; ma anche di aver risposto a quell'attesa globale di "italianità" (pur ambigua la sua parte) che sembra ancora lontana dall'essere esaudita, o esaurita.

Nel 2007 la Società Dante Alighieri aveva posto ai suoi Comitati sparsi per il mondo il quesito: «Qual è la canzone italiana che la "accompagna" e che canta più spesso durante il periodo estivo?».

I risultati erano scontati, con qualche sorpresa. Al primo posto figurava *Azzurro* (12% dei voti), davanti a *Volare* (*sic*; 11, 5%); terza *Musica* (8%) di Eros Ramazzotti seguita da *O Sole mio* cantata da Enrico Caruso (4%), quindi *Sapore di sale* di Gino Paoli (3,5%) e *Abbronzatissima* di Edoardo Gattorno (2,5%). Con il 2% dei voti seguivano successi dell'estate appena finita, i giovanissimi Finley con la loro *Adrenalina* e Irene Grandi con *Bruci la città*. Stesso punteggio per *Mare mare* di Luca Carboni e il duetto di Andrea Bocelli e Giorgia con *Vivo per lei*.

Un sondaggio più accurato, sottoposto a quarantuno membri e corrispondenti della Società Dante Alighieri sparsi per il mondo, condotto nello stesso anno, ha rivelato un panorama piuttosto diversificato rispetto alle diverse aree, ed è stato commentato da Stefano Telve.

In Argentina si alternano, perlopiù in relazione all'età dell'intervistato, classici del passato più o meno recente (Modugno, Migliacci, Di Bari, Endrigo, Cutugno), autori sempreverdi (Morandi, Vanoni, Mina, Celentano), cantautori (Vecchioni, Baglioni, Nannini, Bennato, Cocciantè), personalità internazionali (Pavarotti, Ramazzotti, Pausini, Bocelli, Zucchero) fino a giovani lanciati recentemente da Sanremo (Dolcenera). Il repertorio si estende alla musica operistica e strumentale (Verdi, Puccini, Albinoni, Vivaldi) là dove è questa, tradizionalmente, l'immagine della musica italiana, cioè, nel nostro caso, in Russia; ciò non toglie, comunque, che le due corrispondenti russe ricordino tra le loro canzoni preferite quelle di Celentano, Toto Cutugno e Al Bano, accanto ai classici napoletani e a hit internazionali come *Mambo italiano* e *Arrivederci Roma*. Ancora tra le canzoni preferite, di là dall'ampia gamma argentina (dall'Inno di Mameli al *Va' pensiero*, dall'*Appuntamento* a *Gocce di memoria* di Giorgia) e dall'eco di cantautori nella memoria di alcuni uruguaiani (*Sara* di Venditti, *Attenti al lupo* di Lucio Dalla e soprattutto *Bocca di rosa* di De André e *La pulce d'acqua* di Branduardi), si notano, per la Svezia, *I maschi* di Nannini (frutto della popolarità di questa cantante nell'Europa centrale e settentrionale) e *Piccolo grande amore* di Baglioni, che figurano accanto ad *Arrivederci Roma* e *Nel blu, dipinto di blu*; per il Belgio si ricordano, oltre alle canzoni di Pausini e Ramazzotti, anche quelle di Salvatore Adamo e di Rocco Granata, molto popolari in questo paese. Per la Bulgaria *L'anno che verrà* di Dalla, *Non so parlar d'amore* di Celentano, per la Moldavia canzoni di Dalla, Baglioni e soprattutto De André,

anche se, afferma il corrispondente, nel suo paese sono più conosciuti Celentano, Cutugno, Carrà e Al Bano e Romina⁷.

Occorrerà sottolineare il fatto che i corrispondenti sono in buona parte docenti e studenti dei corsi di italiano, ovviamente più sensibili a scelte anche sofisticate rispetto ad un pubblico generico. «Come si può vedere dal sondaggio, l'immagine dell'Italia trasmessa dalle canzoni, di là da aspetti stabili quali la cultura e un certo romanticismo, non sempre si presenta compatta e omogenea, ma oscillante tra poli opposti: il passato e il presente, l'atteggiamento del dolce far niente e l'impulso alla modernità⁸.»

Nel 2012 ancora la Società Dante Alighieri, per iniziativa di Fabio Caon, ha lanciato un nuovo sondaggio con intenti didattici, esteso a ben 66 paesi con 800 questionari compilati, sulle cinque canzoni più famose in ogni continente («Canzoni ambasciatrici d'Italia»), i cui risultati essenziali si possono leggere sulla pagina Facebook <https://www.facebook.com/canzoniambasciatriciditalia>:

EUROPA:

Nel blu, dipinto di blu – DOMENICO MODUGNO

L'italiano – TOTO CUTUGNO

La solitudine – LAURA PAUSINI

Azzurro – ADRIANO CELENTANO

'O Sole mio – LUCIANO PAVAROTTI

NORD AMERICA:

Nel blu, dipinto di blu – MODUGNO

Con te partirò – BOCELLI

'O Sole mio – PAVAROTTI

Tu vuo' fa' l'americano – CAROSONE

La solitudine – PAUSINI

CENTRO E SUD AMERICA:

Nel blu, dipinto di blu – MODUGNO

La solitudine – PAUSINI

Vivo per lei – BOCELLI

'O Sole mio – PAVAROTTI

Un'estate italiana – NANNINI E BENNATO

ASIA:

'O Sole mio – PAVAROTTI

Con te partirò – BOCELLI

L'italiano – CUTUGNO

Nel blu, dipinto di blu – MODUGNO

Bella ciao

Non ho l'età – GIGLIOLA CINQUETTI

⁷ Telve 2012b: 33.

⁸ Telve 2012b: 36.

AFRICA:

L'italiano – CUTUGNO*Con te partirò* – BOCELLI*La solitudine* – PAUSINI*Una storia importante* – RAMAZZOTTI*'O Sole mio* – PAVAROTTI*Vivo per lei* – BOCELLI

OCEANIA:

Nel blu, dipinto di blu – MODUGNO*L'ombelico del mondo* – JOVANOTTI*Tu vuò fa' l'americano* – CAROSONE*Con te partirò* – BOCELLI*'O Sole mio* – PAVAROTTI

Le solite note, non fosse che per *Bella ciao* che difficilmente si può assimilare ad una canzone pop, ma che in effetti è uno dei canti partigiani più famosi del mondo, cantato anche recentemente durante le manifestazioni anti-austerità ad Atene, e che conosce più di quaranta versioni nelle diverse lingue⁹. Confortati dai citati sondaggi, si è quindi tentata una *playlist* personale che non ha certo la pretesa di un canone (ed è discutibile come tutte le scelte) sulle dieci canzoni italiane più rappresentative nel mondo. Il risultato è nelle schede che seguono (redatte secondo il modello di quelle presentate in Coveri 2011c.)

1. *'O Sole mio* (Capurro – Di Capua), 1898

Per quanto possa sembrare scontato, non può mancare in nessuna rassegna quella che è probabilmente la canzone italiana più famosa nel mondo (malgrado, paradossalmente, sia non in italiano, ma in napoletano: a riprova del fatto che la “culla” della tradizione musicale italiana sia la città partenopea). I versi del giornalista del «Roma» Giovanni Capurro, dedicati a Donna Nina Arcoleo, vengono consegnati al compositore Eduardo Di Capua al momento della sua partenza per una tournée a Odessa con il padre violinista Giacomo.

Sarebbe contemplando il Mar Nero dalle finestre dell'albergo, in un clima rigido, che Di Capua avrebbe pensato al sole della sua terra. Prima l'intimità melodica del ricordo (*Che bella cosa è 'na jurnata 'e sole / n'aria serena doppo 'na tempesta*), poi l'esplosione del ritornello famoso (*Ma n'atu sole / chiu' bello, oi né / 'o sole mio / sta n'fronte a te*). A Napoli, in un concorso organizzato dall'editore musicale Bideri, che ne detiene tuttora i diritti, *'O sole mio* arriverà seconda e vincerà un premio di duecento lire. Con un testo da cui nasce la musica (e non viceversa, come nella canzonetta moderna), la canzone comincerà da allora a percorrere tutto il mondo (tra le centinaia di interpretazioni, si ricorderà soltanto quella di Elvis Presley, *It's Now or Never*), svolgendo spesso il ruolo di vero e proprio inno nazionale¹⁰.

⁹ Cfr. <http://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=722&lang=it>.

¹⁰ Testo ripreso da Coveri 2011c: 78-79. Vd. anche Del Bosco 2006.

Che bella cosa è 'na jurnata 'e sole
n'aria serena doppo 'na tempesta
pe'll'aria fresca pare già 'na festa
che bella cosa 'na jurnata 'e sole.
Ma n'atu sole cchiù bello, oi nè
'o sole mio sta 'nfronte a te!
'o sole o sole mio
sta 'nfronte a te... sta 'nfronte a te.

Luceno 'e llastre d'a fenesta toia;
'na lavannara canta e se ne vanta
e pe' tramente torce, spanne e canta
luceno 'e llastre d'a fenesta toia.
Ma n'atu sole cchiù bello, oi nè
'o sole mio sta 'nfronte a te!
'o sole o sole mio
sta 'nfronte a te... sta 'nfronte a te.
[...]

[Traduzione]

Che bella cosa è una giornata di sole
quando l'aria è serena dopo la tempesta
per l'aria fresca tutto sembra una festa
che bella cosa è una giornata di sole.
Ma un altro sole più bello, oh bambina
il mio sole sta in fronte a te!
il sole... il sole mio
sta in fronte a te, sta in fronte a te.

Brillano i vetri della tua finestra
una lavanderina canta e se ne vanta
strizza i panni, li stende e canta
brillano i vetri della tua finestra.
Ma un altro sole più bello, oh bambina
il mio sole sta in fronte a te!
il sole... il sole mio
sta in fronte a te, sta in fronte a te.
[...]

2. Domenico Modugno, *Nel blu, dipinto di blu* (Modugno – Migliacci), 1958

Era da poco passata la mezzanotte del 29 gennaio 1958 quando, sul palcoscenico del Festival di Sanremo, il “cantatore” Domenico (Mimmo) Modugno (1928-1994), già noto, al Sud ma non solo, per alcuni successi popolari in siciliano (*Lu pisci spada*, 1954) e in napoletano (*Lazzarella*, 1957), stretto in uno smoking azzurro che la neonata televisione in bianco e nero faceva apparire quasi bianco, spalancando teatralmente le braccia (gesto che sembrò rivoluzionario rispetto alle mani giunte sul cuore dei vecchi cantanti melodici),

intonò a voce spiegata *Nel blu, dipinto di blu* (il testo era di un giovane paroliere mantovano alla sua prima prova, Franco Migliacci). Il pubblico ascoltò sorpreso da tanta audacia, e quando il cantante pugliese attaccò il refrain: *Volare... oh, oh! / Cantare... oh, oh, oh, oh! / Nel blu, dipinto di blu, / felice di stare lassù...* scattò l'applauso, irrefrenabile. Mimmo vinse il Festival (l'altro interprete della canzone era Johnny Dorelli), *Nel blu, dipinto di blu* (conosciuta, soprattutto all'estero, come *Volare*) divenne un enorme successo della nascente industria discografica dei 45 giri, fu suonata in tutti i juke-box d'Italia e, negli USA, conquistò due Grammy Awards, fu presentata da "Mister Volare" all'Ed Sullivan Show e finì per essere la canzone italiana più conosciuta (e interpretata) nel mondo, forse seconda soltanto a *O Sole mio*. Modugno (e Migliacci) non potevano saperlo, ma quella sera era nata la "nuova" canzone italiana; da quella sera cantare in Italia non fu più lo stesso. «A *Nel blu, dipinto di blu*, meglio conosciuta come *Volare*, è toccato un destino unico nella storia della canzone italiana: essere molto più che una canzone, piuttosto uno spartiacque, un segnalibro dei tempi, uno di quegli indicatori che scandiscono irrevocabilmente un prima e un dopo¹¹.» Di lì a poco nasceranno i "cantautori" (il termine, la cui paternità è ancora incerta, è del 1960) della cosiddetta "scuola genovese": ma senza il "volo" di Modugno quella svolta tematica, linguistica, culturale e di costume tra canzone "ancien régime" e canzone "d'autore" o "d'arte" non sarebbe stata possibile. Sull'origine della canzone fiorirono innumerevoli leggende, alimentate prima di tutto dagli stessi coautori: si raccontò di un'ispirazione proveniente dai quadri di Chagall, si parlò di futurismo e di surrealismo, si avanzò ogni tipo di interpretazione, filosofica, psicanalitica, sociologica, persino teologica. Eppure, il suo tasso di innovazione linguistica, rispetto al canone della tradizione, non è poi così elevato. «In *Volare*, è vero, sono evitati gli arcaismi come *beltà* [...] o i caratteristici troncamenti in rima come *mar, sol, conservar* e persino *scarpone militar* [...]; di conseguenza, manca anche la fatidica rima *cuor: amor* [...] ma *Volare* condivide con quelle canzoni uno stesso codice, una stessa grammatica del testo per musica. Quella grammatica che – per rispettare il disegno delle rime bacciate, accentate di preferenza sull'ultima sillaba – induce ancora ad alterare l'ordine delle parole (*venivo dal vento rapito* in rima con *infinito, gli occhi tuoi blu* in rima con *più su*) e a spezzare la frase in modo che il verso si chiuda con l'accento giusto (*ma tutti i sogni nell'alba svaniscon perché / quando tramonta la luna li porta con sè*), imponendo di fatto il ricorso a parole come *lassù* e *quaggiù, più, su, blu*¹².»

La vera novità è quell'infinito sostantivato esplosivo e reiterato, di sapore futurista, voluto da Modugno e accettato da Migliacci¹³, che non a caso divenne proverbiale e forse influenzò tanta titolistica (di canzoni, ma non solo). Nella sua analisi testuale della canzone Nunzio La Fauci¹⁴ ha osservato che «L'infinito è il nome del verbo, un nome cui in molti casi fa da esplicito argomento (e da supporto grammaticale) l'articolo determinativo: non nel presente, però. Da questo punto di vista, il ritornello è infatti caso esemplare di essenzialità espressiva: tutto ciò che è esplicitazione di rapporti formali ne è bandito. Non stu-

¹¹ Castaldo cit. in Monti e Di Pietro 2003: 328.

¹² Antonelli 2010: 17-18.

¹³ Zoppa 2008: 58.

¹⁴ La Fauci 2005: 240.

pisce allora che grazie a tale carattere esso abbia potuto esorbitare dall'italofonia e suonare comprensibile e accattivante anche nella fortunata cover americana della canzone, quasi fosse un'espressione in foreigner talk, adatta anche a chi orecchia solo un po' di italiano»¹⁵.

Penso che un sogno così
non ritorni mai più,
mi dipingevo le mani
e la faccia di blu,
poi d'improvviso venivo
dal vento rapito,
e incominciavo a volare
nel cielo infinito.

Volare, oh, oh!
Cantare, oh, oh, oh, oh!
Nel blu, dipinto di blu,
felice di stare lassù.
E volavo volavo
felice più in alto del sole
ed ancora più su,
mentre il mondo
pian piano spariva lontano laggiù,
una musica dolce suonava
soltanto per me.

Volare, oh, oh, oh, oh!
Cantare, oh, oh, oh, oh!
Nel blu, dipinto di blu,
felice di stare lassù.

Ma tutti i sogni
nell'alba svaniscon perché,
quando tramonta la luna
li porta con sé,
ma io continuo a sognare
negli occhi tuoi belli,
che sono blu come il un cielo
trapunto di stelle.
[...]

3. Tony Renis, *Quando, quando, quando* (Renis – Testa), 1962

È spesso accaduto che una canzone presentata con scarso successo al Festival di Sanremo, come quella cantata dal semiesordiente Tony Renis (Elio Cesari) in coppia con Emilio Pericoli nel 1962 e arrivata solo quarta, abbia poi scalato la classifica dei top ten vincendo una *Canzonissima* nel 1963 e soprattutto affermandosi in tutto il mondo,

¹⁵ Testo ripreso da Coveri 2011a. Vd. anche Zoppa 2008.

grazie alle innumerevoli cover (Villa, Albano, Nini Rosso, Morandi, Ricchi e Poveri tra gli altri) e versioni in inglese (di Pat Boone, Joe Loss, Dean Martin, fino a Fergie feat. will.i.am, 2010). Al successo mondiale non sarà estranea l'assidua presenza di Tony Renis, principalmente come autore di musiche da film, sulla scena losangelina. Della popolarità del ritornello è testimonianza la citazione che ne ha fatto Francesco Baccini nella sua *Qua qua qua quando* del 1990¹⁶. In piena epoca disco music, l'autore la ripresentò in inglese come *Disco Quando*, e nel 2005 un'altra versione in inglese della canzone è stata incisa da Michael Bublé con Nelly Furtado. Si tratta di un samba cantabilissimo, la cui chiave sta nell'anafora del titolo e in un susseguirsi di facili rime bacciate e assonanze (*attenderò: vedrò; sì: perché: me: te*, oltre alle consuete inversioni nell'ordine delle parole (*ogni istante attenderò [...] d'improvviso ti vedrò*).

Dimmi quando tu verrai
dimmi quando... quando... quando...
l'anno, il giorno e l'ora in cui
forse tu mi bacerai...

Ogni istante attenderò,
fino a quando... quando... quando...
d'improvviso ti vedrò
sorridente accanto a me!

Se vuoi dirmi di sì
devi dirlo perché
non ha senso per me
la mia vita senza te...

Dimmi quando tu verrai,
dimmi quando... quando... quando...
e baciandomi dirai,
«Non ci lasceremo mai!»

4. Adriano Celentano, *Azzurro* (Virano – Conte – Pallavicini), 1968

L'avvocato astigiano Paolo Conte non era ancora diventato "Paolo Conte" quando questa canzone fu portata al successo da Adriano Celentano, per cui peraltro il paroliere Vito Pallavicini aveva scritto il testo. Canzone estiva, ma non balneare, rende bene l'idea di un certo spleen agostano soprattutto nell'*incipit*, cui segue il famoso ritornello. È stata la canzone più venduta del 1968 e, anche grazie alle numerose cover (dello stesso Conte, di Mina, Morandi, Mino Reitano, Ricchi e Poveri, Skiantos, fino a Giorgio Gaslini in versione strumentale) ha acquisito in breve la dignità di un classico, tanto da essere proposta come alternativa all'inno di Mameli¹⁷. Proposta non proprio infondata, se è vero che in Austria il premier Matteo Renzi in visita ufficiale è stato recentemente accolto dalla banda militare locale proprio sulle note di *Azzurro*. Icona dell'immagi-

¹⁶ Salvatori 2014, II: 331-332.

¹⁷ Salvatori 2014, I: 153.

nario nazionale, gli innumerevoli omaggi (tra cui la curiosa interpretazione punk della band tedesca Die Toten Hosen) ne hanno fatto un *evergreen* mondiale¹⁸.

Cerco l'estate tutto l'anno
e all'improvviso eccola qua.
Lei è partita per le spiagge
e sono solo quassù in città,
sento fischiare sopra i tetti
un aeroplano che se ne va.

Azzurro,
il pomeriggio è troppo azzurro
e lungo per me.
Mi accorgo
di non avere più risorse,
senza di te,
e allora
io quasi quasi prendo il treno
e vengo, vengo da te,
ma il treno dei desideri
nei miei pensieri all'incontrario va.

Sembra quand'ero all'oratorio,
con tanto sole, tanti anni fa.
Quelle domeniche da solo
in un cortile, a passeggiar...
ora mi annoio più di allora,
neanche un prete per chiacchierar.
[...]

5. Umberto Tozzi, *Gloria* (Bigazzi – Tozzi), 1979

Terzo centro consecutivo di Umberto Tozzi dopo *Ti amo* (1977: 8 milioni di copie vendute in tutto il mondo) e *Tu* (1978), anche *Gloria* si avvale del testo dell'esperto paroliere Giancarlo Bigazzi e dell'arrangiamento del tastierista californiano Greg Mathieson. «Ancora una volta una parola centrale, di grande impatto sonoro, attorno alla quale far ruotare tutta la costruzione della canzone, senza la distinzione netta tra strofa e ritornello tipica della tradizione italiana¹⁹.» La necessità di far coincidere la durata del verso con quella della frase musicale spinge l'interprete ad articolare *Gloria* (con gioco sull'ambiguità tra nome proprio e nome comune) come una sequenza trisillabica con un accento primario e due secondari. Ispirata a *Saturday Night Alright (for Fighting)* di Elton John, *Gloria*, dopo un avvio incerto in Italia, conquistò presto la scena mondiale grazie alla versione di Laura Branigan (poi inserita nella colonna sonora del film *Flashdance*, 1984), alle cover dei Ricchi e Poveri, Fiorello, Sylvie Vartan e alle interpretazioni in inglese, francese e

¹⁸ Vd. anche Canessa 2008.

¹⁹ Salvatori 2014, I: 627-628.

spagnolo dello stesso Tozzi. Con ventinove milioni di copie vendute tra il 1979 e il 1984 è uno dei *long seller* della canzone italiana nel mondo.

Gloria,
manchi tu nell'aria,
manchi ad una mano,
che lavora piano,
manchi a questa bocca,
e sempre questa storia
che lei la chiamo Gloria.

Gloria,
sui tuoi fianchi
la mattina nasce il sole
entra odio ed esce amore
dal nome Gloria.

Gloria,
manchi tu nell'aria,
manchi come il sale,
sciogli questa neve
che soffoca il mio petto
t'aspetto Gloria.

[...]

6. Toto Cutugno, *L'italiano* (Minellono – Cutugno), 1983

Canzone stereotipica di certa italianità, almeno come viene concepita in ambienti meno aggiornati all'estero (si pensi anche a *Italia* di Mino Reitano, 1988), *L'italiano* inanna una serie di luoghi comuni (in buona parte oggi datati) sul "tipico" italiano «con la chitarra in mano», cui non sfuggono, volutamente, neppure *le canzoni con amore / con il cuore*, ossia con quella rima baciata che era una caratteristica del linguaggio canzonettistico tradizionale – e della composizione stessa. *Hit* di grande successo nonostante (o forse proprio per) la sua sfacciata convenzionalità, ha fatto di Toto Cutugno uno dei cantanti italiani più celebri all'estero, in particolare nei paesi dell'Europa Orientale. Ne esistono numerose cover (tra le quali una in finnico di Kari Tapio, *Olen Suomalainen* [‘Sono un finlandese’], cantata anche nel film di Aki Kaurismäki *Rosso*, 1985), e lo stesso Cutugno l'ha recentemente interpretata in cinese.

Lasciatemi cantare
con la chitarra in mano
lasciatemi cantare
sono un italiano.

Buongiorno Italia gli spaghetti al dente
e un partigiano come Presidente
con l'autoradio sempre nella mano destra
e un canarino sopra la finestra.

Buongiorno Italia con i tuoi artisti
con troppa America sui manifesti
con le canzoni con amore
con il cuore
con più donne sempre meno suore.

Buongiorno Italia
buongiorno Maria
con gli occhi pieni di malinconia
buongiorno Dio
lo sai che ci sono anch'io.

Lasciatemi cantare
con la chitarra in mano
lasciatemi cantare
una canzone piano piano.
Lasciatemi cantare
perché ne sono fiero
sono un italiano
un italiano vero.
[...]

7. Eros Ramazzotti, *Una storia importante* (Ramazzotti – Cassano – Cogliati), 1985

Altro caso di parziale insuccesso sanremese smentito dalle classifiche, la canzone (abilmente orchestrata da Adelio Cogliati e Piero Cassano dei Matia Bazar, arrangiata da Celso Valli), lanciò definitivamente il personaggio di Eros Ramazzotti come “bravo ragazzo” di borgata contrapposto alla fama di *maudit* di Vasco Rossi. «L'asso vincente della canzone era soprattutto l'accompagnamento, a partire dalla riconoscibilissima introduzione alle tastiere fino all'apertura trionfale del ritornello, che fondeva una partitura ariosa con un tappeto di batteria e si chiudeva con la ripresa del motivo centrale alla chitarra elettrica²⁰.» Clamorose le inversioni nel testo (*Quante scuse ho inventato io* [...] *quanta gente ho incontrato io*) e le zeppe (*questa vita mi disturba sai*). Grandissimo successo internazionale, di questa come di altre canzoni di Ramazzotti.

Quante scuse ho inventato io
pur di fare sempre a modo mio
evitare così
una storia importante
non volevo così
ritrovarmi già grande...
quanta gente ho incontrato io
quante storie, quante compagnie
ora voglio di più
una storia importante

²⁰ Salvatori 2014, II: 555-556.

quello che sei tu forse sei tu....
 fermati un istante
 parla chiaro
 come non hai fatto mai
 dimmi un po' chi sei...
 non riesco a liberarmi
 questa vita mi disturba sai
 come ti vorrei
 quanto ti vorrei...
 apro le mie mani per riceverti,
 ma un pensiero mi porta via
 mentre tu le chiudi per difenderti,
 la tua paura è anche un po' la mia
 forse noi dobbiamo ancora crescere,
 forse è un alibi, è una bugia
 se ti cerco ti nascondi poi ritorni...
 [...]

8 Lucio Dalla, *Caruso* (Dalla), 1986

«Mi si rompe la barca, ero tra Sorrento e Capri, mi ospitarono degli amici proprietari dell'albergo dove morì il grande tenore Enrico Caruso. Per tre giorni sentii raccontar la storia del maestro e di quella ragazzina a cui dava lezioni di canto e di cui era innamorato. Mi raccontavano di come, in punto di morte, gli fosse tornata una voce così potente che anche i pescatori di lampare la udirono e tornarono nel porto per ascoltarla. *Caruso* è nata così²¹.» Almeno secondo la versione di Lucio Dalla: Caruso in realtà morì a Napoli, dopo aver soggiornato, malato, nell'albergo di Sorrento; e la ragazzina era la moglie ventottenne Dorothy Benjamin Parker. Poco importa, perché la leggenda di Caruso suggestionò Dalla al punto di spingerlo a inserire nella canzone, caso rarissimo di *song-in-song* (e di *code switching* tra italiano e napoletano), il ritornello di *Dicitencello vuje* (altro anacronismo, perché la canzone napoletana è del 1930, mentre Caruso morì nel 1921). La popolarità del tenore e l'indubbio fascino della romanza dalliana, estranea al *mainstream* musicale degli anni Ottanta, fecero il resto. Dalla la portò in tournée negli Stati Uniti (ne nacque il doppio live *DallAmeriCaruso*), e da allora *Caruso* conobbe un numero record di cover (più di duecentocinquanta, tra cui quella di Luciano Pavarotti del 1988) e trentotto milioni di copie vendute in tutto il mondo (grazie anche alle interpretazioni di Bocelli, Julio Iglesias, Lara Fabian, Josh Groban e altri²²).

Qui dove il mare luccica e tira forte il vento
 su una vecchia terrazza davanti al golfo di Surriento
 un uomo abbraccia una ragazza dopo che aveva pianto
 poi si schiarisce la voce e ricomincia il canto.

²¹ Cit. in Guaitamacchi 2009: 720.

²² Salvatori 2014, I: 284-285. Vd. anche Massei Autunnali 2011.

Te voglio bene assaje
ma tanto, tanto bene sai
è una catena ormai
che scioglie il sangue dint'e vene sai.

Vide le luci in mezzo al mare
pensò alle notti là in America
ma erano solo le lampare e
la bianca scia di un'elica
sentì il dolore nella musica, si alzò dal pianoforte
ma quando vide la luna uscire da una nuvola
gli sembrò più dolce anche la morte
guardò negli occhi la ragazza
quegli occhi verdi come il mare
poi all'improvviso uscì una lacrima
e lui credette di affogare.

Te voglio bene assaje
ma tanto tanto bene sai
è una catena ormai
che scioglie il sangue dint'e vene sai.
[...]

9. Laura Pausini, *La solitudine* (Cremonesi – Valsiglio – Cavalli), 1993

Al suo esordio sanremese tra le Novità, la diciannovenne Laura Pausini, avendo alle spalle una lunga gavetta accanto al padre nei pianobar, con questa canzone dal tema adolescenziale raggiunse subito il primo posto, confermato poi dalla hit parade dell'anno. Anche il successo internazionale è stato quasi immediato, in Francia, Belgio, Olanda. Una spinta decisiva è venuta dalla versione spagnola *La soledad*, che ha aperto alla cantante romagnola le porte di Spagna ed America Latina (è stata ventiduesima nelle Latin Songs di Billboard e quinta nelle Latin Pop Songs). Una versione inglese, *La solitudine* (*Loneliness*) è uscita nel 1995. Oggi Laura Pausini, con Eros Ramazzotti e Andrea Bocelli, ricopre il ruolo di pop star italiana più famosa nel mondo, probabilmente per quel legame con la tradizione melodica che rimane il marchio più riconoscibile della canzone italiana all'estero²³. È stato notato, nel testo, il costruito con il verbo principale in fine di verso (*ma illuderti non so* [non antologizz.]²⁴).

Marco se n'è andato e non ritorna più
E il treno delle 7:30 senza lui
È un cuore di metallo senza l'anima
Nel freddo del mattino grigio di città

²³ Salvatori 2014, II: 514.

²⁴ Antonelli 2010: 106.

A scuola il banco è vuoto, Marco è dentro me
 È dolce il suo respiro fra i pensieri miei
 Distanze enormi sembrano dividerci
 Ma il cuore batte forte dentro me

Chissà se tu mi penserai
 Se con i tuoi non parli mai
 Se ti nascondi come me
 Sfuggi gli sguardi e te ne stai
 Rinchiuso in camera e non vuoi mangiare
 Stringi forte a te il cuscino
 Piangi e non lo sai
 Quanto altro male ti farà la solitudine.

Marco nel mio diario ho una fotografia
 Hai gli occhi di bambino un poco timido
 La stringo forte al cuore e sento che ci sei
 Fra i compiti d'inglese e matematica

Tuo padre e i suoi consigli che monotonia
 Lui con il suo lavoro ti ha portato via
 Di certo il tuo parere non l'ha chiesto mai
 Ha detto «Un giorno tu mi capirai».
 [...]

10. Andrea Bocelli, *Con te partirò* (Quarantotto – Sartori), 1995

Interpretato dalla star dell'*operatic pop* Andrea Bocelli, *Con te partirò* è l'ultimo grande classico della tradizione all'italiana, capace di imporsi dagli States all'Oceania, anche grazie all'accorto management di Caterina Caselli e Michele Torpedine (lo stesso del trio I Volo). Dopo la versione inglese *Time to Say Goodbye*, cantata in duetto con la soprano britannica Sarah Brightman, fu la compilation *Romanza* che la conteneva a dare a Bocelli un successo senza precedenti (circa 24 milioni di copie vendute solo nel difficile mercato americano) e la stella sulla Walk of Fame di Hollywood. «Qual era il segreto? Il dibattito è ancora aperto, sebbene tutti i protagonisti in positivo di questa vicenda sappiano bene quanto la risposta sia insita nell'eterofilia italiana e nel sospetto nei confronti del richiamo verso ciò che più la identifica nel mondo, e cioè il melodramma. Per converso, la voce insolita di Bocelli unita a quell'inciso aperto e arioso destinato a far sognare il mondo intero fecero da incrocio irresistibile presso il pubblico internazionale, che, al di là della tradizione degli Enrico Caruso e di Mario Lanza, aveva da poco imparato ad amare la dalliana Caruso e Luciano Pavarotti²⁵.» Peraltro, alla tradizionale inversione nell'ordine delle parole, presente sin dal titolo, fanno riscontro un lessico privo degli aulicismi del liguaggio melodrammatico e forme più vicine al parlato (*paesi che non ho mai / veduto e vissuto con te / adesso sì li vivrò*).

²⁵ Salvatori 2014, I: 375-376.

Quando sono solo
sogno all'orizzonte
e mancan le parole,
sì lo so che non c'è luce
in una stanza quando manca il sole
se non ci sei tu con me, con me.
Su le finestre
mostra a tutti il mio cuore
che hai acceso
chiudi dentro me
la luce che
hai incontrato per strada.

Con te partirò
paesi che non ho mai
veduto e vissuto con te
adesso sì li vivrò
con te partirò
su navi per mari
che, io lo so,
no, no non esistono più
con te io li vivrò.

Quando sei lontana
sogno all'orizzonte
e mancan le parole,
e io sì lo so
che sei con me, con me
tu mia luna tu sei qui con me,
mio sole tu sei qui con me, con me, con me, con me.
[...]

Bibliografia

- Antonelli 2010 = Antonelli, Giuseppe, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, Il Mulino.
- Canessa 2008 = Canessa, Fabio, *Azzurro. Conte, Celentano, un pomeriggio...*, Roma, Donzelli.
- Coletti 2012 = Coletti, Vittorio, «Italiano d'esportazione», in *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, a cura di Giada Mattarucco, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 13-21.
- Colombati 2011 = Colombati, Leonardo (a cura di), 2 voll, *La canzone italiana. 1861-2011*, Milano, Rizzoli / Ricordi.
- Coveri 2011a = Coveri, Lorenzo, «1958. Volare», in *Itabolario. L'Italia unita in 150 parole*, a cura di Massimo Arcangeli, Roma, Carocci, pp. 205-207.
- Coveri 2011b = Coveri, Lorenzo, «1963. Mare», in *Itabolario. L'Italia unita in 150 parole*, a cura di Massimo Arcangeli, Roma, Carocci, pp. 216-218.
- Coveri 2011c = Coveri, Lorenzo, «Le canzoni che hanno fatto l'italiano», in *Italia linguistica: gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*, a cura di Elisabetta Benucci e Raffaella Setti, Firenze, Le Lettere / Accademia della Crusca, pp. 69-126.

- Del Bosco 2006 = Del Bosco, Paquito, 'O Sole mio. *Storia della canzone più famosa del mondo*, Roma, Donzelli.
- Deregibus 2006 = Deregibus, Enrico (a cura di), *Dizionario completo della canzone italiana*, Firenze, Giunti.
- De Simone 2010 = De Simone, Paola, *Odio l'estate. Bruno Martino e il più famoso standard jazz italiano*, Roma, Donzelli.
- Guaitamacchi 2009 = Guaitamacchi, Ezio, *1000 canzoni che ci hanno cambiato la vita*, Milano, Rizzoli.
- La Fauci 2005 = La Fauci, Nunzio, «Nel blu dipinto di blu, dal punto di vista della critica linguistica», in *Storia della lingua italiana e storia della musica. Italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, a cura di Elisa Tonani, Atti del IV Convegno dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana, Sanremo 29-30 aprile 2004, Franco Cesati, Firenze, pp. 233-245.
- Liperi 1999 = Liperi, Felice, *Storia della canzone italiana*, Roma, Rai Eri.
- Massei Autunnali 2011 = Melisanda Massei Autunnali, *Caruso. Lucio Dalla e Sorrento. Il rock e i tenori*, Roma, Donzelli.
- Monti e Di Pietro 2003 = Monti, Giangilberto e Di Pietro, Veronica, *Dizionario dei cantautori*, Milano, Garzanti.
- Pagnoncelli 2006 = Pagnoncelli, Nando, *Ricerca IPSOS «Gli italiani e la musica.» Le icone culturali: un legame da ricostruire*, in *Il mondo in italiano*, a cura di Paolo Peluffo e Luca Serianni, Annuario 2006, Roma, Società Dante Alighieri, pp. 145-158.
- Petricone 2013 = Petricone, Fabiano, *Quando quando quando. L'ultimo grande classico della canzone italiana nel mondo*, Roma, Donzelli.
- Prato 2010 = Prato, Paolo, *La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi*, Roma, Donzelli.
- Salvatori 2006 = Salvatori, Dario, *Il grande dizionario della canzone italiana*, Milano, Rizzoli.
- Salvatori 2014 = Salvatori, Dario, *Il Salvatori 2015. Il dizionario della canzone*, 2 voll., Firenze / Roma, Edizioni Clichy / Rai Eri.
- Telve 2012a = Telve, Stefano, *That's amore! La lingua italiana nella musica leggera straniera*, Bologna, Il Mulino.
- Telve 2012b = Telve, Stefano, «Tu vuo' fa' l'italiano.» *Sulla musica leggera italiana all'estero*, in «Carta bianca. Rivista di lingua e cultura italiana», 4 novembre, pp. 30-36.
- Zoppa 2008 = Zoppa, Maria Cristina, *Nel blu, dipinto di blu. Modugno, 1958. "Volare" e il sogno possibile*, Roma, Donzelli.

IUS MUSIC

GABRIELLA CARTAGO

1. Prime e seconde generazioni

Il tema della migrazione è costitutivo della narrativa di prima generazione. Gli scrittori migranti raccontano tutte le stazioni che incombono sui loro dolenti itinerari: il distacco, la *saudade* che non andrà più via, il viaggio, e poi la realtà cruda dell'integrazione, l'identità che sembra sfaldarsi, il lavoro non consono, l'imperativo drammatico di salvaguardare dignità e capacità di sentire e di amare, la durissima conquista dello strumento per comunicare¹.

La peculiarità dell'italiano dei loro libri è stata individuata dai critici nella sua filiazione diretta dall'oralità (senza la mediazione letteraria che ha caratterizzato, invece, l'intera nostra tradizione²), pigmentata da stilemi – metafore e similitudini soprattutto – derivanti

¹ Sui temi generali e su quello della conquista della lingua, cfr. Benussi e Cartago 2009, Cattoretta 2010, Cartago 2011 e Cartago 2013.

² Cfr. il citato Benussi e Cartago 2009: 416-418. Inoltre: Vivan 2013 a proposito degli scrittori di provenienza africana: «Il loro italiano nacque orale nel lessico e nelle inflessioni morfologiche, si nutre dei gerghi del parlato e in certi casi addirittura dei dialetti, e si allineò lungo le semplificazioni che comportano le maniere del parlato soprattutto fra i giovani; infine il marchio dell'italiano orale si associò all'oralità africana delle loro culture d'origine in cui l'oralità aveva così grande rilievo e tante ricche tradizioni. D'altro canto, tuttavia, il fatto di non aver studiato in scuole italiane fece sì che di norma non entrassero in contatto con la tradizione letteraria italiana e rimanessero esclusi ma anche indenni dagli echi che tale tradizione ha nella scrittura letteraria italiana, così che la loro scrittura postcoloniale segna una soluzione di continuità rispetto ad essa. Quest'ultimo fattore ha anche dei risvolti positivi in quanto li ha sciolti dal peso che per certi versi tale tradizione può costituire per chi si metta a scrivere in italiano. [...] Per uno scrittore italiano, nella lingua stessa è già incorporata la vicenda letteraria nazionale, il che non avviene per i soggetti che hanno appreso l'italiano indipendentemente dalla sua letteratura. Insomma, sono scrittori che marciano una differenza spiccata rispetto ad altri scrittori italiani e perciò vien fatto di definirli nuovi». E anche: Tulante 2015: 298: «Italoophone authors lack the national literary education received by authors originating in French colonies. [...] Writing thus becomes a daunting endeavor for immigrants to Italy, who contend with an absence of direct literary models, in addition to the challenge of acquiring a new language». Gli

dalle culture di origine. Ne nascono complessi e delicati problemi di editing transculturale. In generale, spiega Uba Cristina Ali Farah, scrittrice in italiano e studiosa della letteratura somala, nata a Verona da padre somalo e madre italiana, l'editing della letteratura della migrazione tende a ricondurre la maggioranza delle forme *ex-lege* nell'alveo della correttezza standard:

Gli scrittori migranti privilegiano la fedeltà alla norma, rifuggendo da ibridazioni linguistiche e eliminando le tracce della lingua materna.

Alcuni studiosi sostengono che la responsabilità principale dell'appiattimento linguistico della scrittura migrante sia, in primo luogo, da addebitarsi a coloro che lavorano direttamente sui testi, standardizzandoli in nome di una correttezza formale. Talvolta ciò si accompagna al comprensibile pudore da parte degli autori stessi che preferiscono eliminare le imperfezioni linguistiche considerate poco attraenti³.

L'atteggiamento degli autori, aggiunge Ali Farah, è da porre in relazione con due fatti di rilievo nella storia dell'italiano: la sua debole vocazione coloniale e la non volontà (a differenza di lingue di paesi come la Francia e l'Inghilterra) di coltivare rap-

autori stessi si sono variamente espressi sul loro italiano d'adozione; una voce per tutte, di Cheick Tidiane Gaje: «Chi mi legge anche senza volerlo viene colpito non dall'uso della lingua italiana, ma soprattutto dallo stile. La lingua italiana entra in gioco, viene scritta diversamente con nuove espressioni, nuove sfumature, nuove metafore e nuovi neologismi.

Non esiste una frontiera, una barriera o un confine tra le due scritture ovvero quella italiana e quella dei Nuovi Italiani. La lingua italiana diventa protagonista e ponte delle culture, arricchisce e si nutre delle nuove forme di versificazione e di scrittura. [...] Occorre declinare la letteratura italiana al plurale o meglio al pluralismo. Dalla mia esperienza di scrittore e di poeta, preferisco essere chiamato poeta senegalese di espressione italiana in quanto uso la lingua italiana solo come mezzo» (Gaje 2013: 26).

Dalle riflessioni metalinguistiche degli autori, specie sulle pagine della rivista online «El Ghibli», in cui alla loro parola è lasciato ampio spazio, si ricava anche un'interessante e inattesa questione della lingua, che va dalla rivendicazione del diritto d'uso dei dialetti contro la barriera protezionista innalzata dai locali che ne pretendono l'esclusiva (e che nel passato non troppo lontano l'avevano pretesa contro i rappresentanti della migrazione interna), all'assunzione di responsabilità nei confronti della diffusione dell'italiano all'estero. Su questo tema Pap Khouma, autore di *Io, venditore di elefanti*, vero e proprio esordio, nel 1990, della letteratura dell'immigrazione in Italia, scrive: «E pensare che noi facciamo per l'Italia e la lingua italiana cose che non fanno la gran parte dei cosiddetti italiani. Io sono reduce da diversi seminari per la promozione della lingua italiana: a quanti italiani capita di andare in giro per il mondo per diffondere la lingua italiana? Sono andato in Francia, Inghilterra, in America [...] sono arrivato l'altro ieri da Yale, dove si è tenuto un seminario per promuovere la lingua. Sono andato anche a Dakar, dove sono nato, per difendere la lingua italiana!» (Khouma 2013b: 19). E ci ritorna in un editoriale della rivista «El Ghibli» da lui diretta: «La lingua italiana per il suo bene futuro non meriterebbe un mio che esclude ma un nostro che include. E deve essere di chi come noi, nati qui o altrove, indigeni, immigrati, oriundi, la parliamo, la scriviamo, l'amiamo e proviamo a diffonderla fuori dai confini italici e in questo modo contribuiamo a mantenerla viva e longeva» (Khouma 2013a).

³ Cfr. Ali Farah 2005b.

porti culturali con i paesi delle ex colonie tali da favorire l'italofonia. Di qui la scarsa incidenza del bilinguismo a base italiana tra gli scrittori migranti; e anche, però, in positivo, da parte di tutti loro, un'adesione all'italiano come lingua di espressione scritta che ha il sapore, affettivo, della spontaneità e della non-costrizione, opposto ai risentimenti sordamente covati, invece, in vari casi di postcolonialismo⁴.

Non mancano peraltro scrittori che prendono una posizione ferma di contrasto alla normalizzazione, come Amara Lakhous, algerino trasferitosi in Italia nel 1995, autore di *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, molto consapevole della propria peculiarità linguistica⁵:

Ci sono autori che riescono a negoziare, perché alla fine si tratta di una questione di potere. Credo che la decolonizzazione consista in questo, nel non lasciarsi colonizzare da altri. Voglio essere io il comandante della nave. Sono io che decido quali modifiche apportare al mio testo⁶.

Una certa standardizzazione può essere connaturata all'operazione di revisione ma certamente deve arrestarsi al di qua del limite dell'appiattimento, e soprattutto della violazione della libertà compositiva: «Il fine ultimo sarà quello di preservare il valore dell'atto di trasporre i pensieri in una lingua altra poiché, come dice Tahar Lamri, "Scrivere in una lingua straniera è un atto pagano, perché se la lingua madre protegge, la lingua straniera dissacra e libera"»⁷.

D'altra parte, osservava Ali Farah: «Il crescente numero di autori di seconda generazione che si sta affacciando sul panorama letterario italiano può godere di una maggiore competenza linguistica, disponendo degli strumenti per operare un cosciente lavoro sulla lingua»⁸.

⁴ «Le principali lingue coloniali pur vedendo riconosciuta la propria funzione unificante, sono spesso interiorizzate in modo conflittuale, poiché sono percepite come una sopraffazione linguistica della lingua dei dominanti su quella dei nativi.

Forse è questo il motivo per cui molti autori post-coloniali francofoni o anglofoni sentono la necessità di manipolare e di trasformare la lingua: ne conoscono i dettagli più intimi e possono dall'interno destrutturarla, essendo un oggetto di loro appartenenza. L'interiorizzazione linguistica è ciò che permette alla scrittrice camerunese Calixthe Beyala di dire "il francese è francofono, ma la francofonia non è francese"» (Ali Farah 2005b).

«An important characteristic of immigrant writers to Italy is that a great many are non explicit writing against a national literature or a colonial history» (Tulante 2015: 298).

⁵ Cfr. Gropaldi 2012.

⁶ Cfr. Ali Farah 2005a.

⁷ Cfr. Ali Farah 2005b. Il valore liberatorio dell'adesione all'eteroglossia (verso l'italiano anche nei seguenti casi – come per Tahar Lamri, di origine algerina) è confermato dalle dichiarazioni di Ornela Vorpri, albanese: «Sicuramente il mio inconscio aveva bisogno di una distanza rispetto a quello che scrivevo e una lingua straniera crea una distanza perfetta», e di Mia Lecomte, di padre francese e madre italiana: «L'adozione della nuova lingua permette di uscire dall'astrazione, diventa strumento di liberazione, annulla le barriere universalizzando il concetto di cittadinanza poetica», raccolte da Benini 2015 alle pp. 290 e 292.

⁸ Cfr. Ali Farah 2005b.

Per le seconde generazioni la situazione, in effetti, è molto differente. L'acquisizione della lingua standard, per cominciare, è praticamente automatica così come l'educazione letteraria e, per gli scrittori, come dice con molta lucidità Sumaya Abdel Qader (autrice di *Porto il velo, adoro i Queen*, del 2008, nata in Italia da immigrati giordano-palestinesi), un buon italiano è una responsabilità precisa, non priva del sapore della sfida:

Nata e cresciuta in Italia ho affrontato tutta la formazione principale in lingua italiana. Così gioco in italiano, sogno in italiano, litigo in italiano. È la lingua con la quale racconto la mia esperienza. È la lingua attraverso la quale rappresento la mia pluridentità. [...] Il pubblico a cui mi rivolgo è intenzionalmente quello che parla italiano, che vive in questo Paese, che subisce/promuove i cambiamenti dello stesso. [...] Vorrei precisare che essere italiani non è solo essere cittadini sulla carta, nonostante questo sia molto importante. Essere italiani va oltre: significa prendere coscienza della propria presenza in questo Paese, significa conseguentemente che bisogna assumersi delle responsabilità. In più c'è l'esigenza di parlare e scrivere bene la lingua del Paese. Infatti questo per noi (noi inteso come nuovi) diversamente italiani, diventa sinonimo di forza. Generalmente classificati come stranieri o immigrati (con tutta l'accezione negativa del termine, che s'impone), avere padronanza, più degli altri, dello strumento di comunicazione per eccellenza che ci aiuta a porci sullo "stesso livello degli altri", nella discussione nelle relazioni in generale. [...] Oserei dire che spesso i nuovi italiani o gli scrittori immigrati che fanno uso della lingua italiana per esprimersi lo fanno anche per riuscire a "spiazzare" gli altri, andando a "disturbare" quell'apparente stato di certezze che molti hanno rispetto al "noi/altri". Tutto ciò non implica rinnegare le origini o la lingua madre (rispetto all'italiano che potrei definire ironicamente "lingua padre").

Ma le seconde generazioni incontrano sulla loro strada anche un diverso tipo di scrittura, la scrittura con la voce del rap. L'italiano delle canzoni si annette così il territorio dell'intercultura e il rap dei nuovi italiani sparglia nuovamente le carte in tavola quanto al rapporto tra norma e uso.

2. Rap dei nuovi italiani

Il temario del rap dei nuovi italiani è molto ampio, coincidente con la vastità di espressione di sentimenti esperienze e disagi del rap italiano in genere, ma qui lo restringo al campo del rapporto con l'identità culturale e di origine, e a due soli artisti, Amir, romano di padre egiziano e madre italiana, e Zanko milanese (*il siriano di Milano*, figlio di immigrati siriani), rappresentativi dei due principali centri di produzione¹⁰.

Prima di tutto c'è la negazione dell'esperienza che le seconde generazioni, di fatto, non hanno vissuto: *Non sono un immigrato* titola molto esplicitamente Amir un suo pezzo del 2008:

La gente mi ha confuso con un immigrato
la gente mi ha confuso con un immigrato

⁹ Cfr. Abdel Qader 2011: 319-320.

¹⁰ I testi e le notizie biografiche e sulla discografia degli autori di questa come della successiva sezione di citazioni sono reperibili in rete.

con la faccia da straniero nella mia nazione
se il futuro qui è la seconda generazione
[...]
mi danno dello straniero per il mio cognome
[...]
non mi devo integrare
io qua ci sono nato
io non sono mio padre
non sono un immigrato non sono un terrorista
non sono un rifugiato.
[AMIR, *Non sono un immigrato*]

Alle elementari io e mio fratello Fadi
eravam fra i rari extracomunitari,
coi Chidanemariam loro eritrei habesha
rappresentavan gli africani e là,
noi siriani mashallah i visi pallidi dell'islam.
[ZANKO, *Stranieri in ogni nazione*]

La mia non è una razza è una tribù quelli sempre al centro del mirino.
[AMIR, *Ius Music*]

C'è la rabbia contro i pregiudizi, gli stereotipi e contro la manipolazione dei media:

Son cresciuto nel quartiere della Centrale-station
dove dire immigrato era dire criminale-nation
e quando rivelavo che la mia famiglia era tale – attention please
mi davan del particolare, tu sembri normale,
come se la normalità fosse una conquista eccezionale
[...]
il normale non ruba, non stupra, non frusta le donne, non è frustrato e non ti disgusta,
la sua gente è dalla parte giusta giustamente
se sei di fuori sei di una casta di inferiori
[...]
mi sa che a volte il crimine è
provenire da un'altra terra avere una certa origine.
[ZANKO, *Essere normale*]

Non vengo dal deserto con il dromedario
non ho una bancarella io non vendo
non sono un clandestino non faccio il lavavetri
[...]
sui giornali hanno scritto che sono musulmano
non vengo in trasmissione per fare più colore e la prossima volta l'ammazzo il conduttore
ancora se mi chiede se mi piace il kebab
se mi piace il cus-cus se faccio il ramadan.
[AMIR, *Non sono un immigrato*]

In positivo, viene l'affermazione perentoria dell'appartenenza alla comunità in cui si è nati e cresciuti:

Sono cresciuto qua sotto le vostre case
 [...]

io sono andato a scuola insieme ai vostri figli.

[AMIR, *Non sono un immigrato*]

Mi vedi bianco, Zanko ti sembra uno di qua,
 un italiano nella media
 poi mi chiedi a cosa è dovuto un nome così strano e la
 mia risposta è che il mio dna
 è siriano di Hama ma Milano è la mia città
 e da quando il mondo è mondo,
 non ho mai creduto che doppia nazionalità
 potesse essere un conflitto di identità
 nulla ha a che fare con un handicap
 è open mind open personalità.

[ZANKO, *Stranieri in ogni nazione*]

Della quale si condividono le abitudini e, significativamente, come simbolo identitario, la lingua:

Mangio pasta e pizza
 io sono un italiano.

[AMIR, *Non sono un immigrato*]

Se qua l'essere italiano è solamente sulla carta, se ti senti fuori luogo in questa situazione, e diventi uno straniero nella tua nazione, stessa lingua stessa rabbia stesso cibo.

[AMIR, *Ius Music*]

Origini dunque quanto mai varie, di cui andare fieri se si guardano come fonti dell'arricchimento che viene dall'incontro fra civiltà diverse:

Non lo capisci che hai trovato la
 ricchezza noi pietre preziose in mezzo a
 tutta 'sta monnezza
 [...]

fiero del mio nome e del
 mio sangue meticcio adesso mi basta questo
 per sentirmi il più ricco.

[AMIR, *Straniero nella mia nazione*]

Oppure se si giudicano secondo il metro dell'ospitalità della nuova patria:

Figlio di un albanese figlio di un egiziano
 figlio di questa terra sono un nuovo italiano.

[AMIR, *Non sono un immigrato*]

Son palestinese, sono Siciliano
sono Albanese, sono Africano
sono Cinese, sono Latinoamericano, sono Napoletano,
sono il Siriano di Milano, MetroCosmoPolitano
so di essere un Essere Umano
tutti su un piano, tutti su una mano.
[AMIR, *Essere normale*]

Non sono io il tuo nemico siamo scacchi nella stessa battaglia noi orfani superstiti fratelli
d'Italia, oltre i muri e le frontiere e i confini.
[AMIR, *Ius Music*]

La consapevolezza, insomma, di essere parte del futuro della nazione in cui si vive
(*Non mi devi accettare io sono già il futuro*, Amir, *Non sono un immigrato*) non riesce a
tollerare che simile prospettiva venga vissuta come un incubo o una minaccia:

Siamo la seconda generazione,
stranieri in ogni nazione
in ogni azione c'è un'espressione
di international interazione.
[ZANKO, *Stranieri in ogni nazione*]

I miei fratelli sono afro fieri, maghreb e cinesi, filippini con i piedi qua e il sangue da altri paesi, chi ha la madre che lavora nelle case di ignoranti che abbandonano le loro sole in braccio alle badanti [...] li sveglia di notte sono l'incubo dell'uomo nero e se il futuro è il nostro lo vogliamo in esclusiva, stanchi di elemosinare diritti e metterci in fila [...] paura di qualcosa che ormai vive qua vicino e non ti salverai in Padania.
[...]

La mia gente stanca di essere accusata di essere considerata il pericolo dentro casa.
[AMIR, *Ius Music*]

3. *Ius Music*

È ben noto che esiste un fondamento giuridico alla frustrazione tra il senso di appartenenza e una compiuta ma non totalmente riconosciuta integrazione nella società in cui si è nati e cresciuti. L'Italia infatti, come stabilito dalle *Nuove norme sulla cittadinanza* contenute nella legge del 5 febbraio 1992 n. 91¹¹ (ma sulla questione il dibattito è costan-

¹¹ Riassumendo, in base a tale legge la cittadinanza si acquista:

per nascita (in modo originario): la cittadinanza italiana del padre o della madre determina, in applicazione dello *ius sanguinis*, automaticamente la cittadinanza del figlio. Come criterio sussidiario è applicato il principio dello *ius soli* (nascita nel territorio della Repubblica) solo nel caso che entrambi i genitori siano ignoti o apolidi;

per matrimonio: il coniuge, straniero o apolide, di cittadino italiano può acquistare la cittadinanza quando, dopo il matrimonio, risiede legalmente nel territorio della Repubblica per 2 anni o dopo 3 anni se risiede all'estero (i termini sono ridotti alla metà, in presenza di figli nati o adottati dai coniugi). La cittadinanza si acquista con decreto del Ministro dell'Interno, a istanza dell'interessato,

temente aperto) adotta il criterio dello *ius sanguinis*, in base al quale è considerato cittadino il figlio di padre o madre cittadini, a differenza di altri paesi che adottano il criterio dello *ius soli* e considerano, perciò, cittadino la persona nata nel territorio dello Stato. Il 4 agosto 2006 il ministro dell'interno Amato presenta un disegno di legge che fa salire il problema e la parola alla ribalta del dibattito politico e dell'opinione pubblica. Nello stesso anno esce *Straniero nella mia nazione* di Amir¹². L'anno successivo la locuzione *ius soli* è registrata tra i neologismi italiani¹³, e esce *Stranieri in ogni nazione* di Zanko.

Nel 2008 viene realizzato il cd *Straniero a chi? Tracce e parole dei figli dell'immigrazione*, promosso dalla Rete G2 – Seconde Generazioni in collaborazione con il Ministero della Solidarietà sociale.

Con la nuova legislatura nel 2013 il dibattito sulla riforma delle modalità di acquisizione della cittadinanza si riaccende in concomitanza con la presentazione di varie proposte di legge. Nel 2014 escono gli album Ius Music di Amir e *Powerpopuli* di Zanko, che contiene il brano *Vu raccomandà?* (su questi titoli tornerò in chiusura).

presentata al Sindaco del Comune di residenza e alla competente Autorità Consolare.

La cittadinanza si può acquistare non automaticamente, ma può essere concessa con decreto del Presidente della Repubblica, sentito il Consiglio di Stato, su proposta del Ministro dell'Interno in presenza di determinati requisiti.

Quindi, può essere concessa:

allo straniero del quale il padre o la madre o uno degli ascendenti in linea retta di secondo grado (= nonni) sono stati cittadini per nascita o che è nato nel territorio della Repubblica e, in entrambi i casi, vi risiede legalmente da almeno 3 anni o, al raggiungimento della maggiore età, risiede legalmente da almeno 2 anni e dichiara di volere acquistare la cittadinanza italiana entro 1 anno dalla suddetta data; allo straniero maggiorenne adottato da cittadino italiano, che risiede nel territorio della Repubblica da almeno 5 anni successivamente all'adozione;

allo straniero che ha prestato servizio anche all'estero per almeno 5 anni alle dipendenze dello Stato; al cittadino di uno Stato membro della Comunità Europea se risiede da almeno 4 anni nel territorio della Repubblica;

all'apolide che risiede da almeno 5 anni nel territorio della Repubblica;

allo straniero che risiede da almeno 10 anni nel territorio della Repubblica.

Infine, con decreto del Presidente della Repubblica, sentito il Consiglio di Stato e previa deliberazione del Consiglio dei Ministri, su proposta del Ministro dell'Interno di concerto con il Ministro degli Affari Esteri, la cittadinanza può essere concessa allo straniero, quando questi abbia reso eminenti servizi all'Italia ovvero quando ricorra un eccezionale interesse dello stato.

¹² Cfr. Bandirali 2013: 113: «Il titolo, che cita un sacro ritornello dei Sangue Misto («La mia posizione è di straniero nella mia nazione»), farebbe gridare allo scandalo se non fosse che il brano di Neffa e Deda interpretava il concetto di straniero nei termini figurati dell'*outsider*, mentre per Amir è la pura e semplice realtà: padre egiziano, madre italiana [...]. Si passa da una fase di militanza, in cui meritoriamente si mettono in rima le idee da trasmettere per una società migliore, a una fase in cui è il soggetto stesso che, in quanto figlio di un'Italia nuova, multietnica, si autorappresenta».

¹³ Cfr. s.v. in *Nuove parole italiane dell'uso del Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 2007: «Ius soli loc. s. m. inv. Lat. TS dir. Pubbl. [lat. *ius soli* propr. 'diritto del suolo'] Titolo per l'acquisto della cittadinanza di un determinato stato sulla base della nascita nel territorio dello stato stesso. SIN. *Ius loci*».

Come i temi, abbiamo detto, sono grosso modo in linea con quelli dei colleghi non nuovi italiani e nemmeno solo italiani, così le abitudini espressive sono fatte proprie con modalità analoghe.

Il rap ama parlare di se stesso (*Questa musica è la mia maledizione / e al tempo stesso l'unica vera ragione per la / quale batte il cuore*, Egreen, *Quattro secondi; Si arrangia, e il rap è solo uno sfogo*, Egreen, *Sulle spalle dei Giganti*), mettere in mostra le sue parole tipiche (*La crew*, Maruego, *Ciocolata; Ha sempre scritto sempre fatto freestyle*, Egreen, *Sulle spalle dei Giganti; In testa il loop, il beat perfetto*, Egreen, *Il cuore e la fame; I rappers non rappano fanno gli haters / valgono meno di una maglia dei lakers*, Abe Kayn, *Anacronismo italiano*); e il rapper ama parlare di se stesso in terza persona (*Zanko ti sembra uno di qua, un italiano nella media*, Zanko, *Stranieri in ogni nazione*).

Le citazioni provengono dai mondi dei media: *Chiamami Ironman o forse Spiderman* (Abe Kayn, *Verso l'alto*); *Balotelli faccio gol e sono tutti felici* (Amir, Ius Music); *Come Balotelli siam seguiti da avvoltoi [...] noi siamo quelli della generazione Balotelli* (Abe Kayn, *Come noi*); *No parente, no party* (Zanko, *Vu raccomandà?*).

Se il bon ton linguistico viene ampiamente trasgredito in direzione triviale, le strutture stesse della lingua sono incoraggiate all'oltranza: quindi, partendo dallo strato superficiale, il più libero e enfaticizzato corso alla regionalità nella pronuncia (che la normale riproduzione scritta dei testi naturalmente non rende), in nome del quale Valentino Ag canta: *Sono nato qui: ancora fa strano sentirmi parlare romano / Non è per il colore che non ci capiamo* (*Sono nato qui*) oltre che, in misura più accentuata rispetto alle tradizionali escursioni dei rapper nel mistilinguismo, la pratica attiva del multilinguismo.

La norma standard è abbondantemente violata, in favore della grammatica del parlato¹⁴.

Al lessico non è sgradito – anzi può venirgli affidato il posto d'onore in rima – nessun ospite che abbia qualche sentore di marginalità e quindi che provenga dai dialetti (*Potrò avvicinare una sciura, / chiederle una pura / curiosità, senza che abbia paura di un malaffare, / senza che si prenda la premura di guardare la borsetta con cura*, Zanko, *Essere normale*; *Dama tra tel disi mi, parola di Arabi made in Italy*, Zanko, *Essere normale*; *Commenti scomodi sui commenda*, Zanko, *Vu raccomandà?; In cantiere con / la schiscetta*, Egreen, *Sulle spalle dei Giganti*), dai gerghi aziendali (*Faccio il cash solo per te*, Maruego, *Parlo di lei*) oppure dal linguaggio giovanile (*È una taroccata [...] la tipa [...] zarro*, Maruego, *Ciocolata; Sfanculo un tipo [...] ho rapinato la vecchia e derubato la sposa*, Karkadan, *Discoteque; Non mi sento sfigato*, Amir, *Non sono un immigrato*;

¹⁴ Dalla griglia in 12 tratti caratteristici del modello “parlato” cui Telve 2008 sottopone la produzione di 9 artisti (cantautori, rocker e rapper degli anni Settanta-Novanta) risulta che: nei rapper e nei rocker sono tutti presenti in misura ancora maggiore che nei cantautori fenomeni quali *mica* rafforzativo o sostitutivo della negazione, le dislocazioni, la ripetizione pronominale *a me mi*, la doppia avversativa *ma però*, il *che* polivalente. La frase scissa è diffusa uniformemente, così come l'indicativo in subordinate rette da *credere*, *pensare*, *sperare* e nel periodo ipotetico; in tutti, parimenti, è assente *gli* dativo femminile singolare; mentre *ci* col verbo ‘avere’ e *te* soggetto, quasi sconosciuti ai cantautori, sono di casa nei testi degli altri due gruppi. Soltanto i rapper usano la forma ridotta *’sto* per ‘questo’.

Dov'è il vero, frà, Maghrebizz, *Freddo d'asfalto*; *Continuo a scannare*, Egreen, *Quattro secondi*; *Quanti sbatti, quanti scazzi*, Egreen, *Non basterà*).

I giochi linguistici sono sempre cari: sia che coinvolgano la grafia e i grafemi (*Vino d'annata / vita dannata*, Maruego, *Ciocolata*; *MetroCosmoPolitano*, Zanko, *Essere normale*; *Mi chiamo amir come te ti chiami mario*, Amir, *Non sono un immigrato*; *Mi chiamo a bi e kappa a ypsilon enne*, Abe Kayn, *Verso l'alto*); *Chi li ha visti 'sti vip*, Egreen, *Non basterà*); sia che si esercitino su polisemia e omofonia (*Ne devo scontare se sono sei / Tu invece con chi sei*, Maruego, *Sono sei*; *Un'amante / che ha avuto una spinta / dopo una notte spinta a luci spente*, Zanko, *Vu raccomandà?*).

Vanno oltre e perforano, per così dire, la barriera del suono inteso come semplice esperienza ludica invitando, anche, a riflettere sul senso: *Vu raccomandà?*, di Zanko, che replica al non simpatetico¹⁵ neologismo dei tardi anni Ottanta *vu' cumprà*, e Ius music, che si deve ad Amir, simbolico dell'impegno rap nella questione dei diritti civili delle seconde generazioni.

Bibliografia

- Abdel Qader 2011 = Abdel Qader, Sumaya, «Quale rapporto con la lingua italiana» in *L'italiano degli altri*, Atti a cura di Nicoletta Maraschio, Domenico De Martino e Giulia Stanchina, Firenze, Accademia Della Crusca, pp. 19-20.
- Ali Farah 2005a = Ali Farah, Cristina Ubax, *Intervista ad Amara Lakhous*, in «El Ghibli» n. 7, marzo, anno 1¹⁶.
- Ali Farah 2005b = Ali Farah, Cristina Ubax, *Dissacrare la lingua*, in «El Ghibli» n. 7, marzo, anno 1.
- Bandirali 2013 = Bandirali, Luca, *Nuovo rap italiano*, Roma, Stampa Alternativa.

¹⁵ Si veda una precoce testimonianza della percezione negativa in *La promessa di Hamadi* (Micheletti e Moussa Ba 1991), che segna, insieme al citato *Io, venditore di elefanti*, l'esordio della letteratura migrante italoфона: «- Ma che cosa vuol dire? - domandò Semba. - Ho sentito questa espressione ieri per la prima volta, e non mi è piaciuto il tono. Sembrava quasi un insulto.

- Lo è - intervenne Gora. - Ormai i bianchi la usano con disinvoltura, ce la sbattono in faccia come se fosse il nostro vero nome, la nostra qualifica.

- Dunque, ragazzo, "vu' cumprà" è una espressione composta. - Doudou si era drizzato a sedere e imitava un tono da vecchio professore. In effetti Semba aveva saputo che aveva studiato letteratura all'università di Dakar. "Vu'" deriva dal francese *vous*, e "cumprà" è una deformazione dell'italiano *comperare*. Insomma, significa "volete comperare", e significa anche che noi immigrati non siamo nemmeno capaci di pronunciare in modo corretto due parole in fila nella lingua del paese che gentilmente ci ospita.

Hamadi cercò di essere conciliante. - Può darsi che qualcuno di noi abbia davvero usato questa frase, all'inizio, per comunicare come gli era possibile...

- Ma era un motivo sufficiente per coprirci tutti di ridicolo? Non sarebbe stato più giusto fermare quell'immigrato e spiegargli: "Amico, hai sbagliato, se vuoi vendere le tue cose devi dire così e così..." Gora si alzò e sbadigliò. - Già, ma forse gli italiani non hanno interesse a insegnarci la loro lingua. Così possono ignorarci più facilmente - borbottò tornando al suo posto di vendita.

- Sai, - disse a bassa voce Hamadi a Semba - con gli italiani ci vuole pazienza. Ci sono quelli bravi e ci sono quelli cattivi, come dappertutto. E ci sono quelli che offendono semplicemente per ignoranza. Quando mi sento chiamare "vu' cumprà" o quando lo vedo scritto sui titoli dei giornali, io alzo le spalle e non ci faccio caso. Ma a certi non va giù. -> (pp. 65-66).

¹⁶ Gli articoli della rivista online «El Ghibli» non hanno l'indicazione dei numeri di pagina.

- Benini 2015 = Benini, Stefania, «La lingua mascherata di Ornela Vorspi», in *L'Italia allo specchio. Linguaggi e identità italiane nel mondo*, a cura di Fabio Finotti e Marina Johnston, Venezia, Marsilio, pp. 289-295.
- Benussi e Cartago 2009 = Benussi, Cristina e Cartago, Gabriella, «Scritture multietniche», in *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*, a cura di Furio Brugnolo, Padova, Unipress, pp. 395-420.
- Cartago 2011 = Cartago, Gabriella, «Libri scritti in italiano», in *L'italiano degli altri*, Atti a cura di Nicoletta Maraschio, Domenico De Martino e Giulia Stanchina, Firenze, Accademia Della Crusca, pp. 335-341.
- Cartago 2013 = Cartago, Gabriella, *L'approdo all'italiano: un punto d'arrivo?*, in «Italiano LinguaDue» n. 2, vol. V, pp. 6-13.
- Cattoretto 2010 = Cattoretto, Paola Luigia, *La scrittura migrante: la mia lingua e la mia nuova lingua italiana*, in «Italiano LinguaDue» n. 1, vol. II, pp. 80-88.
- Gaje 2013 = Gaje, Cheikh Tidiane, *Il poeta e il suo tempo*, in «Italiano LinguaDue» n. 2, vol. V, pp. 21-27.
- Groppaldi 2012 = Groppaldi, Andrea, *La lingua della letteratura migrante: identità italiana e maghrebina nei romanzi di Amara Lakhous*, in «Italiano LinguaDue» n. 2, vol. IV, pp. 35-59.
- Khouma 2013a = Khouma, Pap, Editoriale, in «El Ghibli» n. 39, marzo, anno 9.
- Khouma 2013b = Khouma, Pap, *I linguaggi dello scrittore venuto d'altrove*, in «Italiano LinguaDue» n. 2, vol. V, pp. 28-39.
- Micheletti e Moussa Ba 1991 = Moussa Ba, Saidou e Micheletti, P. A., *La promessa di Hamadi*, Novara, De Agostini.
- Nuove parole italiane dell'uso del Grande dizionario italiano dell'uso* 2007 = *Nuove parole italiane dell'uso del Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET.
- Telve 2008 = Telve, Stefano, *Il modello linguistico orale / parlato nella canzone italiana contemporanea*, in «Annali Online di Ferrara», vol. I, pp. 139-167.
- Tulante 2015 = Tulante, Meriel, «Milan in Senegal: Immigration and National Identity in the Novels of Pap Khouma», in *L'Italia allo specchio. Linguaggi e identità italiane nel mondo*, a cura di Fabio Finotti e Marina Johnston, Venezia, Marsilio, pp. 297-309.
- Vivan 2013 = Vivan, Itala, *Gli immigrati e la lingua italiana*, in «El Ghibli» n. 40, giugno, anno 10.

ITALIANISMO “REALE” E ITALIANISMO “PERCEPITO” NELLA MUSICA LEGGERA STRANIERA: UNO SGUARDO SU GERMANIA, CROAZIA E OLANDA DAGLI ANNI CINQUANTA A OGGI

STEFANO TELVE

In un recente film franco-canadese, *Mommy*, di Xavier Dolan (2014), ambientato in Québec, il protagonista, un quindicenne turbolento, iperattivo e affetto dalla sindrome da deficit di attenzione, trovandosi di sera in un locale insieme alla madre e ad altri frequentatori del posto, decide di esibirsi al karaoke, cantando, in duetto con una ragazza, *Vivo per lei* di Andrea Bocelli¹. Si tratta di una scelta decisamente insolita e coraggiosa per un adolescente (prima di lui un coetaneo si era cimentato in un brano di tutt'altro genere), ma motivata dal desiderio di colpire l'attenzione della madre, con la quale ha un rapporto viscerale, di profondo amore-odio. Sarà infatti proprio in ragione della forte carica passionale e romantica del pezzo, molto noto anche all'estero, che Steve avrà scelto di cantare, in lingua originale, proprio questo brano, persino a dispetto delle grandi difficoltà tecniche e vocali che questo comporta e dell'impopolarità del genere presso il pubblico giovanile presente.

Che sia “musica di scena”, vale a dire una componente narrativa e drammaturgica rappresentata dentro l'azione in atto, come nella fattispecie di questa e di altre scene del film, o che sia invece musica di accompagnamento e commento esterno rispetto all'azione stessa – come vale ad esempio per il brano *Ancora Qui*, scritto da Ennio Morricone ed Elisa per il film *Django Unchained* (2012) di Quentin Tarantino – la presenza di musica in lingua italiana nei film, così come in altri prodotti artistici stranieri, non può non essere dettata dai valori culturali di cui questa musica e questa lingua sono portatrici².

¹ Il clip della canzone è ascoltabile in originale su Youtube, ricercando *Mommy – Vivo Per Lei cut*.

² Gli esempi si potrebbero naturalmente moltiplicare: oltre a quanto accennato in Telve 2012: 14-15, 21-23, 187-190 si può ricordare qui il riuso di *Gloria* (1979) di Giancarlo Bigazzi e Umberto Tozzi in *The Wolf of Wall Street* (2013) di Martin Scorsese e una tarantella italiana presente nel cartone animato *Cattivissimo me 2* (2013).

Un saggio dei diversi valori culturali veicolati dalla musica leggera in lingua italiana all'estero è stato presentato in un lavoro di qualche anno fa che, per sua stessa natura, si presta ad essere continuamente arricchito³; ciò che si intende fare per la presente occasione, offrendo un ulteriore contributo su tre paesi europei: Germania, Croazia e Olanda⁴.

Germania. Si è accennato or ora al cinema. Un altro esempio, stavolta un po' più remoto, di riuso cinematografico di una canzone si è avuto con *Zwei kleine Italiener*, ripresa nel film austriaco *Mariandls Heimkehr* di Werner Jacobs del 1962⁵. In questo caso, però, il contenuto del brano risulta meno integrato alla trama del film, dove la protagonista, l'attrice e cantante Conny Froboess, decide di interpretare questo suo successo in alcuni spettacoli da lei allestiti allo scopo di raccogliere denaro sufficiente a salvare i cavalli della fattoria ereditata da un amico del padre.

Il tema centrale di *Zwei kleine Italiener*, interpretata per la prima volta da Conny Froboess in occasione dell'Eurovision Song Contest del 1962 e rimasta tutt'oggi una delle più note canzoni tedesche degli anni Sessanta, è infatti sostanzialmente estraneo alla trama del film e molto legato invece a un fenomeno allora molto attuale, l'immigrazione⁶.

Nella canzone si racconta di due lavoratori italiani immigrati in Germania che desiderano tornare a Napoli dalle loro ragazze: alla nostalgia degli immigrati per la loro terra, la canzone accosta però il punto di vista di tutti gli altri (i tedeschi, e non solo), per i quali il viaggio verso il sud è invece qualcosa di chic e di raffinato⁷:

Eine Reise in den Süden ist für andre schick und fein, doch zwei kleine Italiener möchten gern zuhause sein.	Un viaggio al sud per altri è cosa chic e raffinata, ma due piccoli italiani vorrebbero essere a casa.
---	---

Zwei kleine Italiener, die träumen von Napoli von Tina und Marina, die warten schon lang auf sie, zwei kleine Italiener, die sind so allein. Eine Reise in den Süden ist für andre schick und fein, doch die beiden Italiener möchten gern zuhause sein. O Tina, o Marina, wenn wir uns einmal wiedersehen. O Tina, o Marina, dann wird es wieder schön.	Due piccoli italiani, che sognano Napoli Tina e Marina, che li aspettano da tanto tempo, due piccoli italiani, così soli. Un viaggio al sud per altri è cosa chic e raffinata, ma i due italiani vorrebbero invece essere a casa. Oh Tina, oh Marina, quando poi ci rivedremo. Oh Tina, oh Marina, allora sì che sarà di nuovo bello.
--	---

Zwei kleine Italiener vergessen die Heimat nie, die Palmen und die Mädchen am Strande von Napoli,	Due piccoli italiani non dimenticano mai dove sono nati, le palme e le ragazze in spiaggia a Napoli,
--	---

³ Cfr. Telve 2012; sui limiti della ricerca cfr. in particolare ivi: 18-21.

⁴ Sono molto grato a Cristina Faloci, Katarina Tepic e Francesca Terrenato per la traduzione dei brani dalle tre lingue (nell'ordine: tedesco, croato, olandese).

⁵ Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=BT8m4QY_J9s.

⁶ Dopo un accordo tra Germania e Italia nel 1955, giunge in Germania, nel 1960, il numero più alto di immigrati italiani (cfr. Schulz 2014: 162 n. 125); nel 1969 i lavoratori italiani a Monaco toccano quota 88000 (cfr. Gebhardt 2012: 174).

⁷ Testo da <http://www.magistrix.de/>.

zwei kleine Italiener, die sehen es ein.
Eine Reise in den Süden ist für andre schick und fein,
doch die beiden Italiener möchten gern zuhause sein.
O Tina, o Marina. [...]

due piccoli italiani, loro lo sanno.
Un viaggio al sud per altri è cosa chic e raffinata,
ma i due italiani vorrebbero essere a casa.
Oh Tina, oh Marina. [...]

Zwei kleine Italiener am Bahnhof, da kennt man sie
sie kommen jeden Abend zum D-Zug nach Napoli.
[...]

Due piccoli italiani alla stazione, si riconoscono,
ogni sera vengono al treno espresso in partenza per Napoli.
[...]

La canzone accosta i sentimenti, tra loro speculari, di due popoli: quello nostalgico e triste del lavoratore italiano emigrato e quello spensierato e allegro del tedesco in vacanza⁸. Due punti di vista che consolidano due immagini emblematiche con cui è stato possibile sintetizzare, sia pure stereotipicamente, il rapporto tra italiani e tedeschi⁹.

Il filone turistico aveva infatti già trovato piena espressione in una serie di brani del duo formato dal musicista e compositore tedesco Gerhard Winkler e dallo scrittore e compositore Ralph Maria Siegel, che firmarono, tra l'altro, *O mia bella Napoli* (1937), *Ja, ja, der Chianti Wein* (1940), *Es war an einem Frühlingstag im sonnigen Sorrent* (1940) e *Mandolino, Mandolino* (1949¹⁰): una produzione tale che nel 1976 fece guadagnare al compositore un riconoscimento da parte dell'ambasciatore italiano a Bonn per aver «certamente contribuito ad approfondire la nostalgia [lett. *Sehnsucht*] per l'Italia e la voglia di viaggiare nel tanto decantato paese del sole»¹¹. Tra i molti brani del duo, il più fortunato fu *Capri-Fischer* (*Wenn bei Capri...*, 1943), interpretato da Magda Hain e poi da molti altri¹²:

Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt,
und vom Himmel die bleiche Sichel des Mondes blinkt,
ziehn die Fischer mit ihren Booten aufs Meer hinaus,
und sie legen im weiten Bogen die Netze aus.
Nur die Sterne, sie zeigen ihnen am Firmament
ihren Weg mit den Bildern, die jeder Fischer kennt
und von Boot zu Boot das alte Lied erklingt,
Hör von fern wie es singt:

Quando a Capri, il sole rosso s'immerge nel mare,
e dal cielo brilla la pallida falce della luna,
i pescatori escono in mare con le loro barche,
e stendono le reti in un grande arco.
Solo le stelle mostrano a loro nel firmamento
la via con le figure che ogni pescatore conosce
e di barca in barca l'antica canzone risuona,
senti da lontano come fa:

⁸ Cfr. Schulz 2014: 161-165, dove si illustra anche l'uso della canzone nel cinema e in televisione.

⁹ Cfr. Telve 2012: a parte il successo di singoli autori tendenzialmente recenti – Milva (p. 38), Gianna Nannini, Pippo Pollina, Piero Mazzocchetti, Gianmaria Testa (pp. 46-47), Alice e Francesco Napoli (p. 61), Alessandro Safina (pp. 64-65) – sono particolarmente significativi le selezioni di brani e autori inclusi nelle antologie (pp. 128-30) e i risultati delle classifiche d'area germanofona (pp. 196 e 201-203), che offrono punti di vista trasversali nei decenni e nei generi.

¹⁰ Cfr. DB *ad vocem* e DGB IX: 319 (con date tuttavia appena diverse) e Del Bosco 2006: 13. Tra i cantanti di brani "turistici" si può ricordare anche Caterina Valente, interprete di *Komm ein bisschen mit nach Italien* (1956).

¹¹ Cfr. Albrecht 2013.

¹² Cfr. <http://www.hitparade.ch/song/Magda-Hain/Caprifischer-680807> e <http://www.capri-fischer.de/>; per il testo della canzone cfr. <https://deutschelieder.wordpress.com>.

Bella, bella, bella Marie,
bleib mir treu, ich komm zurück morgen früh!
Bella, bella, bella Marie,
vergiß mich nie!
[...]

Bella, bella, bella Maria,
rimanimi fedele, tornerò domattina presto!
Bella, bella, bella Maria,
non mi dimenticare mai!
[...]

La canzone, che rappresenta uno spaccato di vita dei pescatori nel lavoro e nell'amore e tratteggia Capri come un paradiso esotico, «diventò un successo internazionale nei primi anni del dopoguerra e fece sì che il motivo della barca dei pescatori divenisse una componente fissa dell'immagine tedesca del sud»¹³. Era il '43, e non appena l'Italia entrò in guerra contro la Germania la canzone fu momentaneamente bandita dalla diffusione radiofonica (in quegli anni anche *Ja, ja, der Chianti Wein* subì la censura e fu ribattezzata *Ja, der Tiroler Wein*¹⁴).

Anche film e canzoni continuano negli anni Cinquanta e Sessanta a proporre l'Italia come meta della vacanza balneare foriera di avventure amorose, più o meno romantiche¹⁵. Tra i numerosi titoli possibili (da *Komm ein bisschen mit nach Italien*, 1955, che valse all'autore del testo, Kurt Feltz, un riconoscimento da parte del presidente italiano Gronchi¹⁶, a *Nicolo, Nicolo, Nicolino*, 1954, *Rosa, Rosa, Nina*, 1956, *Buona Sera* 1957, *Marina*, 1959¹⁷), si può ricordare la fortunatissima canzone di René Carol (Gerhard Tschierschnitz) del 1952 che riprende il modello idilliaco di *Capri-Fischer* estendendolo a tutta la penisola:

Rote Rosen, rote Lippen, roter Wein
und Italiens blaues Meer im Sonnenschein.
[...]
Doch wenn die Sterne stehen,
ist Italien doppelt schön.
[...]
(*Rote Rosen, rote Lippen, roter Wein...*)

Rose rosse, labbra rosse, vino rosso
e il mare blu italiano sotto il sole.
[...]
Ma se ci sono le stelle,
in Italia sono doppiamente belle.
[...]
(*Rose rosse, labbra rosse, vino rosso...*)

oppure nel film di Rolf Thiele *Man nennt es Amore* (1961), che «congiunge elementi del viaggio di formazione classica con la mischia amorosa sulla spiaggia tra turiste tedesche e giovanotti italiani», consentendo fra la popolazione tedesca la diffusione di parole italiane appartenenti alla sfera del divertimento e della socievolezza come *vino*,

¹³ Cfr. Pagenstecher 2004: 113-115. «Ognuno almeno una volta in Italia! Questo fa parte oggi del bon ton», si leggeva in un manuale di buona educazione degli anni '50»: ivi, p. 114.

¹⁴ Cfr. DB *ad vocem* Siegel: «Da Italien im Okt. 1943 in den Krieg gegen Deutschland eintrat, wurde das Lied von den *Capri-Fischern* kurz nach der Einspielung auf Schallplatte von den Nationalsozialisten für den Rundfunk gesperrt, das *Chianti-Lied* durfte nur noch mit der Textzeile *Ja, der Tiroler Wein* gesungen werden». Sugli aspetti storici e sociali delle cover di *Capri Fischer* e di altri brani cfr. Pendzich 2004.

¹⁵ Tra il 1955 e il 1958 i tedeschi in vacanza in Italia oscillano tra i 2,3 e i 4 milioni: cfr. Luther 1997: 91. E certamente «l'ignoranza della lingua non impedisce il corteggiamento amoroso» né l'espressione di altri sentimenti: cfr. Serianni 2002: 69.

¹⁶ Cfr. Neuner 1997: 148.

¹⁷ Cfr. Bekermann 2007: spec. 38.

sole, arrivederci e, naturalmente, *amore*, peraltro già oggetto di parodia da parte di Rita Paul (... *und amore*, 1960¹⁸).

Nel corso degli anni Settanta la vacanza turistica comincia a farsi di massa e all'ideale della *dolce vita* della costiera amalfitana subentra l'immagine decisamente meno raffinata e aristocratica di quello che i tedeschi stessi, con un vocabolo apparso in questi anni, definirono ironicamente *Teutonengrill*, riferendosi a una parte di costa italiana (più specificatamente adriatica) affollata di tedeschi che prendono il sole¹⁹. È probabilmente anche attraverso questo passaggio edonistico e di massa che negli anni Ottanta il pubblico tedesco risponde bene alla ricca produzione disco italiana in lingua inglese, dal sapore prettamente consumistico, anche se continua a mostrare una certa attenzione e predilezione verso il pop e le ballate romantiche italiane (*Sharazan e Felicità* di Al Bano e Romina, *Maledetta primavera* di Loretta Goggi, *Sarà perché ti amo* dei Ricchi e poveri, *Non succederà più* di Claudia Mori, *L'italiano* di Toto Cutugno e *Per Lucia* di Riccardo Fogli), che però non sono successi tali da durare, perlomeno sul mercato tedesco, oltre qualche anno²⁰. Anche il fenomeno delle cover, forte negli anni Cinquanta e Sessanta²¹, è ancora piuttosto frequente: Nino De Angelo (1963) riprende *Sarà la nostalgia* di Sandro Giacobbe (1982²²), mentre *Santa Maria* (1980), del duo italiano Oliver Onions, rimane in cima alle classifiche d'area tedesca (Austria, Svizzera, Germania) per due settimane e in questi paesi è fatto oggetto di cover da parte di noti cantanti, tra i quali il tedesco Roland Kaiser (1952²³), autore peraltro di brani sentimentali e romantici contenenti spesso nei titoli la parola *amore* (*Viva l'amor*, 1990, *Amore amore*, 1985, *Amore mio*, 1978), parola che all'interno dei testi si ripete, sotto forma di esclamazione o di allocuzione, quasi ossessivamente²⁴.

Oggi il filone turistico è ancora vitale²⁵, ma può anche alimentare storie più complesse e meno frivole, come in *Bologna* (2014) del popolare gruppo rock-pop Wanda (austriaco, stavolta), che racconta *l'amore* (non *Liebe* né *love*, perché, secondo il can-

¹⁸ Cfr. Pagenstecher 2004: 114 (cfr. anche Albrecht 2013, dove si ricorda come, in realtà, l'Italia fosse un luogo di vacanza pressoché irraggiungibile per la stragrande maggioranza dei tedeschi). Sulla diffusione di parole come *pasta*, *pizza*, *espresso*, *Chianti* tra i tedeschi in vacanza negli anni Cinquanta cfr. Kindler 1997: 112-113; su ... *und amore* cfr. Neuner 1997: 151; sull'immagine dell'Italia nelle canzoni tedesche degli anni Cinquanta-Sessanta cfr. anche Herkendell 1996.

¹⁹ Cfr. Pagenstecher 2004: 11. Il termine *Teutonengrill* (e il fenomeno a cui si riferisce) è registrato dai quotidiani almeno a partire dal 1970: «Jahrzehntelang war die Riviera der Strand, an dem sich Europas gutbürgerliche Gesellschaft im Sommer traf. Die Adriaküste zwischen Jesolo und Cattolica ging als Teutonengrill in die Geschichte des Tourismus ein. Erstmals schreckten 1964 linksextreme Demonstranten mit dem Ruf "Kartoffelfresser raus" die nördlichen Sonnenanbeter aus ihrem Urlaubsfrieden»: in «Die Zeit», 2 ottobre 1970 (cfr. <http://www.dwds.de/>).

²⁰ Cfr. Stürenburg 2001: 39.

²¹ Cfr. Garzone 2000 (spec. su Dylan), Prato 2007: spec. 451-460, e Telve 2012: 49-58.

²² Cfr. Stürenburg 2001: 95. Cfr. inoltre <http://www.ninodeangelo.net/home.html> (in part.: <http://www.ninodeangelo.net/italienische-titel.html>) e http://www.hitparade.ch/artist/Nino_de_Angelo.

²³ Dettagli in <http://www.hitparade.ch/song/Oliver-Onions/Santa-Maria-674> e in Stürenburg 2001: 146.

²⁴ Per la discografia cfr. <http://www.roland-kaiser.de/>.

²⁵ Cfr. ad esempio, per paesi germanofoni, Telve 2012: 150-157.

tante, *amore*, con le sue tre sillabe, si canta meglio; *amore* è inoltre il titolo all'album²⁶) non manifestato del protagonista per la cugina, così come capitò alla zia, che amò il cugino ucciso in guerra:

Ich kann sicher nicht mit meiner Cousine schlafen,
obwohl ich gerne würde, aber ich trau mich nicht.
Ich kann sicher nicht mit meiner Cousine reden,
obwohl ich gerne würde, aber ich trau mich nicht.
Tante Ceccarelli hat in Bologna Amore gemacht.
Amore, meine Stadt!
[...]

Non posso certo dormire con mia cugina,
anche se lo farei volentieri, ma non mi azzardo.
Non posso certo parlare con mia cugina,
anche se lo farei volentieri, ma non mi azzardo.
Zia Ceccarelli ha fatto l'amore a Bologna.
Amore, la mia città!
[...]

Croazia. Il fenomeno delle traduzioni e delle cover è un chiaro segnale della forza musicale della canzone tradizionale italiana largamente testimoniato tra gli anni Cinquanta e Sessanta, che riguarda in parte anche l'area croata²⁷. È a quest'epoca che Tereza Kesovija (1938) canta *Mergellina* e *Sjećanje na Italiju* (1962), riprendendo rispettivamente *Serenata a Mergellina* e *Souvenir d'Italie* di Lelio Luttazzi, una canzone divenuta famosa all'estero anche per il tramite di importanti cantanti artisti attivi oltreoceano come Perry Como, Connie Francis e Xavier Cugat²⁸. Ad essere oggetto di traduzione e di cover possono essere pezzi tradizionali come anche brani attuali: accanto a *Chitarra romana*, il compositore Roman Butina (1937-2004) riprende e interpreta ad esempio anche brani come *Quando, quando, quando* e *A far l'amore comincia tu*, rese molto popolari in Italia rispettivamente da Tony Renis nel 1962 e da Raffaella Carrà nel 1976, mentre Sandra Kulier canta in croato *Gitara romana* e *Marina*²⁹. Ma canzoni degli anni Settanta possono tornare anche in album recenti, come *L'appuntamento* (1970), interpretata da Ornella Vanoni e ripresa nel 2014 da Vanna nell'album *Ledeno doba* col titolo *Susret*.

Nella produzione degli anni Sessanta-Settanta spesso l'italianismo può essere circoscritto al solo titolo, come in *La musica di notte* e *Adio mare* del gruppo Dubrovački trubaduri³⁰, e in diverse canzoni composte dal musicista Zdenko Runjić (1942-2004), autore di *Rusticana* (1972), *Malinkonija* (1977), *Poeta* (1978), *Vagabundo* (1979), *Mille non più mille* (1982; con parole del poeta Jakša Fiamengo, autore di testi per canzoni molto apprezzati³¹) e *Addio bella* (1987), cantata da Jasna Zlokić. Ancora titoli italiani hanno alcuni pezzi jazz, come *Intima* suonata dal trombettista Marijan Domic (1934-2011) e

²⁶ «Amore mit seinen drei Selbstlauten sei zum Singen besser geeignet, erklärt Sänger Marco»: cfr. Stanoschek 2015 (da dove si attinge per il testo). Cfr. anche il sito del gruppo, <http://wandamusik.com/>.

²⁷ Cfr. Telve 2012: 50-51, 58.

²⁸ Cfr. Borgna 1992: 222.

²⁹ Sulle diverse rese grafico-fonetiche di voci italiane nelle lingue straniere cfr. Stammerjohann 2013: 147-155.

³⁰ Cfr. https://en.wikipedia.org/wiki/Dubrovački_trubaduriù.

³¹ Cfr. <http://www.skalinada.hr/diskografija.php>, <http://www.diskografija.com/> e http://hr.wikipedia.org/wiki/Jakša_Fiamengo.

Terra Sacra e Serenissima (1997) del chitarrista e fisarmonicista Elvis Stanić (n. 1963³²).

Più raro è trovare brani cantati interamente in italiano, anche se aperture di questo tipo fanno parte di un genere libero come il jazz: tra questi, *Quell'uomo dei miei sogni*, standard interpretato da Zdenka Kovačiček, e *Guarda che luna* (2009), della cantante ethno-jazz Tamara Obrovac. L'*incipit* del testo è identico a quello dell'omonima canzone di Fred Buscaglione del 1959, ma il resto del testo, nonché la musica, sono diversi³³:

Guarda che luna, guarda che mare
sotto le stelle ma che c'è da fare
oltre a fare, a far l'amore con te,
amore mio, che ne dici tu?
Che ne dici tu? Che ne dici tu?
Ancora c'è luna, ancora c'è mare.
[...]

Il nuovo può però anche convivere a fianco a fianco con il vecchio e riguardare brani appartenenti al genere musicale melodico e pop. Una recente testimonianza è lo spettacolo dedicato interamente alla musica italiana *Chiamami ancora amore* (titolo che si richiama esplicitamente al brano di Roberto Vecchioni vincitore del Festival di Sanremo nel 2011) che si è tenuto ad Abbazia il 2 settembre 2014 e che ha visto impegnati noti cantanti croati (David Danijel, Nevia Rigutto, Lidija Percan e Zdenka Kovačiček) in un repertorio molto vario in lingua italiana: si va da pezzi celebri degli anni Cinquanta e Sessanta come *Vola colomba* di Nilla Pizzi, *Nel blu dipinto di blu* di Domenico Modugno, *Come prima* di Tony Dallara, ad altri pezzi di grande cantabilità degli anni Settanta come *Grande grande grande* di Mina, *Quando l'amore diventa poesia* di Massimo Ranieri, con aperture anche verso i cantautori, con *Piccolo grande amore* di Baglioni e *E penso a te* di Lucio Battisti, per finire con il pop anni Novanta di *Un angelo disteso al sole* di Eros Ramazzotti e *Di sole e d'azzurro* di Giorgia, ai quali viene affiancato il brano di *operatic pop* *Gira con me* (2001) del baritono statunitense Josh Groban, evidentemente percepito, benché straniero, rappresentativo dell'italianità³⁴. L'effetto complessivo dell'evento può essere testimoniato dalle parole di una giornalista locale:

Ciò che sorprende il pubblico a ogni performance è la flessibilità con la quale [David Danijel] alterna e accosta limpidezza e vigore, propri della tradizione italiana, ad agilità ed eleganza tipici della cultura musicale del Bel Paese. Che la musica italiana sia passione, amore e sentimento che pervade con tutta la magia ed il suo fascino, ci è stato provato domenica sera da Danijel David³⁵.

³² Cfr. <http://musicians.allaboutjazz.com/>.

³³ Cfr. <http://www.tamaraobrovac.com/>.

³⁴ Su Josh Groban cfr. Telve 2012: 88-90.

³⁵ Blecich 2014.

Lo stesso David Danijel canta anche alternando croato e italiano all'interno di una stessa canzone, come in *Zaboravi / Maledetta primavera* (di Loretta Goggi, 1981³⁶).

Inseriti di italiano in una canzone in croato troviamo anche in un brano dance, *Italiana* (2012) della croata Severina e della FM band, che si colloca pienamente nel filone turistico-estivo (specificamente: "spiaggistico") e va incontro ai desideri estivi d'evasione amorosa del pubblico più giovane: a un esordio/invocazione in italiano (*Allora... Siamo qui con Severina e la mia amica Anna, gruppo FM, Andiamoooo! canzone Italianaaaa!*), seguono due strofe in croato, un ritornello in italiano e in croato (*Andiamo, insegui questo ritmo per muovere il corpo / pusti glas i glasno zapjevaj* ['lascia uscire la tua voce e canta forte'] / *andiamo, insegui questo ritmo per muovere il corpo / zar to nije dobar osećaj* ['è una bellissima sensazione, non trovi?']) e una strofe d'uscita ancora in italiano (*Restiamo immersi... così / nel ritmo della notte / insieme, in festa, balliamo / balliamoooo! / I-ta-lia-na, allegria*³⁷!). Una struttura simile (strofa introduttiva in italiano, testo in croato) ha peraltro un precedente in un altro brano dance, *Za Tvoje Snene Oci* ['Per i tuoi occhi sognanti'] (2001) dei Colonia³⁸.

Ma artisti apprezzati da un pubblico giovanile, sia pure appena più maturo, si trovano anche cambiando genere e spostandosi sul versante pop-rock. Il cantante Gibboni (Zlatan Stipišić, 1968), molto seguito in patria, ha ad esempio collaborato con artisti italiani; con Gaetano Curreri degli Stadio ha cantato *Ne odustajem* ('Non rinuncio a lei', 2001), brano scritto dallo stesso Gibboni insieme a Saverio Grandi e a Vedran Križan, dove le strofe e il ritornello sono ripartiti in misura pressoché uguale tra croato e italiano³⁹:

Ljubav ce znati da mi jednoga dana stavi pod nos
i da mi u glavu vrati sve sto propustio sam s njom
radim na tome da se ludilo moje ne istrici van
pa da se brukam pred njome
kad mogu spasit' sto se spasit da
ja ne odustajem, ne odustajem.

L'amore saprà un giorno rinfacciarmelo
e far tornare nella mia mente ciò che ho perso senza di lei
mi sto impegnando perché la mia pazzia non esca fuori
e non mi faccia vergognare davanti a lei
quando posso salvare ciò che si può salvare
io non rinuncio, non rinuncio.

Io vado avanti
perché l'amore vero non muore mai
noi mai staremo distanti
e questa ferita si chiuderà
io non rinuncio a lei
non smetto, no, la vorrei qui
non rinuncio a lei
io voglio lei, la voglio qui.

³⁶ Cfr. <http://www.david-danijel.com/>.

³⁷ Cfr. <http://lyricstranslate.com/>.

³⁸ Cfr. <https://en.wikipedia.org> e per il testo <http://tekstovi.net/>.

³⁹ Cfr. Cfr. Molducci 2015 e <http://tekstovi.net/2,153,0.html>.

[rit.]

Ja ne odustajem
jedino s njom sebe vidim
ja ne odustajem
od one za koju živim
ne, ne odustajem.
[...]

[rit.]

Io non rinuncio
solo con lei, mi vedo
io non rinuncio
a lei per la quale vivo
no, non rinuncio.
[...]

Con Danilo Sacco dei Nomadi Gibonni ha poi inciso e cantato il brano in italiano e in inglese *Non credere (she said)* (2014), «uno dei maggiori successi estivi in Slovenia e Croazia»⁴⁰.

Spingendosi oltre, dal pop-rock verso il rock vero e proprio, la presenza e l'uso dell'italiano mostrano aspetti di maggiore originalità. Un esempio, in una canzone peraltro piuttosto noto in patria, è *Piccola storia de grande amore* (1988). Il pezzo racconta «di una buffa pseudo storia d'amore tra un idraulico italiano di nome Giovanni, che decide di andare a Međugorje [...], spinto dalla convinzione che una volta lì riuscirà a vedere la Madonna, e la diciassettenne suonatrice di organi nella chiesa della piccola cittadina, Katarina»⁴¹:

Sletio sam na aerodrom u Čitluku,
rekli su mi: «Tu ćeš vidjet' gospu Mariju!».
Ime mi je Giovanni, a zemlja Italija
vodoinstalater sam solidnih primanja.

Sono atterrato all'aeroporto di Citluk,
mi hanno detto: «Lì vedrai la Madonna!».
Il mio nome è Giovanni e la (mia) terra è l'Italia
sono un idraulico con una buona rendita.

Svirala sam orgulje u službi oca Ivana,
i sve što sam znala to su Bah, Isus i Marija.
Zovem se Katarina i imam 17 godina
najlepša freska Međugorja.

Ho suonato l'organo a servizio di padre Ivan,
e tutto ciò che conoscevo erano Bach, Gesù e Maria.
Mi chiamo Katarina ed ho 17 anni
l'affresco più bello di Međugorje.

Crkva je bila prazna kad ušao je on
cuo se samo grandiozan Bachov ton.
Otvorenih usta on priđe Katarini.
Pa zar ovdje sviraju i anđeli?

La chiesa era vuota quando entrò lui
si senti soltanto il suono grandioso di Bach.
A bocca aperta si avvicinò a Katarina.
Ma qui suonano anche gli angeli?

Amore mio, Madre di Dio
sto si mi učinila?
Amore mio, Madre di Dio
na grijeh me navela.
Amore mio, Madre di Dio
poslala si Amora,
a njegova me strijela pogodila.

Amore mio, Madre di Dio
cosa mi hai fatto?
Amore mio, Madre di Dio
mi hai fatto peccare.
Amore mio, Madre di Dio
mi hai mandato l'Amor,
e la sua freccia mi ha colpita.

Ciao bella, ciao amore, ime mi je Giovanni

Ciao bella, ciao amore, mi chiamo Giovanni

⁴⁰ Così Muscatello 2014.

⁴¹ Cfr. [it.wikipedia.org](http://www.zabranjeno-pusenje.com/). Il testo è ricavato da <http://www.zabranjeno-pusenje.com/>.

i sve u životu što želim, to si ti.
Pomilova je po grudima, po nevjerovatnim grudima,
a ona osjeti kako je đavo uzima

Basta signore, apelujem na vašu svijest
mogao bi nas neko u božjoj kući srest'.
Ona pobježe daleko u mrak iza orgulja
i tamo tiho zajeca.

I svaki put kad se seti Giovannija
njena ruka prođe kud je prošla njegova
i tako je đavo redovno uzima,
Hrist il' Giovanni, šta je istina?

Amore mio, Madre...

I tako Io, Giovanni svake godine dolazio
da nađem svoja carissima Katarina
al' nje više nije bilo tamo, ona otila via.
Ja sam lutao sam krasom di Hercegovina
i bambini su trčali za mnom i vikali:
«Mama, mama ecco imbecille Giovanni,
ecco imbecille Giovanni».

e tutto ciò che desidero nella vita sei tu.
La accarezzò sul petto, sul petto incredibile,
e lei sentì il diavolo impossessarsi di lei.

Basta signore, appello alla sua coscienza
qualcuno potrebbe incontrarci nella casa di Dio.
Scappò lontana nel buio dietro l'organo
e lì piano scoppiò in singhiozzi.

E tutte le volte che ricorda Giovanni
si passa la mano lì dove è passata la sua
e così il diavolo si impossessa ogni volta di lei,
Gesù o Giovanni, qual è la verità?

Amore mio, Madre...

E così ogni volta io, Giovanni, venivo
e cercavo la mia carissima Katarina
ma lei non c'era più, se n'era andata.
Vagabondavo nella Erzegovina
e i bambini mi correvano dietro e urlavano:
«Mamma, mamma ecco imbecille Giovanni,
ecco imbecille Giovanni».

Olanda. Le ragioni della diffusione della musica leggera in lingua italiana in Olanda tra la fine anni Settanta e gli anni Ottanta esemplificata nel saggio citato in precedenza⁴² possono essere ritrovate nei decenni che precedono.

Sul finire degli anni Quaranta il cantante Carel Verbrugge, meglio conosciuto col nome d'arte Willy Alberti (1926-1985), con le sue interpretazioni di brani in lingua italiana si guadagna il soprannome di "tenore napoletano"⁴³: la sua inclinazione verso il repertorio italiano si dispiegherà di lì a poco, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, raccogliendo un grande consenso di pubblico in patria⁴⁴ grazie all'interpretazione di decine di successi italiani di quegli anni (*Vivere, Come prima, Nel blu dipinto di blu, Marina, Piove, Una marcia in fa, Quando, quando, quando, Sei rimasta sola, Uno per tutte, Sabato sera, In ginocchio da te* ed altre, in buona parte rifluite nell'antologia *Willy Alberti Zingt Zijn Grootste Italiaanse Successen*, 1972)⁴⁵ ma anche di canzoni della tradizione napoletana (*Core 'ngrato, Marechiaro, Voce 'e notte, Torna a Surriento, Chi se nne scorda cchiu, Carmela*), di pezzi operistici (da Donizetti, Verdi, Puccini, Giordano, Mascagni, Leoncavallo: *Una furtiva lagrima; La donna è mobile, Solenne in quest'ora; E lucevan le stelle, Recondita Armonia, Che gelida manina; Amor ti vieta; Addio alla Madre; O*

⁴² Telve 2012, dove si accenna a cantanti come Rocco Granata (autore di *Marina*, del 1959), Salvatore Adamo, Marco Borsato, Alessandro Safina (pp. 64-66) e alle classifiche transnazionali (pp. 202-203).

⁴³ Cfr. <http://nl.muziekencyclopedie.nl/>.

⁴⁴ Si vedano i piazzamenti annuali nelle classifiche olandesi in <http://dutchcharts.nl/>.

⁴⁵ Cfr. <http://nl.muziekencyclopedie.nl/>.

Colombina, oltre a *Tre giorni son che Nina*) e ancora di brani lirici dei primi decenni del Novecento (*Non ti scordar di me*, *Torna*, *'O surdato 'nnamurato*). L'immagine dell'Italia veniva però offerta agli olandesi non solo attraverso il belcanto in una lingua che per loro era anche culturalmente distante, ma anche attraverso canzoni in madrelingua che decantavano il nostro paese e la nostra lingua, come *Romantisch Rome* (1971) e *Italiano* (1965⁴⁶):

Italiaans wil ik gaan leren
want u weet, m'n beste pa
iedere Italiaanse jongen loopt mij achterna.
Un momento, piano, piano
jij gaat wel heel snel van start
als je trouwen wilt, va bene,
maar loop niet te hard.

[rit.]
L'Italiano, l'Italiano
is een taal van zon, van bloemen en azuur.
L'Italiano, l'Italiano
is de taal van wijn, van liefde en avontuur.

Non e difficile parlaro d'Italiano
ja dat zei die jongen toen ook
ma ditte bon giorno
en ik was meteen van de kook.

Hij sprak aldoor van amore
en hij kuste mij presto
daarna zei hij mij
Io t'amo, pianissimo
nou ik heb 't al begrepen
jij leert vast wel Italiaans
jij zult *spiegelbeeld*⁴⁷ eens zingen
in 't Napolitaansrefrain.

Non e difficile parlaro d'Italiano
en ik gaf als antwoord «si si».
Non e difficile parlaro d'Italiano
en ik zat meteen op z'n knie.

L'Italiano, l'Italiano
om die taal te leren maak ik mij graag druk.

Voglio imparare l'italiano
perché sai, caro papà
tutti i ragazzi italiani mi vengono dietro.
Un momento, piano, piano
tu hai davvero fretta,
se vuoi sposarti, *va bene*,
ma non correre troppo.

[rit.]
L'Italiano, l'Italiano
è la lingua del sole, dei fiori e del cielo blu.
L'Italiano, l'Italiano
è la lingua del vino, dell'amore e dell'avventura.

Non e difficile parlaro d'Italiano
me lo ha detto anche quel ragazzo
ma ditte bon giorno
e io mi sono subito presa una cotta.

Continuava a parlare d'amore
e a baciarmi ha fatto presto
poi mi ha detto
Io t'amo, pianissimo
e io l'ho subito capito
che ci vuole a imparare l'italiano
canterai subito *spiegelbeeld*
con il ritornello napoletano.

Non e difficile parlaro d'Italiano
e io in risposta ho detto «si si».
Non e difficile parlaro d'Italiano
e un attimo dopo ero seduta in braccio a lui.

L'Italiano, l'Italiano
mi voglio davvero impegnare a impararlo.

⁴⁶ Testo da <http://www.rockol.it/>.

⁴⁷ *Spiegelbeeld* ('Immagine riflessa') è il titolo di una famosa canzone di Willeke Alberti degli anni Sessanta.

L'Italiano, l'Italiano
 is de mooiste taal, de taal van het geluk.
 Lalalalala lalalalalalalala
 Ik begin al goed Italiaans te leren, he pa
 Bellissimo
 Lalalalala lalalalalalalala
 Lalalalalalalalala
 Marina
 Multo bene
 Come prima
 Volare

L'Italiano, l'Italiano
 è la lingua più bella, la lingua della felicità.
 Lalalalalalalalalalalalala
 Inizio a parlarlo già bene, eh papà?
Bellissimo
 Lalalalalalalalalalalalala
 Lalalalalalalalala
Marina
Multo bene
Come prima
Volare

L'italiano come lingua dell'amore è peraltro un'immagine ben più remota, che ritroviamo già nel componimento *Friesche Lusthof* (1621) dello scrittore Jan Jansz. Starters⁴⁸:

O Bella figlia, o amor mia!
 myn hoop, myn troost, myn Koningin,
 wilt u met myn, u Lief, verblijen,
 a poco, poco, recht naer myn sin,
 neemt nu de krygh weer een begin.
 Beviamo bene, koele vocht,
 laet ons bedryven by Boere wyven
 de oude Italiaensche nocht.

O Bella figlia, o amor mia!
 mia speme, mio bene, mia Regina,
 vuoi, o Cara, divertirti con me,
a poco, poco, come piace a me,
 ora la tenzone ha un nuovo inizio.
Beviamo bene, fresco nettare,
 con le contadinelle ci godremo
 il vecchio piacere all'italiana.

L'eredità di Willy Alberti è stata raccolta in parte dalla figlia Willeke (1945), che però, significativamente, dalla fine degli anni Sessanta cessa quasi completamente di cantare brani in italiano⁴⁹, e da André Hazes (1951), che ha interpretato molte canzoni italiane degli anni Cinquanta-Sessanta, poi racchiuse nell'album *Innamorato* del 1986 (*Volare, Non ho l'età, Che sarà, Io che non vivo, Piove, Roberta, Il mondo* e altre), oltre a brani connotati da italianismi che si ripetono nel titolo e nel ritornello (*Amor, amor, amor*, 1982⁵⁰), secondo una soluzione che si ritrova anche in alcune canzoni di Imca Marina (1941), come *Bella Italia, La mamma, Cin cin amore mio, Vino e Casanova*, mentre in *Afscheid van Capri* torna il ritratto da cartolina di Capri, composto da mandolini, pescatori e dal ricordo di Santa Lucia⁵¹. Immagini perlopiù stereotipiche dell'Italia e dell'italiano sono peraltro trasmesse anche dai cantanti olandesi di origine italiana, che possono rimanere decisamente rivolti al passato (sfiorando anche il macchiattismo, come Domenico D'Avanzo⁵²) oppure mostrare qualche maggiore apertura, come Tino Novelli, della generazione successiva: in entrambi i casi, la lingua preferita rimane però l'olandese, anche se l'italiano non è del tutto dimenticato⁵³.

⁴⁸ Come ricorda Van Oostendorp 2012, a cui si attinge.

⁴⁹ Si veda la discografia cronologica dei singoli in <http://www.willekealberti.nl/>.

⁵⁰ Cfr. <http://andreahazes.nl/>.

⁵¹ Cfr. <http://zoekmuziek.com/>.

⁵² Cfr. <http://www.domenico-davanzo.nl>.

⁵³ Cfr. <http://tinonovelli.nl/> e l'intervista in <http://www.omroepbrabant.nl/?news/1531781073/>

Anche per l'Olanda il viaggio in Italia può significare non solo esperienze romantiche ed eventualmente amoroze ma anche più prettamente erotiche⁵⁴. È il caso di *Ciao ciao Carina* (1974) di Arie van Dam (*ciao ciao romantica / de nacht was lang / voor jou en mij*, 'ciao, ciao, romantica / la notte è stata lunga / per te e me'), con atmosfere che riecheggiano anche in due canzoni del 1988 dai titoli molto simili, *Capuccino* di K. K. Sjo ed *Espresso* di Ramses Shaffy⁵⁵, dove i filoni turistico, gastronomico e amoroso/erotico, ricorrenti nell'immagine italiana dell'Europa centrale, si sovrappongono tra loro, così come accade nella più recente e fortunata *De Italiaan* (2006) di Marianne Weber⁵⁶:

'k ben een weekje naar Milaan gegaan
en helemaal alleen
zelfs m'n trouwring had ik afgedaan
zat er effetjes doorheen
ik beloofde je om trouw te zijn
zou mezelf nooit laten gaan
'k heb de wijn de schuld gegeven
toen ik begon te beven
maar 't was de Italiaan.

Sono andata una settimana a Milano
completamente sola
mi ero persino levata la fede
ero un po' stufa
avevo promesso di restarti fedele
e non volevo lasciarmi andare
ho dato la colpa al vino
quando ho iniziato a tremare
ma la colpa era dell'italiano.

'k weet niet eens meer hoe die heette
'k ben het kwijt, maar dat kan me niet schelen
het was mario, gioseppo of zoiets
maar zo heetten er velen
elke dag naar bed met hem, het grootste feest
ik heb ervan genoten
maar de pizza, de spaghetti en de wijn
die mis ik nog het meest
'k heb verteld dat ik niet blijven kon
dat was geen probleem voor jou
toen je in mn tas mn trouwring vond
vertelde jij over je vrouw
en jij had ook zeven kinderen
dat was wel een klein bezwaar
ik zei doe ze maar de groeten
ik wil ze niet ontmoeten
misschien tot volgend jaar.

Non so neanche come si chiamasse
l'ho dimenticato, non mi importava,
era *mario, gioseppo*, o roba simile
ma ce ne sono molti che si chiamano così
ogni giorno a letto con lui, è stata un festa
mi è davvero piaciuto
ma la pizza, gli spaghetti e il vino
sono quello che mi manca di più
ho detto che non potevo restare
ma per te non era un problema
quando hai trovato la fede nella mia borsa
mi hai raccontato di tua moglie
avevi anche sette figli
beh questo forse era un problema
ho detto salutali da parte mia
non voglio conoscerli
forse ci vediamo l'anno prossimo.

Italiaan+Tino+Novelli+zingt+het+liefst+Nederlands.aspx.

⁵⁴ Come rileva Van Oostendorp 2012.

⁵⁵ Cfr. rispettivamente www.songcolera.com e <http://www.songtexte.com>.

⁵⁶ Cfr. www.songteksten.net. La canzone si classificò undicesima: cfr. <http://marianneweber.nl/biografie/>. Cfr. anche Van Oostendorp 2012, che ricorda tra l'altro la visione fortemente stereotipica e poco lusinghiera di *Italianen* (1977) del fiammingo Raymond van het Groenewoud.

Naturalmente il filone gastronomico può anche aver vita autonoma, e in questo caso può dar luogo, specie se interpretato da artisti dal profilo professionale più ampio, a brani vivaci e scherzosi, come *Een bord met spaghetti* ('Un piatto di spaghetti', 1963) dell'attore Rijk de Gooijer (1925-2011⁵⁷), la nota *Pizzalied* (1990) dell'attore, cantante e scrittore André Van Duin (1947⁵⁸) e *Pizza Calzone* (2006) del gruppo cabarettistico Enge Buren, che riprende la musica di *Se bastasse una canzone* di Eros Ramazzotti, molto popolare all'estero, per sovrapporvi un inno d'amore per il calzone: l'*incipit* non è dunque *Se bastasse una bella canzone* ma *'k heb zo'n zin in een Pizza Calzone* ('ho tanta voglia di una pizza calzone'). Sul tema e sul genere si sono cimentati anche un altro cabarettista, Jaap van de Merwe (1924-1989), in *Kleur Van Liefde (de Italiaanse Gastarbeider)* (1988⁵⁹), e lo svizzero Heinz Hermann Polzer, eccentrico pianista, paroliere, poeta e scrittore in lingua olandese meglio noto con lo pseudonimo Drs. P (1919 - 13 giugno 2015), che pose al centro delle sue canzoni temi inconsueti, come la punteggiatura (*Dubbele Punt*) e alcuni ortaggi⁶⁰. Tra queste, *Broccoli*⁶¹ (1994) *che enumera, con risvolti parodici, i molti pregi dell'Italia:*

Wat Italie betreft, ik kan u melden
't Heeft een grote naam verworven wijd en zijd
om zijn kundige strategen en zijn helden
hierbij doel ik op de Vroeg-Romeinse tijd
ook in laat're eeuwen gaven Italianen
bij herhaling blijk van ijver en genie
en zo storten wij aan tafel vreugdetranen
voor de groente die ze noemen broccoli
iedere Italiaanse kok, hyper-modern ofwel barok
zal hem bereiden zonder wrok,
broccoli, broccoli, broccoli, brok.
He Ja, de broccoli op Italiaanse borden
is een loflied op het culinaire vak
te geraffineerd voor buitenlandse horden
die zich voeden met hun achterlijke prak.
O, u moest eens weten wat die mensen eten
in een toestand van misplaatste euforie
met het air van gastronomen en esthete
maar totaal onkundig van de broccoli.
Zo was ik eens in Langue d'Oc,
en een menu gaf mij een schok
Want men serveerde artisjok,
broccoli, broccoli, broccoli, brok.

Riguardo all'Italia posso dirvi
che si è fatta un nome in tutto il mondo
per i suoi abili condottieri e i suoi eroi
ma questo era al tempo degli antichi romani
anche nei secoli successivi gli italiani
hanno dato prova di genio e abilità
e così noi a tavola piangiamo lacrime di gioia
per quella verdura che loro chiamano broccoli
qualunque cuoco italiano, iper-moderno oppur barocco
senza fallo li cucinerà,
broccoli, broccoli, broccoli, brok.
Eh sì, i broccoli in un piatto italiano
sono un inno alla buona cucina
troppo raffinato per le orde straniere
che si nutrono di pappe antichate.
Oh, dovrete sapere che mangia quella gente
in una condizione di euforia malriposta
con atteggiamento da gastronomi ed esteti
senza sapere ancora nulla dei broccoli.
Una volta ero in Linguadoca,
e un menu mi ha lasciato di sasso
perché lì si servivano carciofi,
broccoli, broccoli, broccoli, brok.

⁵⁷ <https://nl.wikipedia.org> e, per il testo, <https://www.musixmatch.com>.

⁵⁸ <https://en.wikipedia.org>. Entrambi i brani sono ricordati da Van Oostendorp 2012.

⁵⁹ Cfr. <http://www.muzeekweb.nl/> e <https://nl.wikipedia.org>.

⁶⁰ Cfr. <https://en.wikipedia.org>. Altre informazioni in <http://www.schrijversinfo.nl>.

⁶¹ Testo da <http://www.songtexte.fm/>.

Hier op aarde kennen heden reeds miljoenen
de productie door Itali' opgezegt
snelle auto's, rare meubels, dure schoenen
en toch minstens eens per jaar een kabinet
wij bespreken sinds onheugelijke tijden
hun muziek, hun schilderkunst, hun belletrise
maar waar wij dit land het meest toch om benijden
is toch ongetwijfeld wel de broccoli.
[...]

Qui sulla terra già milioni conoscono
i prodotti di cui si vanta l'Italia
auto veloci, mobili curiosi, scarpe costose,
e un nuovo governo all'anno, almeno,
dai tempi dei tempi ne apprezziamo
la musica, la pittura, la letteratura
ma ciò che più invidiamo a quel paese
sono di certo i broccoli.
[...]

Di là da queste prove offerte da artisti olandesi, che toccano facilmente alcuni estremi parodistici o ai limiti del nonsense, nei contenuti e nello stile (si vedano anche *De Paus*, 'Il papa', del "trovatore" Leon Lutterman e *Italiaanse les*, 'Lezione d'italiano', 1992, del duo circense Bassie & Adriaan⁶²). Accanto al gusto per filoni parodistici o umoristici, c'è anche una parte di popolazione che apprezza la produzione musicale italiana, con una certa attenzione alle novità del pop e non solo: in un forum dedicato alle dieci canzoni italiane preferite si spazia infatti dai gruppi e cantanti "storici" come Riccardo Cocciante, Premiata Forneria Marconi, Banco del Mutuo Soccorso e Matia Bazar, al pop attuale di Eros Ramazzotti, al pop lirico di Alessandro Safina, al jazz-swing di Paolo Conte, alla world music di Jovanotti, e altro ancora⁶³.

Per concludere, come si accennava in apertura, la musica e la lingua italiana sono portatrici di valori culturali che, come abbiamo visto, possono naturalmente essere recepiti e interpretati in modo diverso, spaziando, ad esempio, dal quadretto con chiaro sfondo storico-sociale (*Zwei kleine Italiener*, *Capri-Fischer*), eventualmente con implicazioni amorose e sentimentali (*Bologna*, *Piccola storia de grande amore*), all'amore inteso in senso più assoluto ed astratto (*Ne odustajem*), anche in relazione al fascino della lingua (*Italiano*) ed eventualmente declinato come avventura erotica (*De Italiaan*), fino alla decantazione dello stile di vita italiano, che comprende non solo certi estremi spensieratamente edonistici (*Italiana*) ma anche, naturalmente, la buona cucina, con tanto di rovesciamenti parodici (ad esempio *Pizza calzone*, *Broccoli*), ai limiti del nonsense.

Nella trasmissione di questi valori tramite la musica, tuttavia, la comprensione delle parole, o meglio del senso del testo, non risulta sempre strettamente necessaria: oltre a esserne testimonianza, ad esempio, i successi all'estero di artisti come Drupi, Gianna Nannini e, più recentemente, Tiziano Ferro⁶⁴, una significativa spia nei nostri testi è data, per l'area croata, da un frammento di *Ciao ragazza* della band Latino: *Le parole [italiane] non le capisce molto, ma il ritmo la trascina* ('riječi baš i ne razumije, samo ritam nosi je'⁶⁵).

⁶² La seconda è ricordata anche da Van Oostendorp 2012.

⁶³ Cfr. <http://www.musicmeter.nl/forum/18/526>.

⁶⁴ Cfr. le affermazioni degli agenti discografici e degli esperti del settore riportate in Telve 2012: 218-219.

⁶⁵ Cfr. anche <http://www.letsloop.com/it/artist/latino>.

Quando non sia il contenuto del testo a trasmettere una certa italianità, più o meno “reale” (anche se parziale, stereotipata o reinterpretata, ma comunque con finalità anche descrittive e denotative), può dunque soccorrere la musica, per via del ritmo oppure della cantabilità del pezzo (come sarà ad esempio nel caso di Josh Groban, incluso nel repertorio italiano della selezione olandese citata in precedenza) o ancora della mera sonorità della lingua, che consentirà di restituire se non un’italianità “reale”, dei contenuti e delle cose, perlomeno una sorta di italianità “percepita”, fatta di sensazioni e atmosfere⁶⁶. D’altra parte, anche l’*italianismo* comprende estremi di questo tipo, estendendosi, da un parte, agli italianismi veri e propri e, dall’altra, agli pseudoitalianismi: di là dalla loro autenticità “genetica”, entrambi possono risultare ugualmente dotati della stessa aura di italianità ed essere impiegati con funzioni prettamente connotative nelle canzoni in lingua straniera, come dimostra non solo la loro frequenza all’interno dei testi ma anche, soprattutto, la loro vistosa collocazione nei titoli dei brani⁶⁷.

In questo senso, l’italianismo in accezione linguistica (‘espressione, locuzione o costrutto proprio della lingua italiana, introdotto in un dialetto o in un’altra lingua’) è anche latore dell’accezione culturale del termine (‘tendenza ad assimilare o imitare la cultura, l’arte e i costumi italiani’⁶⁸); è proprio pensando alla simultaneità di queste due accezioni che, come è stato inteso nel titolo di questo contributo, *italianità* può essere surrogato da *italianismo*.

Bibliografia

- Albrecht 2013 = Albrecht, Nico, *Nachkriegsexotik. Zu «Capri-Fischer» von Rudi Schuricke (Text: Ralph Maria Siegel)*, in «Deutsche Lieder. Bamberger Anthologie», 25 giugno (<https://deutschelieder.wordpress.com>).
- Bekermann 2007 = Bekermann, Oliver, «*Wunder gibt es immer wieder*»: eine Untersuchung zur gegenseitigen Abhängigkeit von Alltagskommunikation und deutschem Schlager, Norderstedt, BoD – Books on Demand.
- Blecich 2014 = Blecich, Kristina, *David, un amore di cantante*, in «La Voce del Popolo», Quotidiano italiano dell’Istria e del Quarnero, 2 Settembre (cfr. <http://www.editfiume.com/lavoce/cultura/8846-david-un-amore-di-cantante>).
- Borgna 1992 = Borgna, Gianni, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori.
- Del Bosco 2006 = Del Bosco, Paquito, *O sole mio: storia della canzone più famosa del mondo*, Roma, Donzelli. DB = <http://www.deutsche-biographie.de>.

⁶⁶ Cfr. in particolare i giudizi dati nel corso del tempo da stranieri nei confronti della lingua italiana, ora antologizzati in Stammerjohann 2013: spec. 91-99, e 179-270 (per giudizi di parte tedesca: 232-261; e olandese: 262); cfr. anche Van Oostendorp 2013; sull’italianità “percepita” cfr. anche Telve 2012: 227.

⁶⁷ Esemplicando ancora dal tedesco, accanto a *pasta* e *balcone* (italianismo diretto il primo e indiretto il secondo) abbiamo *picobello* ‘ineccepibile, eccellente’ e *alles paletti* ‘tutto a posto, tutto bene’: cfr. Rovere 2009: spec. 160-163, da cui si attinge; sulla variabilità dei criteri di definizione e di individuazione degli italianismi cfr. anche Serianni 2008. Sulla risemantizzazione di voci italiane all’estero si veda ad esempio, nell’ambito della moda, Sergio 2014: 169 e 177 (dove si parla peraltro di «*surplus* connotativo» come motivo della spinta all’opzione italiana).

⁶⁸ Cfr. Stammerjohann 2013: 10.

- DGB = *Dictionary of German biography*, a cura di Walther Killy e Rudolf Vierhaus, München, K. G. Saur, 2001-2006 (si cita per numero di volume e pagina).
- Garzone 2000 = Garzone, Giuliana, «La canzone di Bob Dylan in Italia: traduzione e appropriazione», in *Tradurre la canzone d'autore*, Arti del convegno di Milano, Università Bocconi, 29 settembre 1997, a cura di Giuliana Garzone e Leandro Schena, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, pp. 77-105.
- Gebhardt 2012 = Gebhardt, Heinz, *Als die Oper mit Bier gelöscht wurde: Münchner Bilder und Geschichten von 1158 bis heute*, München, Stiebner.
- Herkendell 1996 = Herkendell, Andreas W., *Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt. Das deutsche Italienbild der fünfziger und sechziger Jahre im Schlager*, in «Geschichte lernen» 9 (51), pp. 55-59.
- Kindler 1997 = Kindler, Gabriele, «Sehnsucht nach Italien in den fünfziger Jahre», in *Siebenmorgen* 1997, pp. 97-119.
- Luther 1997 = Luther, Tammo, «Die Italienreise im 20. Jahrhundert», in *Siebenmorgen* 1997, pp. 83-93.
- Molducci 2015 = Molducci Walter, *Gibboni, il rocker venuto dai balcani*, in «FerraraItalia». *Quotidiano indipendente*, 29 gennaio 2015 (<http://www.ferraraItalia.it/la-storia-gibboni-il-rocker-venuto-dai-balcani-33031.html>).
- Muscatello 2014 = Muscatello, Carlo, *Il croato Gibboni duetta con Danilo Sacco, ex voce dei Nomadi*, in «Il Piccolo», 24 settembre 2014 (cfr. <http://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2014/09/24/news/il-croato-gibboni-duetta-con-danilo-sacco-ex-voce-dei-nomadi-1.9993273>).
- Neuner 1997 = Neuner, Alexandra, «Mandolinen der Liebe erklingen...», in *Siebenmorgen* 1997, pp. 145-152.
- Pagenstacher 2004 = Pagenstacher, Cord, «L'immagine dell'Italia nella pubblicità turistica tedesca del dopoguerra. Il lago di Garda e la Riviera adriatica nelle brochure del tour operator Scharnow», in *Storia del turismo. Annale 2003*, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Comitato di Napoli, Milano, Franco Angeli, pp. 105-136.
- Pendzich 2004 = Pendzich, Marc, *Von der Coverversion zum Hit-Recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik*, Münster, LIT (poi Berlin-Münster, Lit, 2008)
- Rovere 2009 = Rovere, Giovanni, *Quanti sono gli italianismi nel tedesco contemporaneo?*, in «Italiano LinguaDue» 1, pp. 160-167.
- Schulz 2014 = Schulz, Daniela, *Wenn die Musik spielt...: Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre*, Bielefeld, Transcript.
- Sergio 2014 = Sergio, Giuseppe, *Mediatori e mediati: riflessioni sugli italianismi di moda in francese, inglese e tedesco*, in «Lingue Culture Mediazioni / Languages Cultures Mediation» 1, 1-2, pp. 163-185.
- Serianni 2002 = Serianni, Luca, «Lingua e dialetti d'Italia nella percezione dei viaggiatori sette-ottocenteschi», in Luca Serianni, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, pp. 55-88.
- Serianni 2008 = Serianni, Luca, «Gli italianismi nelle altre lingue romanze: prime riflessioni», in *Italianismi e percorsi dell'italiano nelle lingue latine*, Arti del Convegno di Treviso, 28 settembre 2007, Parigi, Unione Latina, pp. 19-41.
- Siebenmorgen 1997 = Siebenmorgen, Harald (a cura di), *Wenn bei Capri die rote Sonne. Die Italiensehnsucht der Deutschen im 20. Jahrhundert*, Karlsruhe, INFO-Verlagsgesellschaft.
- Stammerjohann 2013 = Stammerjohann, Harro, *La lingua degli angeli: italianismo, italianismi e giudizi sulla lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca, Siena, Università per stranieri di Siena.
- Stanoschek 2015 = Stanoschek, Isabel, *Es geht um Amore. Um die Liebe. In all ihren Formen. «Bologna» von Wanda (2014)*, in <https://deutschelieder.wordpress.com/2015/05/11/wanda-bologna/>.
- Stürenburg 2001 = Stürenburg, Holger, *Forever Young. Die klänge der kühlen Decade*, BoD – Books on Demand.
- Telve 2012 = Telve, Stefano, *That's amore! La lingua italiana nella musica leggera straniera*, Bologna, Il Mulino.
- Van Oostendorp 2012 = van Oostendorp, Marc, *Mario, Giuseppe of zoiets. De Italiaan in Nederlandse populaire muziek*, in «Neder-L», 23 agosto (cfr. <http://nederl.blogspot.it/2012/08/bloemen-azuur-wijn-liefde-en-avontuur.html>).
- Van Oostendorp 2013 = van Oostendorp, Marc, *Bravo! Bravissimo! Hoe het Italiaans de taal van de muziek werd*, in «Onze Taal» 11, p. 303.

SUI NOMI DELLE MUSICHE

FRANCO FABBRI

Una fortunata serie di trasmissioni televisive della RAI negli anni Settanta (dal 1972 al 1976, al venerdì sera) era intitolata *Adesso musica classica, leggera e pop*. Nel dicembre del 1972 la RAI mise in onda anche un numero unico, intitolato *Adesso musica speciale: alla ricerca della musica folk*. Classica, leggera, pop, folk: è facile essere indotti a pensare che questa fosse la struttura tassonomico-musicale di base riconosciuta negli ambienti dell'emittente italiana di Stato, all'epoca ancora in regime di monopolio. Uno degli autori della serie e del numero speciale, Adriano Mazzoletti, era un conduttore noto di programmi radiofonici, un appassionato di jazz (al quale dobbiamo studi importanti sulla storia del jazz italiano), e anche – quando capitava – uno dei componenti della Commissione d'Ascolto, l'organismo che valutava l'idoneità dei dischi regolarmente pubblicati a essere trasmessi alla radio e alla televisione¹. Dunque, un'autorità, in grado di mediare fra il senso comune delle diverse comunità interessate alla musica (autori, produttori, interpreti, critici, vari pubblici) e l'esigenza di una grande emittente pubblica di offrire un proprio punto di vista unificante e comprensibile.

Ma pensiamoci: classica, leggera, pop, folk. Manca proprio il jazz, e se ne deve dedurre (anche per la funzione di Mazzoletti) che non fosse una dimenticanza, ma che il jazz rientrasse in un'altra categoria. Quale? Forse la musica leggera, dove era stato problematicamente accolto durante il Ventennio? O forse era già iniziato il processo che avrebbe portato il jazz a essere condotto nell'alveo delle musiche "colte" del Novecento (e, radiofonicamente, a migrare da Radio Uno a Radio Tre?). Comunque, l'assenza dal titolo non impedì al jazz di essere ampiamente rappresentato nella serie di trasmissioni, ad esempio con un numero monografico dedicato nel 1974 a Duke Ellington, un mese dopo la morte.

Soprattutto, poi, colpisce quella distinzione fra leggera e pop. Cos'era la "musica pop", allora? Era principalmente la popular music angloamericana², ma anche quella italiana di chiara influenza angloamericana: erano pop i Beatles almeno dal 1966 (or-

¹ Costituita come *Commissione di Lettura della musica leggera* nel 1949, esistette ed ebbe un ruolo fondamentale di indirizzo e anche di censura fino al 1976, quando fu abolita come primo atto della presidenza di Paolo Grassi. Si veda Fabbri 2014.

² Questo termine e il suo uso nella nostra lingua saranno ampiamente discussi in seguito.

mai erano sciolti, ma costituivano ancora un paradigma, anche per l'enorme successo di alcuni album dei loro componenti), lo erano i gruppi psichedelici inglesi e quelli underground nordamericani, si chiamavano pop in Italia i gruppi che in Inghilterra erano definiti *progressive*, e si chiamavano pop anche i loro emuli italiani (i New Trolls, la Premiata Forneria Marconi, il Banco di Mutuo Soccorso e tanti altri). “Leggera”, invece, era stata fin dai tempi dell’EIAR la canzone di intrattenimento, identificabile all’inizio degli anni Settanta con la tradizione ormai ventennale del Festival di Sanremo e con i generi presentati in manifestazioni simili: *Canzonissima*, *Un Disco per l’Estate*, il *Cantagiorno*. Ci si sarebbe potuti chiedere, all’epoca di *Adesso musica*, se i cantautori (che esistevano da più di un decennio) dovessero essere inseriti sotto “leggera” o sotto “pop”: presto, in effetti, si sarebbe consolidata un’altra categoria, quella di “canzone d’autore”, un genere definito almeno in parte proprio dalla sua diversità rispetto sia alla musica leggera sia a quella pop. Ma nel 1972-1973 era sicuramente pop Lucio Battisti; forse Francesco Guccini era folk. Eh già, folk: il termine indicava solo la musica popolare, come la chiamavano gli etnomusicologi, cioè la musica di tradizione orale, contadina o urbana, sottoposta in quegli anni a un processo di riproposizione, noto – anche in Italia – come “folk revival”, o comprendeva qualunque musica di vaga ispirazione popolare, suonata con strumenti non amplificati (e principalmente la cosiddetta “chitarra folk”)?

Ma torniamo all’inizio dell’elenco: quale “musica classica”? Per gli studiosi odierni di storia della musica, “classico” è il periodo (e lo stile) associato all’attività di Haydn, Mozart, Beethoven, a cavallo fra fine Settecento e primo Ottocento (Rosen 2013). Ma gli autori di cui sopra non avevano la minima idea di appartenere a un tale periodo o stile (o alla Prima Scuola di Vienna). Nei primi decenni dell’Ottocento, dopo la morte di Beethoven e la riscoperta pubblica della musica di Johann Sebastian Bach, cominciò ad affermarsi il concetto di “musica classica”, o “d’arte”, cioè di un repertorio canonico costituito soprattutto da musiche di compositori del passato (non solo dell’epoca “classica”!), meritevoli di essere conservate e imitate. L’invenzione di quel concetto (Beethoven, compositore “classico” per eccellenza anche in questo senso, non seppe mai di esserlo) avvenne in parallelo all’introduzione di altri concetti tassonomici: quello di “musica folk” (*Volksmusik*) o “popolare”, e quello di musica “volgare”, “di intrattenimento”, variamente denominata (in diverse lingue) *popular music*, *Trivialmusik*, *musique de variétés*, “musica leggera” (Gelbart 2007). Dunque, il concetto di “musica classica” – all’interno di quella ristrutturazione del campo semantico – era fin dal principio fortemente determinato anche da ciò che quella musica *non era*, a volte implicando uno spostamento di opere musicali da un campo all’altro (ad esempio, le opere “minori” o “d’uso” di compositori rientranti nel novero dei “classici”, ma escluse dal canone). Negli anni Settanta del Novecento, ai tempi di *Adesso musica*, l’espressione “musica classica” aveva accumulato più di un secolo di controversie semantiche: non era più in uso nel linguaggio giuridico (la legge 800 sul finanziamento delle attività musicali, del 1967, parlava di musica sinfonica, lirica, di attività concertistiche, ma nell’intero testo non c’è alcuna occorrenza di “musica classica”), era snobbata dai musicologi e dai compositori, ma resisteva fortemente nei discorsi quotidiani. Già allora erano fiorite proposte alter-

native: musica “seria”³, musica “colta”, musica “eurocolta”. Un incidente scientifico dei primi anni Ottanta è rivelatore di quella confusione: in un sondaggio sulle preferenze musicali (Ala, Fabbri, Fiori e Ghezzi 1985: 36-50), fu somministrato agli intervistati un elenco di generi, tra cui figuravano sia il *Lied* classico (“Musica classica liederistica”) che il *Lied* romantico (“Musica romantica liederistica”); il *Lied* classico (cioè l’insieme delle composizioni liederistiche di Mozart e Beethoven, ben poco conosciute se non agli specialisti) riscosse molte preferenze in più rispetto al *Lied* romantico (i ben più noti *Lieder* di Schubert, Schumann e altri). “Classico” come sinonimo di “importante” aveva prevalso sulla tassonomia storico-musicale (*ibid.*: 49).

È bastata solo qualche riflessione sul titolo di una serie di trasmissioni televisive – per quanto importante e responsabile della formazione del lessico e forse anche della mente musicale di almeno una generazione di italiani – per gettare uno sguardo sull’instabilità, la contraddittorietà, la dipendenza ideologica dei termini usati per riferirsi a diversi tipi di musica. Sono certo che fenomeni simili caratterizzino anche i lessici di altri campi del sapere che abbiano in comune la sovrapposizione e l’interazione fra gerghi specialistici e lingua di ogni giorno, ma nel caso della musica entrano in gioco elementi ulteriori: la scarsa presenza di un’educazione specifica nella scuola, la grande esposizione mediatica, il fatto che in mancanza di una competenza specialistica riferirsi a tipi di musica (generi, stili, forme, scene) offra spesso l’unica possibilità di verbalizzare interessi, preferenze, tentativi di descrizione. In altre parole, la competenza di base sulla musica, non solo nel nostro Paese, si basa largamente sui nomi dei tipi di musica⁴.

Cosa è cambiato rispetto ai tempi di *Adesso musica*? Un aspetto del quale è impossibile sottovalutare l’importanza è l’avvento di Internet, non solo per la sua crescente – e in tempi recenti – travolgente pervasività nell’orizzonte dei media, ma in specifico per l’uso che diversi agenti nel mondo della rete (motori di ricerca, fornitori di file musicali, web radio, social media) fanno del concetto di genere musicale, pubblicizzando tassonomie musicali e servendosi di descrittori di genere all’interno delle etichette (*tags*) incorporate nei diversi tipi di file audiovisivi. Chi acquisti un file musicale (una *song*, secondo il gergo di Internet) o un album attraverso servizi come iTunes riceve allegata l’informazione sull’appartenenza di genere di ogni singolo brano; chi scarichi il contenuto di un cd nella memoria del proprio computer accede (spesso automaticamente) a un servizio che riconosce il cd e fornisce l’elenco dei brani, etichettandoli tutti (compresa l’informazione sul genere⁵). I motori di ricerca sono attrezzati per ricerche attraverso i generi, e così anche Wikipedia⁶. I principali

³ Nella musicologia tedesca, largamente influente negli ambienti della critica musicale e della musicologia italiane, si distingueva tra *ernste Musik*, musica seria, *Unterhaltungsmusik*, musica di intrattenimento, e *funktionelle Musik*, musica funzionale, abbreviate rispettivamente come *E-Musik*, *U-Musik*, *F-Musik*.

⁴ Sul concetto di competenza musicale si veda Stefani 1983.

⁵ Ad esempio, il servizio MusicID di Gracenote: <http://www.gracenote.com/music/recognition/>, ultimo accesso il 15 agosto 2015.

⁶ Si veda https://it.wikipedia.org/wiki/Generi_musicali, ultimo accesso il 15 agosto 2015.

servizi di streaming musicale e le web radio (Spotify, Pandora, Last.fm) si servono del concetto di genere per soddisfare e indirizzare le richieste dei loro ascoltatori; utilizzano anche sistemi di raccomandazione (a volte indipendenti dal concetto di genere) per suggerire agli ascoltatori brani e artisti simili a quelli per i quali sia stato manifestato interesse (Celma 2010). I *recommender systems* sono alla base anche del marketing dei grandi servizi di commercio online, come Amazon, quando propongono ai propri clienti l'acquisto di prodotti che altri clienti hanno già valutato o acquistato, insieme a quelli oggetto del suggerimento.

Il risultato è che l'utente di Internet, soprattutto se è interessato alla musica (ma non solo), è costretto a familiarizzarsi con un elenco di nomi di musiche costituito da molte decine, anzi centinaia, di termini, da *acid jazz* a *zydeco*, in larghissima parte di origine straniera, soprattutto angloamericana (per un elenco tutt'altro che esaustivo si veda la pagina di Wikipedia su «Genere musicale» già citata in nota, e le pagine corrispondenti in lingue diverse dall'italiano⁷). Già nei primi anni Settanta l'universo apparentemente unitario di quello che in Italia chiamavamo pop si stava frammentando (o si era già scisso) in una galassia di generi, ma Internet (l'Internet "di massa") ha reso visibili e accessibili tipi di musica che fino agli anni Novanta erano stati confinati a gruppi ristretti di praticanti e conoscitori. Il predominio di quelli di origine angloamericana (i cui nomi non vengono di solito tradotti) non è dovuto solo alla posizione dominante dell'industria musicale multinazionale, che si concentra su una produzione largamente maggioritaria di musica popular cantata in inglese: si basa anche sull'ancora più forte concentrazione nel mondo anglofono, e specialmente negli USA, delle ricerche e dei servizi responsabili del successo mondiale della Rete. Ad esempio, i protocolli per codificare l'informazione accessoria allegata ai file audio furono sviluppati da piccole società di software statunitensi, e si può dire che la scelta dei generi codificati, inizialmente limitata per ragioni tecniche, sia stata affidata alle conoscenze musicali (assai polarizzate) di giovani programmatori: sapendo di avere solo sette bit per puntare a una tabella che poteva contenere al massimo centoventotto generi, qualcuno di loro preparò una lista nella quale figuravano «blues», «classic rock», e «country», e perfino «porn groove», ma naturalmente non «chanson», né «canzone d'autore», né «rai», né «rebetiko» (per l'elenco completo dei generi previsti dal protocollo ID3v1 e un ulteriore commento si veda Fabbri 2007).

È vero che anche molto tempo prima dell'era di Internet molti nomi di generi musicali (e di balli) provenivano dall'estero ed erano incorporati nel nostro uso quotidiano senza essere tradotti: habanera, tango, cakewalk, ragtime, jazz, swing, charleston, mambo, rumba, samba, cha-cha-cha, boogie-woogie, rock'n'roll, twist, bossa nova, eccetera (sulle tipologie dei nomi di generi si veda Marino 2013). Moderati adattamenti (non traduzioni) risalgono all'Ottocento: valzer, polca, mazurca. L'incorporazione nella nostra lingua di un termine straniero, così com'è, implica il riconoscimento di un'alterità autorevole: così, *Lied* non è mai stato tradotto come

⁷ Ad esempio https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_popular_music_genres, ultimo accesso il 15 agosto 2015.

“canzone”, nonostante che in tedesco significhi proprio quello (*qualunque* canzone), perché l’uso di quella parola tedesca in italiano specifica chiaramente i contorni di un genere, localizzato nello spazio, nel tempo, nella società, nelle convenzioni culturali. La scelta di tradurre o non tradurre (o adattare) implica il riferimento a un sistema di valori: è una scelta ideologica, all’interno delle comunità dei parlanti. La canzoni di Gershwin o di Porter diventano *songs* per coloro che vogliono spostare l’accento dall’appartenenza più ampia alla musica di intrattenimento alla specifica connotazione di “arte”, o di “alto artigianato” di quella produzione. Inevitabilmente si tratta di una questione di potere: chi può distinguere, attribuisce, sceglie il lessico. Ho accennato altrove all’uso che fu fatto nella letteratura etnomusicologica italiana di un concetto introdotto da Béla Bartók, *népies müzene*, dove *népies* significa ‘di carattere popolare’, e *müzene* ‘musica composta’, ‘musica d’arte’:

Per Bartók, come per una parte rilevante degli etnomusicologi che se ne sono dichiarati eredi, la musica popolare “autentica” è quella contadina, basata su processi di composizione e trasmissione collettivi. Nell’edizione italiana degli scritti sulla musica popolare di Bartók il curatore, Diego Carpitella, quasi sempre riporta correttamente la traduzione “musica colta popolare”. In un passaggio, Bartók suggerisce che la *népies müzene* fosse l’equivalente della “musica leggera” di altri paesi [...].

“Popolare” (*népies*, tanto più se abbinato a *müzene*) e “leggero” sono due concetti diversi, anche se la funzione, secondo Bartók, è simile. Se però si esplora la letteratura intorno al folk revival italiano, alla riproposizione del canto popolare, alla nuova canzone, al canto sociale (fenomeni interconnessi ma provvisti di un’identità ideologica diversa, che giustifica la distinzione), quel “popolare” bartokiano – o meglio, carpitelliano – privo del sostantivo (*müzene*, o la sua traduzione), diventa uno degli strumenti più acuminati e flessibili di una battaglia ideologica. Il dualismo semantico (e in quanto tale inevitabilmente ideologico) “popolare” vs. “popolare” si presta a varie politiche: distingue la musica di tradizione orale “autentica” (rurale, secondo l’insegnamento di Bartók) da qualunque tipo di riproposizione in un contesto urbano; distingue la riproposizione “razionale”, il “ricalco stilistico”, da quella con fini commerciali, ritenuta completamente priva di principi; distingue i tentativi di nuova creazione di materiale popolare, guidati (secondo il modello del folk revival britannico) da una ricostruzione del *folk process* – cioè dei modi di creazione ritenuti tipici del canto tradizionale – da quelli basati sull’imitazione superficiale di alcuni tratti stilistici. In un periodo (gli anni Sessanta e Settanta) nel quale l’etnomusicologia italiana approda all’accademia, il dualismo “popolare” vs. “popolare” offre garanzie ai musicologi allora egemoni che l’introduzione negli studi universitari della musica “non colta” non si porterà dietro Milva e Gigliola Cinquetti, o Bob Dylan⁸.

Un caso simile, più recente, riguarda l’uso dell’espressione “popular music”. Come si diceva all’inizio, entrò nell’uso comune nei Paesi anglofoni nell’Ottocento, nel corso della ristrutturazione dello spazio semantico delle musiche alla quale si è accennato. Già alla fine di quel secolo era l’espressione più comune in quei Paesi per designare la musica prodotta per un ampio mercato stimolato dai locali pubblici (music-hall, *vau-*

⁸ Fabbri 2011: 9-10.

deville), dall'editoria, dalla discografia. A metà del Novecento non aveva perso quel ruolo, anche se negli USA si poteva cogliere una sfumatura razziale, che faceva della popular music la musica dei bianchi, distinta da quella degli afroamericani (variamente, e a seconda dei punti di vista, descritta come *race music*, jazz, blues, rhythm and blues, soul). Negli anni Sessanta-Settanta era emersa una polarizzazione rock vs pop (il primo "autentico", il secondo "commerciale"), ma quando tra la metà degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta furono poste le basi per studi musicologici, sociologici, culturali, eccetera, intorno alla musica "non-classica"⁹, tra gli studiosi anglofoni non ci furono dubbi a denominare quel campo di studi *popular music studies*, intendendo che la popular music includesse il rock, il pop, e potenzialmente tutti i generi del mondo che provenissero dalla stessa storia e avessero le stesse funzioni¹⁰. Naturalmente quel "pop" che compariva più o meno negli stessi anni nel titolo di *Adesso musica*, anche se derivava da un'abbreviazione di popular, non era la popular music, e nemmeno il pop che nei Paesi anglofoni si contrapponeva a rock: era un'approssimazione funzionale all'imbarazzo causato da un termine, "musica leggera", che si riconosceva ormai come inapplicabile all'intero universo musicale che gli anglofoni chiamavano "popular". Per molti, già allora, risultava chiaro che molti dei generi che erano emersi nel secondo dopoguerra, e che costituivano la parte più nuova e forse più interessante della musica "non-colta", erano nati in opposizione o in alternativa alla "musica leggera": in modo più o meno esplicito, erano contro la musica leggera la chanson francese della Rive Gauche, il rock'n'roll, la bossa nova, la produzione dei cantautori italiani, i generi variamente denominati provenienti dall'Inghilterra dei Beatles e dei loro contemporanei, la canzone di protesta statunitense. Come si poteva includere nella denominazione di "musica leggera" anche solo uno di questi tipi di musica? Se ne era resa conto anche la RAI degli anni Settanta, non solo qualche critico rock supercilioso. Anche altre espressioni, per ragioni simili, mostravano la corda. Quella apparentemente più neutra, "musica di intrattenimento", sembrava incapace di coprire per intero un campo all'interno del quale c'erano anche le riflessioni esacerbate di Boris Vian o di Léo Ferré, le canzoni apocalittiche del primo Bob Dylan, le incursioni avanguardistiche dei gruppi *progressive*, il rock "politico", il reggae, il punk e il rap; quella ideologicamente più tecnica, "musica di consumo", fingeva di non appartenere a un mondo nel quale ormai tutti i generi musicali, anche quelli dell'universo "classico", erano coinvolti in pieno nelle operazioni dell'industria culturale. Ad alcuni parve che il nome scelto dagli studiosi anglofoni, con il suo appellarsi all'ambiguità costruttiva dell'aggettivo "popular" (che è gradito, che piace al popolo, alla gente, ma anche che appartiene al popolo) rendesse conto delle dinamiche complesse dei generi musicali contemporanei, non facilmente riducibili alla

⁹ In Italia lo storico della musica Luigi Pestalozza propose la locuzione "musica extracolta", ricalcando il punto di vista secondo il quale all'epoca erano definite "extraparlamentari" le formazioni politiche a sinistra del PCI, non rappresentate in Parlamento.

¹⁰ La prima conferenza internazionale di studi sulla popular music si tenne all'Università di Amsterdam nel 1981. Poco dopo fu costituita la IASPM (International Association for the Study of Popular Music).

semplice idea di uno sfruttamento industriale “dall’alto”, e nemmeno a un’improbabile autonomia “dal basso” paragonabile a quella delle musiche di tradizione orale¹¹. Questo secondo aspetto, tra l’altro, scoraggiava la semplice traduzione in italiano, poiché “musica popolare” era l’espressione in uso fin dall’Ottocento per indicare le musiche di tradizione orale, di origine perlopiù contadina, e non “contaminate” dall’industria culturale (il che le avrebbe rese “popolaresche”, come si è visto). Anche per un convinto rispetto nei confronti dell’etnomusicologia italiana e della sua storia, gli studiosi italiani che facevano riferimento al campo internazionale dei *popular music studies* iniziarono a usare l’espressione “popular music” tale e quale, non tradotta: furono chiari sintomi di questa scelta due volumi pubblicati nel 1994, che contenevano “popular music” nel titolo (Middleton 1994; Tagg 1994¹²). Ciò implicava anche una presa di posizione chiara (e forse non particolarmente gradita) verso gli ambienti politico-giornalistici che negli anni Novanta propugnavano l’idea di “musica popolare contemporanea”, intrisa di reminiscenze sessantottine sul fatto che il rock fosse, tutto sommato, la musica folk (“del popolo”) dei nostri tempi. Un’idea forse affascinante per qualche politico a caccia di voti giovanili o del consenso dell’industria musicale (si trattava di aprire la “musica popolare contemporanea” al finanziamento pubblico), ma priva di qualsiasi fondamento scientifico. Di primo acchito poteva apparire sconcertante che si dovesse usare un’espressione inglese per un concetto di così grande portata. E jazz? E film? E bar? E Internet? Anche dopo aver esaminato le inadeguatezze delle alternative (già discusse qui: “leggera”, “di intrattenimento”, “di consumo”) restava l’obiezione che mentre altre espressioni risultavano intraducibili, o le traduzioni possibili erano goffe (il tentativo di autarchia linguistica del fascismo ne aveva prodotte di memorabili), qui la traduzione c’era, a portata di mano. Convincere della dissimmetria fra “popular music” e “musica popolare” forse non è facilissimo, ma certo può valere uno degli esempi che abbiamo già incontrato: se ciò che vale è l’esistenza di un termine esattamente corrispondente, perché non parlare delle celeberrime “canzoni” di Schubert, di Schumann, di Brahms? Come verrebbe guardato chi dicesse: «I cosiddetti *Lieder* di Schubert»?

Negli ultimi vent’anni l’espressione “popular music” (non tradotta) ha avuto un certo successo, sia nella letteratura specialistica sia nel giornalismo musicale, sia nelle istituzioni: a una manciata di corsi universitari con quell’espressione nel titolo (nonostante le declaratorie ministeriali delle discipline musicologiche non vi facciano alcun riferimento diretto) si è aggiunta l’emissione da parte del Ministero dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca di un decreto che stabilizza, rendendoli ordinari, i corsi triennali di jazz e popular music nei Conservatori italiani. Così nelle segreterie di alcu-

¹¹ Beninteso, anche “popolare” punta ad aree di significato equivalenti, almeno in apparenza. Ma il “popolare” italiano inteso come appartenenza al popolo (?) ha connotazioni tutt’altro che contemporanee, basti pensare al confronto fra *popular culture* – un concetto normalmente applicato ai comportamenti, ai modi di pensare, agli stili delle diverse sottoculture attuali – e “cultura popolare”, che fa pensare inevitabilmente al Ventennio fascista.

¹² Quello di Middleton era la traduzione di *Studying Popular Music*, pubblicato in Inghilterra nel 1990, quello di Tagg una raccolta di saggi selezionati appositamente per i lettori italiani.

ni Conservatori – quelli dove tali corsi sono già aperti – la “popular music” è entrata nel linguaggio burocratico, spesso abbreviata per familiarità in “pop”. «Quando fa l'esame di pop, professore?» Chi l'avrebbe immaginato, quarant'anni fa!

C'è anche qualche moderata resistenza e qualche aperta opposizione: a mio giudizio (ma sono parte in causa, come studioso di popular music coinvolto fin dagli anni Ottanta nelle attività della International Association for the Study of Popular Music) più che altro per ragioni di politica accademica. Indubbiamente l'uso della locuzione inglese può essere vissuto come un corpo estraneo nell'ambito delle musicologie preesistenti, il cui *ubi consistam* (per le ragioni storiche già viste) sta anche nell'esclusione della “musica di consumo”. In quelle comunità, oltre ai termini obsoleti già commentati, è abbastanza comune l'uso di “canzone” come sineddoche dell'intero campo popular, per evidenti ragioni di appartenenza (il sostantivo proviene storicamente dal lessico della musica classica e di quella popolare). Ma, ovviamente, è difficile raccogliere sotto l'ombrello della canzone – per dare solo due esempi – la popular music strumentale (*Atom Heart Mother* dei Pink Floyd sarebbe una canzone?) o il rap (dove l'atto di cantare è spesso ideologicamente negato dalle stesse comunità nelle quali il genere ha avuto origine). D'altra parte, è vero che il riferimento alla canzone intercetta in Italia una parte molto consistente dell'interesse critico e accademico verso la popular music, a cominciare dal saggio di Umberto Eco sulla «canzone di consumo» (Eco 1964), continuando con i dibattiti sulla “canzone diversa” e la “nuova canzone” legati al folk revival e alla “canzone politica” intorno al Sessantotto, le polemiche sul suicidio di Luigi Tenco al Festival di Sanremo, la successiva fondazione del genere della “canzone d'autore”¹³, fino alla proliferazione saggistica seguita alle morti di Lucio Battisti, Fabrizio De André, Giorgio Gaber. Non stupisce, quindi, che «canzone d'autore» abbia cominciato a fare capolino in pubblicazioni accademiche straniere, soprattutto del mondo anglofono, sia per iniziativa di studiosi italiani che si sono occupati specificamente del genere (Fabbri 1982; Plastino 2003; Santoro 2006; Santoro e Solaroli 2007; Tomatis 2014), sia per il crescente interesse di studiosi di altri Paesi: oltre a Mitchell 2007 va segnalata la pubblicazione imminente di tre raccolte di saggi, due sull'autore-interprete come fenomeno internazionale (Green e Marc s. d.; Williams e Williams s. d.), una sulla popular music italiana (derivata da una conferenza sui popular music studies in Italia, svoltasi all'Università di Hull nel 2015), che si aggiungerà a Fabbri e Plastino 2014.

Per concludere, vorrei accennare alla fortuna internazionale di un altro termine nato in Italia, *cantautore* (sulle origini e le prime attestazioni – nel 1960 – si veda Cartago 2005; Fabbri 2008, 97; Tomatis 2010). In questo caso, non mi riferisco tanto alla presenza del vocabolo nella letteratura accademica – sostanzialmente la stessa alla quale si è appena accennato per “canzone d'autore” – quanto alla sua adozione in altre lingue neolatine: il catalano, lo spagnolo, il portoghese, il rumeno. Un dato certo è che *can-*

¹³ L'espressione nasce nel 1969, come evidente traslazione in campo musicale del concetto di “cinema d'autore”, a opera del critico musicale Enrico De Angelis. Le attestazioni successive sono rare fino al 1974, quando l'istituzione della *Rassegna della canzone d'autore* del Club Tenco di Sanremo conferisce immediata popolarità al termine.

tautor (plurale *cantautors* in catalano, *cantautores* in spagnolo e portoghese, *cantautori* in rumeno; in spagnolo e catalano esiste il femminile *cantautora*, pl. *cantautoras*) è largamente usato in tutte queste lingue. Esiste anche un consenso, sia pure non dimostrato da ricerche specifiche, che il termine sia un adattamento di *cantautore*, comparso in Catalogna negli anni Sessanta all'epoca del movimento della *Nova Cançó* (Ayats e Salicrú-Maltas 2013), e da lì sia passato allo spagnolo (anche in America Latina), quindi al portoghese (anche brasiliano), mentre si può supporre che il passaggio al rumeno sia diretto e forse più recente. Si tratta sicuramente di un campo poco esplorato e promettente per gli studiosi di quelle lingue e per gli storici della popular music. In tempi lontani il mondo della musica parlava italiano; di quell'epoca, cristallizzata nelle partiture e nel lessico delle tecniche strumentali (da *allegro* a *spiccato*), resta un'ampia memoria. Ma forse il fatto che i termini "viventi" di più ampia diffusione siano quelli che provengono dalla popular music italiana dell'ultimo mezzo secolo ci potrebbe insegnare qualcosa.

Bibliografia

- Ala, Fabbri, Fiori, e Ghezzi 1985 = Ala, Nemesio, Fabbri, Franco, Fiori, Umberto e Ghezzi, Emilio, *La musica che si consuma*, Milano, Unicopli.
- Ayats e Salicrú-Maltas 2013 = Ayats, Jaume e Salicrú-Maltas, Maria, «Singing against the Dictatorship (1959-1975): The Nova Cançó», in Silvia Martínez e Héctor Fouce (a cura di), *Made in Spain: Studies in Popular Music*, New York and London, Routledge, pp. 28-41.
- Cartago 2005 = Cartago, Gabriella, «Cantautore, canzone d'autore e le voci della popular music nella lessicografia non specializzata», in *Lingua letteraria, delle arti e degli artisti*, Firenze, Franco Cesati, pp. 317-328.
- Celma 2010 = Celma, Óscar, *Music Recommendation and Discovery. The Long Tail, Long Fail, and Long Play in the Digital Music Space*, Berlin and Heidelberg: Springer Verlag.
- Eco 1964 = Eco, Umberto, «La canzone di consumo», in *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, pp. 275-294.
- Fabbri 1982 = Fabbri, Franco, «A Theory Of Musical Genres. Two Applications», in Philip Tagg e David Horn (a cura di), *Popular Music Perspectives*, Göteborg and Exeter, IASPM, pp. 52-81.
- Fabbri 2007 = Fabbri, Franco, *Musica, cultura e mercato: "ascoltare in avanti"*, Relazione presentata (in spagnolo) nell'ambito delle giornate di studio «Vocaciones musicales, profesiones culturales. Nuevos entornos profesionales para los estudios de música», organizzate a Logroño (Spagna) dalla Sociedad Ibérica de Etnomusicología e dalla Universidad de Logroño, 16-17 marzo 2007, disponibile online all'indirizzo https://www.academia.edu/4245355/Musica_cultura_e_mercato_ascoltare_in_avanti.
- Fabbri 2008 = Fabbri, Franco, *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, UTET.
- Fabbri 2011 = Fabbri, Franco, *I nomi delle musiche*, in «Musica/Realtà» 96, Lucca, Lim, pp. 7-11.
- Fabbri 2014 = Fabbri, Franco, «Il Trentennio: "musica leggera" alla radio italiana, 1928-1958», in Angela Ida De Benedictis (a cura di), *La musica alla radio, 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 225-243.
- Fabbri e Plastino 2014 = Fabbri, Franco e Plastino, Goffredo (a cura di), *Made in Italy: Studies in Popular Music*, London and New York, Routledge.
- Gelbart 2007 = Gelbart, Matthew, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music." Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge and New York, Cambridge University Press.
- Green e Marc, s. d. = Green, Stuart e Marc, Isabelle (a cura di), *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, Farnham, Ashgate.

- Marino 2013 = Marino, Gabriele, «*What Kind of Genre Do You Think We Are?*» *From Technique to Lyrics, "Genre Definers" within Music Intermedial Ecology*, Relazione presentata al 12th International Congress on Musical Signification (ICMS12), Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 4 aprile 2013.
- Middleton 1994 = Middleton, Richard, *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli.
- Mitchell 2007 = Mitchell, Tony, 2007, *Paolo Conte: Italian «arthouse exotic»*, in «*Popular Music*» 26 (3), pp. 489-496.
- Plastino 2003 = Plastino, Goffredo, «*Inventing Ethnic Music. Fabrizio De André's Crêuza de mã and the Creation of Musica mediterranea in Italy*», in Goffredo Plastino (a cura di) *Mediterranean Mosaic: Popular Music and Global Sounds*, New York and London, Routledge, pp. 267-286.
- Rosen 2013 = Rosen, Charles, *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano, Adelphi.
- Santoro 2006 = Santoro, Marco, *The Tenco Effect. Suicide, San Remo, and the Social Construction of the canzone d'autore*, «*Journal of Modern Italian Studies*» 3, pp. 342-366.
- Santoro e Solaroli 2007 = Santoro, Marco e Solaroli, Marco, 2007, *Authors and Rappers: Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of Canzone d'Autore*, «*Popular Music*» 26 (3), pp. 463-488.
- Stefani 1983 = Stefani, Gino, *Competenza musicale*, Bologna, CLUEB.
- Tagg 1994 = Tagg, Philip, *Popular music. Da Kojak al Rave*, a cura di Roberto Agostini e Luca Marconi, Bologna, CLUEB.
- Tomatis 2010 = Tomatis, Jacopo, «*Vorrei trovar parole nuove». Il neologismo "cantautore" e l'ideologia dei generi musicali nella canzone italiana degli anni Sessanta*», in «*Iaspm@Journal*», http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/326/552.
- Tomatis 2014 = Tomatis, Jacopo, «*A Portrait of the Author as an Artist: Ideology, Authenticity, and Stylization in the Canzone d'Autore*», in Fabbri e Plastino 2014, pp. 87-99.
- Williams e Williams s. d. = Williams, Katherine e Williams, Justin (a cura di), *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*, Cambridge, Cambridge University Press.

NOTE BIOGRAFICHE SUGLI AUTORI

ILARIA BONOMI insegna Linguistica italiana all'Università di Milano; è autrice dei volumi *Il docile idioma*, Roma, Bulzoni, 1998, e, con Edoardo Buroni, *Il magnifico parassita*, Milano, Franco Angeli, 2010.

VITTORIO COLETTI insegna Storia della lingua italiana all'Università di Genova; è autore di *Da Monteverdi a Puccini*, Torino, Einaudi, 2003, e di numerosi saggi sui libretti d'opera.

EDOARDO BURONI è ricercatore di Linguistica italiana all'Università di Milano; è autore, tra l'altro, di *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica*, Firenze, Franco Cesati, 2013.

GABRIELLA CARTAGO insegna Storia della lingua italiana e Linguistica italiana all'Università di Milano; ha dedicato diversi saggi alla lingua della canzone, tra cui «La lingua della canzone», in *Lingua italiana e mass media*, a cura di Ilaria Bonomi, Andrea Masini, Silvia Morgana, Roma, Carocci, 2003, e all'italiano dei nuovi italiani.

LORENZO COVERI insegna Linguistica italiana e Storia della lingua italiana all'Università di Genova. Ha curato il volume antologico *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara, Interlinea, 1998 (II ediz.) ed è autore di numerosi saggi sulla lingua (e i dialetti) della canzone, tra i quali «Le canzoni che hanno fatto l'italiano», in *Italia linguistica: gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*, Firenze, Le Lettere / Accademia della Crusca, 2011.

PAOLO D'ACHILLE insegna Storia della lingua italiana e Linguistica italiana all'Università di RomaTre; ha dedicato alla lingua del melodramma diverse pubblicazioni, tra cui *Parole: al muro e in scena. L'italiano esposto e rappresentato*, Firenze, Franco Cesati, 2012, «Musica e parole (italiane)», in *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, a cura di Giada Mattarucco, Firenze, Accademia della Crusca, 2012.

FRANCO FABBRI insegna Popular music e Culture e tecniche del suono e della musica all'Università di Torino; tra i suoi libri: *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, UTET, 2008, *Il suono in cui viviamo*, Milano, il Saggiatore, 2008, *Album bianco. Diari musicali 1965-2011*, Milano, il Saggiatore, 2011.

PIER VINCENZO MENGALDO, professore emerito dell'Università di Padova è uno dei massimi linguisti e critici letterari italiani. Tra i suoi innumerevoli libri e saggi ha trovato posto anche la musica, come in «Montale critico musicale», in *La tradizione del Novecento*, Nuova serie, Torino, Einaudi, 1987 e «Mozart e il libretto dell'*Idomeneo*», in *Gli incanti della vita*, Padova, Esedra, 2003.

STEFANO SAINO è dottore di ricerca in Storia della lingua e della letteratura italiana e docente nelle scuole superiori; ha scritto diversi saggi sulla lingua del melodramma tra '600 e '800, tra cui «Più dolci affetti». *La lingua dei melodrammi di Ottavio Rinuccini*,

in «La lingua italiana» n. 10, 2014, «Fra realismo ed estetismo: la composita produzione di Luigi Illica», in *Il magnifico parassita*, Milano, Franco Angeli, 2010.

STEFANO TELVE insegna Linguistica italiana all'Università della Tuscia; è autore di *That's amore! La lingua italiana nella musica leggera straniera*, Bologna, Il Mulino, 2012, e di diversi saggi sulla lingua del melodramma.

