

### 3. L'italiano dell'opera

#### 3.1. Una lingua a sé?

L'italiano dei libretti d'opera ottocenteschi ha una sua immediata riconoscibilità, per l'elevato tasso di forme desuete, antirealistiche e «le oscure contorsioni sintattiche» (De Mauro, 1970, p. 58), come iperbati, chiasmi ecc. Benché non poche differenze separino la grammatica librettistica secentesca da quella novecentesca (*Euridice* da *Turandot*, per capirci), l'impressione generale è di tendenziale immobilità della lingua operistica, definibile come «la quintessenza della tradizionale lingua poetica» (Serianni, 2002, p. 114). Una lingua, in verità, non molto diversa da quella della grande tradizione della poesia lirico-tragica (non per musica) italiana, almeno quella di più largo consumo (Weiss, 1985; Gossett, 2006, p. 375), nonostante il comune pregiudizio, in verità infondato scientificamente e con palesi errori di prospettiva storica (il confronto della lingua dei libretti deve esser fatto con la poesia sette-ottocentesca, non certo col parlato odierno!), della netta inferiorità stilistica dei libretti rispetto ad altre forme di comunicazione (Dallapiccola, 1964). Una lingua, quella librettistica, che ha influenzato non poco certo gusto per l'aulicismo inerziale e spesso a sproposito (*reina, lice, d'uopo* ecc.) di tanto italiano popolare e burocratico – l'*antilingua* (Calvino, 1965) – e che ha svolto un'indubbia funzione nel far acquisire ai semicolti maggiore familiarità con l'italiano poetico (Morelli, 1988, p. 447).

Ancora una volta il paragone più utile è quello col cinema, stavolta quello muto delle origini, con le didascalie auliceggianti che servivano a far sognare meglio il pubblico esposto a personaggi eccezionali (divi) e a trame intricate: eccezionalità e intrighi prossimi a quelli dei melodrammi, di cui il muto era diretto erede. L'incomprensibilità di certe espressioni librettistiche contribuisce alla sacralità rituale e popolare dell'opera, un po' come il *verbum* ecclesiastico

(ivi, p. 448). Del resto, la popolarità (da intendersi nel senso di interclassismo: Leydi, 1988; Morelli, 1988) dell'opera, almeno per l'intero Ottocento e i primi decenni del Novecento, è notissima, a partire dalle considerazioni di Gramsci (1996, pp. 27, 44, 50-1 *et passim*). Secondo quest'ultimo, la grande tradizione romanzesca europea (e del romanzo d'appendice, da cui, non a caso, derivano molti melodrammi) ha in Italia, come equivalente storico-sociale, il melodramma, mentre la letteratura mantiene una connotazione aristocratica ed elitaria. L'opera ha un linguaggio universale e dunque attecchisce in Italia meglio del romanzo, perché manca da noi una lingua comune, un «carattere popolare-nazionale degli intellettuali italiani» (Pieri, 1988, p. 246), ed è assente una classe borghese in grado di dar vita al realismo del romanzo.

Di opinione non molto diversa era Ruggero Bonghi, secondo il quale in Italia, a differenza del resto d'Europa, non si è mai affermata una letteratura *popolare* (nel senso di 'nazionale' e 'condivisa da tutte le classi') soprattutto per ragioni sociolinguistiche, cioè per la mancanza di un codice condiviso e la «separazione de' letterati dalla società» (Bonghi, 1856, pp. 18-9).

L'opera lirica tra il Sette e l'Ottocento fu l'equivalente di quel che è stata la televisione negli anni Cinquanta e Sessanta: anche per l'assenza di un teatro italiano di prosa, fu il genere di spettacolo incontrastatamente preferito a tutti i livelli sociali; ma soprattutto (e in ciò sta per noi la più speciale affinità con la televisione) per l'assenza di strutture scolastiche efficienti l'opera lirica fu la maggiore, anzi l'unica efficace scuola di italiano per le classi subalterne, specie fuori delle grandi città (De Mauro, 1970, p. 57).

### 3.2. I fenomeni principali

L'italiano dei libretti d'opera è una lingua tanto più efficace quanto più si allontana dall'uso comune. Tale allontanamento, dalle origini fino all'opera del Novecento, è ottenuto grazie alla preferenza per forme fonetiche e morfologiche arcaiche, alla selezione di un lessico aulico (a volte molto ricercato, altre volte di una vaghezza poetica), all'ordine delle parole caratterizzato da spezzature e inversioni (iper-

bati), allo scarso peso dato all'agentività del soggetto, alla manipolazione della transitività verbale, all'ellissi e, viceversa, alla ridondanza di forme pronominali.

**3.2.1. Fonetica e morfosintassi** L'allotropia caratteristica della tradizione lirica e tragica italiana (Sorella, 1993; Serianni, 2001) colpisce in egual misura la *langue* librettistica, a qualunque altezza cronologica, indipendentemente – salvo eccezioni – dal genere serio o buffo, dal librettista, dal compositore, dalla situazione drammaturgica, dal personaggio e dal contesto: vale a dire che le forme desuete occorrono, in alternanza con le più comuni, tanto nei pezzi chiusi quanto nei recitativi. L'oscillazione, dunque, di forme dittongate e monottongate (*nuovo/novo*, con netta prevalenza della prima forma; *cuor/cor*, con netta prevalenza della seconda), le desinenze in *-o* e in *-a* dell'imperfetto (*io avevo/io aveva o avea*), presenza e dileguo della labiodentale sempre nell'imperfetto (*aveva/avea*), la presenza di forme verbali come *fia, fora* o *avvi* ('c'è'), di desinenze del tipo *-ia* per il condizionale, di desinenze di passato remoto come *-aro* '-arono', di forme non apocopate latineggianti (*puote, pietate, beltade, cittade*), accanto alle forme più usuali, l'alternanza tra forme piene e sincopate (*opera/opra*), e inoltre, tornando ai verbi, l'allotropia di *vedo, veggo* e *veggio*, di *debbo* e *deggio*, di *chiedo, chieggo* e *chieggio*, di *saria* e *sarebbe*, e molto altro ancora (impossibile, e inutile, un'esemplificazione dettagliata), sono di casa in ogni libretto d'opera (Bonomi, Buroni, 2010, pp. 156-7 *et passim*; Coletti, Coveri, 2016).

Qualche numero (ricavabile dal *corpus* personale inedito, frutto della digitalizzazione di *LR*, alla base di Rossi, 2005, per i libretti rossiniani, e da *BIZ* per quelli verdiani, da qui in poi fino alla fine del capitolo, se non diversamente specificato), giusto per corroborare le nostre parole. Partendo da Rossini, 3 occorrenze di (io) *avevo* e 3 di (io) *aveva* rispetto alle 11 di (io) *avea*; (io) *ero*: 8, (io) *era*: 7; *avea*: 26, *aveva*: 6. In Verdi, nessun'occorrenza di (io) *avevo* e (io) *aveva*, 6 di (io) *avea*; (io) *ero*: 5, (io) *era*: 4; *avea*: 15, *aveva*: 5.

E ancora, tra i fenomeni ricorrenti nei libretti: l'alternanza tra forme enclitiche (come «quel vecchio maledivami» nel *Rigoletto* di Piave e Verdi) e proclitiche (come l'imperativo tragico *ti calma*

e sim.: Rossi, 2005, p. 226), l'uso transitivo di verbi intransitivi («che parli?» 'che dici?', in moltissimi libretti rossiniani: ivi, p. 193; «dal tuo morto fu il mio genitore», Piave e Verdi, *Ernani*, I 8; «ritornarla in vita», Giacosa e Illica per Puccini, *La Bohème*, III, v. 564, in *LOI*) e assoluto di verbi solitamente transitivi («Scrivesti?» 'hai scritto tu quel foglio?', Rossini in Rossi, 2005, p. 193) o pronominali («Tu sorprendi!...», «stupisco», *ibid.*; «gente appressa», Cammarano e Verdi, *Il trovatore*, IV 3, v. 748, in *LOI*), o, viceversa, l'uso pronominale di verbi normalmente senza pronomi: «non sai tu / dunque qual mi son» (Eugenio Caimi e Verdi, *I vespri siciliani*, III 4), la presenza del clitico *ne* in luogo di *ci* e di *vanne* 'va', *vattene* 'ecc.

Ben rappresentati i plurali poetici: famigerate (perché bersagliate dalla critica), quanto felicissime, nella loro ipersintetica ed enigmatica – melodrammatica, appunto – icasticità, le *egre soglie* (per intendere la malattia di Violetta, a proposito della capacità di Alfredo di *ascenderle*, vale a dire di far breccia nel cuore della donna) della *Traviata*, I 5:

Lui che modesto e vigile  
all'egre soglie ascese,  
e nuova febbre accese,  
destandomi all'amor.

Le *nevi* 'la canizie': «ma le nevi di quel crine / rispettatele, signor» (Piave e Verdi, *Aroldo*, I 8; similmente in *Ernani*, I 9). In generale, come al solito nella lingua aulica, il singolare o il plurale vengono usati, metonimicamente, secondo il più alto tasso di antirealismo, e dunque talora è il singolare a prendere il posto del più comune plurale, soprattutto nei nomi di popolo: «Lo Scoto altero al nostro ardir si oppose» (*Elisabetta, regina d'Inghilterra*, I 3) nel senso di 'gli scozzesi, il popolo scozzese' e sim.; «Il Russo audace / Di questo suolo turba la pace» (*Eduardo e Cristina*, II 14); «Il Musulman – Corinto struggerà» (*L'assedio di Corinto*, I 4; esempi rossiniani tratti da Rossi, 2005, p. 99).  
Da Alfieri in poi dilaga l'imperfetto narrativo (al posto, dunque, di un passato prossimo o remoto): «Or or giungea / Da Legnano un

messaggio» (Cammarano e Verdi, *La battaglia di Legnano*, IV 2). Per rendere ancora più assoluta e scolpita l'evidenza di certi oggetti, sentimenti e concetti, l'articolo viene talora omesso (secondo un modulo comune, e spesso rimproverato, ad Alfieri): «Gioia m'inonda il petto» (*Il trovatore*, III 4, v. 551, in *LOI*). Il possessivo nelle invocazioni viene spesso anteposto al nome, alla francese: «mio padre!» (in Rossini, Verdi ecc.: cfr. Serianni, 1982).

**3.2.2. Sintassi, pragmatica e testualità** Il marchio sintattico di maggiore riconoscibilità dei libretti d'opera, a partire dal secondo Settecento e almeno fino a Verdi incluso, è l'iperbato, vale a dire l'inversione sintattica, che produce spesso un notevole quanto innaturale allontanamento tra le parti del discorso comunemente adiacenti (il soggetto o l'oggetto dal verbo, l'aggettivo dal sostantivo cui si riferisce, l'ausiliare dal verbo principale, il complemento di specificazione o di termine dal sostantivo da cui dipende, il pronome relativo dal suo antecedente ecc.) e mette a repentaglio la piana decodificabilità del testo. Eccone alcuni esempi estremi in Rossini: «poche finora / Di Asia Regine de' romani duci / Il trionfo adornar» (*Aureliano in Palmira*, II 3); «Grido si spande / Che giusto al par che grande / D'Ottone è il cor» (*Adelaide di Borgogna*, I 7); «Sacro in quell'alma / Di patria amor tutto l'investe, e ardito / L'impeto incauto ad arrestar lo spinge / Di Giacomo, che queste / Contra ogni legge invade / Pacifiche contrade» (*La donna del lago*, I 4).

Per Verdi, si considerino almeno: «Notturna, nei pugnati campi / di Pelilla, ove spento / fama ti disse, a darti / sepoltura non mossi?» (*Il trovatore*, II 1); «La costoro avvenenza è qual dono / di che il fato ne infiora la vita» (Piave e Verdi, *Rigoletto*, I 1, vv. 18-9), dove spiccano anche *costoro* 'di costoro', *di che* 'del quale' e l'uso pleonastico del pronome *ne* 'di cui': *di che... ne*.

Ancora nel Puccini maturo, alcuni iperbati stridono fortemente per la loro vicinanza a brani dalla sintassi prossima a quella prosastica, se non parlata; si prenda «O soave fanciulla, o dolce viso / di mite circonfuso alba lunar», cioè *viso circonfuso di mite alba lunare* 'viso dal pallore lunare' (*La Bohème*, I, vv. 279-80, in *LOI*), che precede e

segue frasi colloquiali come queste: «Accidenti / al pigro!» (ivi, vv. 268-9), «Che te ne fai lì solo?» (ivi, v. 271), «tenete il posto» (ivi, v. 273), «C'è freddo fuori» (ivi, v. 294).

Mentre la lingua dei libretti settecenteschi rappresentava sostanzialmente «una versione illimpidita e semplificata» rispetto alla coeva lingua poetica, il melodramma romantico (pur rivoluzionario nei temi, nella drammaturgia e nelle soluzioni musicali) segna dunque il netto «complicarsi e aggrovigliarsi del linguaggio», fino all'«intorbidamento» (Coletti, 2005, p. 23). In questo, la librettistica ottocentesca sembra fortemente debitrice alla tragedia alfieriana, se pensiamo che l'iperbato era uno dei difetti rimproverati all'Astigiano dal Calzabigi (1783, pp. 229-31). Alfieri, come è noto, si difese osservando che la «non comune collocazione delle parole» è il principale antidoto, a disposizione del poeta tragico, per «sfuggire la cantilena e la trivialità» (Alfieri, 1783, pp. 125, 127).

Non molto dissimile da un tipo d'iperbato è l'epifrasi, anch'essa molto praticata nella lingua dei libretti, consistente nella separazione di due elementi coordinati mediante l'introduzione di un altro elemento della frase. Colpisce soprattutto gli aggettivi, che assumono in questo modo la cosiddetta disposizione «ad occhiale» (Serianni, 1989b, p. 95, n. 23): «Squallida veste e bruna» (*Il turco in Italia*, II 16); «Caro oggetto e fatal!...» (*Matilde di Shabran*, I 12); «Tra cento furie e cento» (*La gazzetta*, II 4); anche in assenza dell'elemento di raccordo della struttura ad occhiale, oppure con congiunzione diversa da *e*: «Né guerra / Voglio con voi, né pace» (*La pietra del paragone*, I 3); «Oh quante volte, oh quante / Promettesti così» (*Mosè in Egitto*, I 2); «ingiusta sorte ingrata» (*Ricciardo e Zoraide*, II 13); «Noi di vincer giuriamo o perir» (*L'assedio di Corinto*, I 1; esempi rossiniani tratti da Rossi, 2005, pp. 210-1).

Per quanto riguarda la sintassi del periodo, e altri fenomeni sintattici nella lingua dei libretti, è già stata rilevata sia una certa prevalenza della paratassi (e dei periodi monoproposizionali) sull'ipotassi, sia la predilezione per frasi e periodi bimembri, che ben esprimono il valore dell'incertezza e del dubbio (Benzi, 2005; Riccobaldi, 2005; Rossi, 2005; 2014). Particolarmente frequente è l'andamento bimembre in

Metastasio (citazioni da *BIZ*): «O Arbace si difenda o si condanni» (*Artaserse*, II 11, v. 25); «Se all'impero, amici dei, / Necessario e un cor severo, / O togliete a me l'impero, / O a me date un altro cor» (*La clemenza di Tito*, III 8, vv. 5-8). Con notevole virtuosismo metrico, Metastasio (e i suoi epigoni), anche in un verso breve come il senario, riesce a condensare i due poli dell'esitazione o del contrasto disponendoli uno in un emistichio, uno nell'altro: «non parto, non resto» (*Didone abbandonata*, I 18, v. 22); «fra sdegno ed amore» (*Siroe*, II 7, v. 6); «dubbioso ed amante» (*Ezio*, II 3, v. 15); «se tema, se spero» (*Demetrio*, I 3, v. 17); «risolvo, mi pento» (ivi, v. 21); «voi date e togliete» (*Achille in Sciro*, III 4, v. 30); «fra' ceppi o gli allori» (*Attilio Regolo*, I 8, v. 21).

Dubbio e concettosità, entrambi cari all'estetica barocca, giustificano l'ampio ricorso alle ipotetiche e alle interrogative. Il contrasto fra due membri, che spesso giustappone un'affermazione a una negazione, è particolarmente efficace quando coinvolge un *io* e un *tu*: «Pensa alla tua grandezza, / a me più non pensar» (*Didone abbandonata*, I 2, vv. 24-5).

Il contrasto, caro al melodramma soprattutto dalle origini al Metastasio, ma ancora nel primo Ottocento, è ottenuto spesso mediante la contrapposizione fra i concetti di gelo e fuoco, caldo e freddo, con l'intento di sondare gli effetti dell'amore. Si tratta di *topos* d'origine petrarchesca, carissimo a Tasso (lo si veda almeno nelle *Rime*, 36, vv. 9-14: «Le sembianze e i pensier, gli alti costumi / tutti paion celesti, e s'io n'avvampo / non par ch'indi mi strugga e mi distempre. / Lontano io gelo, ed ombre oscure e fumi / par ch'io rimiri: in così dolci tempore / de' begli occhi me illustra il chiaro lampo!»): «Fa' ch'al foco de' miei lumi / si consumi ogni gelo, ogni durezza» (*La Dafne*, vv. 440-2, in *LOI*); «Io la Musica son, ch'a i dolci accenti / so far tranquillo ogni turbato core, / ed or di nobil ira ed or d'amore / posso infiammar le più gelate menti» (*La favola d'Orfeo*, Prologo, vv. 5-8, *ibid.*).

Il modulo rientra nel più generale fenomeno della «mescolanza di molti affetti», considerato «uno dei più sovrani pregi della poesia» (secondo le parole di Gregorio Caloprese, 1694, a proposito delle *Rime* del Della Casa: Rossi, 2005, pp. 143-5).

Anche in altri tratti, la sintassi dei libretti continua la tradizione della lingua aulica e tragica, come per esempio nella «ripetizione, nelle risposte, del verbo su cui s'incardina l'interrogativa totale precedente» (Serianni, 1989b, p. 121):

[JAGO] Vedeste ben com'egli ha riso?

[OTELLO] Vidi (Arrigo Boito e Verdi, *Otello*, III 6).

Tipici stilemi alferiani sono anche la frequente interruzione ed esitazione (puntini di sospensione), così come la frangitura del verso in molte battute, nei seguenti esempi rossiniani:

[ORBAZZANO] Vedesti? [ISAURA] Vidi. [ORBAZZANO] Udisti? [ISAURA] Udii.

[ORBAZZANO] L'indegna! (*Tancredi*, II 1);

[DUCA] Vieni. [DORLISKA e TORVALDO] Ferma. [DUCA] Invano. [TORVALDO]

Indietro!... (*Torvaldo e Dorliska*, II 7);

[BARTOLO] Rosina... [AMBROGIO] Aah! [BERTA] Eccì! [AMBROGIO] Aah!

[BERTA] Eccì! (*Il barbiere di Siviglia*, I 7).

**3.2.3. Il soggetto debole** Benché il melodramma sia, dal punto di vista drammaturgico, il regno delle forti personalità, dell'azione, del protagonismo e degli scontri fra antagonisti, un fenomeno ricorrente e trasversale, dal punto di vista linguistico, è quello della tendenza all'occultamento del soggetto, ovvero all'indebolimento dell'agentività, mediante diverse strategie, quali la predilezione per le forme passive e impersonali, le allocuzioni simboliche (cioè rivolte a un ente astratto, quale il cuore, l'amore, il cielo e simili) e quelle egocentriche, cioè rivolte a sé stessi (Serianni, 1989b, pp. 119-20), in prima, seconda o terza persona (esempi citati nel PAR. 2.2.1).

Vediamo un paio di esempi metastasiani di esortazioni impersonali: «Si deluda» (*Didone abbandonata*, I 3, v. 7, in *BIZ*); «al re si vada, / si torni a riveder» (*Semiramide riconosciuta*, I 9, vv. 394-5, in *LOI*). Il



fenomeno è ampiamente rappresentato anche nel secolo successivo: «Ogni cura si doni al diletto, / e s'accorra nel magico tetto» (Antonio Somma e Verdi, *Un ballo in maschera*, I 5, vv. 126-7, in *LOI*). Analoga funzione spersonalizzante ha l'abuso del passato remoto "acronico", piuttosto che il presente o il passato prossimo, che indicherebbero un maggior coinvolgimento del soggetto nell'azione: «Io mi spiegai / abbastanza con te» (Metastasio, *Semiramide riconosciuta*, II 9, vv. 1021-2, in *LOI*); «Omai tre volte l'upupa / dall'alto sospirò» (*Un ballo in maschera*, I 6, vv. 160-1, in *LOI*). L'elevata presenza del futuro, non differentemente, distacca il soggetto dal presente dell'azione, quasi svincolando quest'ultima da un tempo determinato: «del vostro Re la sorte / da noi dipenderà» (Vincenzina Viganò Mombelli per Rossini, *Demetrio e Polibio*, I 4); «Io la bandita caccia / intanto affretterò» (Cammarano e Verdi, *Luisa Miller*, I 7).

### 3.3. Realismo/antirealismo, opera buffa/opera seria

**3.3.1. Fuga dalla realtà?** Tutte le caratteristiche individuate fin qui caratterizzano la lingua dei libretti d'opera in senso fortemente antirealistico. Il riferimento alla realtà è dunque bandito dal melodramma? No, non lo è né nelle trame, né nella lingua, se si allarga lo sguardo all'intera produzione, tragica e comica, dal Seicento al primo Novecento e ci si allontana dalle trame unicamente dedicate agli amori e alle peripezie di dèi ed eroi leggendari. A partire dal primo Ottocento la storia risorgimentale italiana ed europea entra in modo dirompente nelle trame operistiche, spesso con traslati storici dovuti essenzialmente alla necessità di aggirare la censura: celeberrimi i casi verdiani, dal *Nabucco* (1842, ambientato nell'antica Babilonia), al *Rigoletto* (1851, ambientato nella Mantova rinascimentale), al *Ballo in maschera* (1859, ambientato addirittura a Boston alla fine del Seicento), tutti, nonostante le ambientazioni stranianti, evidentemente critici nei confronti dell'Italia disunita e agghiogata a istanze colonialistiche e dispotiche. Non è un caso che il coro degli ebrei del *Nabucco*, «Va', pensiero, sull'ali dorate»,

venga tuttora percepito, a livello popolare, come una sorta di inno nazionale in memoria del desiderio di libertà degli italiani dominati da sovrani stranieri; o che l'aria di *Rigoletto*, l'entusiasmante e liberatoria «Cortigiani, vil razza dannata», infiammi ancora il pubblico di ideali antiliberticidi.

Ma già prima, nel classicissimo Rossini, il risorgimento entra a pieno titolo nell'opera: *La donna del lago* (1819) e il *Guglielmo Tell* (*Guillaume Tell*, 1829), nonostante le ambientazioni, rispettivamente, scozzese e svizzera, sono entrambe intrise di ideali risorgimentali:

Allor che i petti invade  
sacro di patria amore,  
sa ognor di mille spade  
un braccio trionfar (*La donna del lago*, 19);

Pensa a salvare il padre,  
Dalle nemiche squadre  
La patria a liberar (*Guglielmo Tell*, 15);

Ma l'attualità in genere, e non soltanto la grande Storia, comincia a entrare nel melodramma italiano nell'Ottocento: ben prima del già citato caso clamoroso della *Traviata*, ispirato alle vicende della nota prostituta d'alto bordo Alphonsine Plessis, già trasposto letterariamente in *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio (1848), si ricordi, almeno, il caso della *Gazza ladra* di Rossini (1817), tratto dal *mélodrame historique La Pie voleuse ou La Servante de Palaiseau*, di Théodore Baudouin d'Aubigny e Louis-Charles Caigniez, a sua volta ispirato al triste fatto di cronaca di una donna ingiustamente condannata a morte per un furto commesso, in realtà, da una gazza.

Per un curioso paradosso, a mano a mano che le trame operistiche si avvicinano alla realtà storico-sociale dell'epoca che le produce, la lingua se ne allontana sempre più, o quantomeno si arrovela nella sintassi, si fa sempre più concettosa e con un lessico sempre più ricercato e distante dalla lingua dell'uso. L'antirealismo metastasiano (e dei poeti coevi), infatti, era ispirato, come s'è visto in molti esempi

sopra citati, a certa compostezza formale, tanto nel lessico quanto nella sintassi, a certa semplicità, in antitesi all'esuberanza barocca. Ce lo conferma, tra gli altri, un trattato dell'epoca (Planelli, 1772, pp. 50-4):

Le massime, adunque, o le sentenze che si uderanno nel melodramma, sieno rare e brevissime, ed abbian luogo solo ne' recitativi [...]. Lo stile delle arie debb'essere semplicissimo: perciocché il linguaggio del cuore non soffre verun ricercato artificio.

Sullo stile antimetastasio della librettistica ottocentesca e sul paradossale aumento della sua popolarità, direttamente proporzionale all'innalzamento diafasico, Di Benedetto (1986, p. 395) sottolinea

la "poetizzazione" integrale dello stile, ossia l'assunzione di un tono alto, "poetico" appunto in quanto marcatamente staccato dalla lingua comune sia nella scelta dei vocaboli che nella costruzione sintattica; la formazione insomma di quella stravagante e iperbolica "lingua dei libretti" oggetto di tanti facili dileggi, ma, in realtà, punto di approdo di un indirizzo antimetastasio che il libretto condivide con tutta la poesia drammatica italiana, e che ha il suo naturale punto di riferimento nello stile lapidario e concitato delle tragedie alfieriane.

Tale innalzamento stilistico, tuttavia, «non pregiudica, anzi ne rafforza l'efficacia proprio in virtù di quel deliberato e vivido stacco dalla quotidianità» (*ibid.*).

Oltre alle evidenti influenze alfieriane, più volte citate (e su cui cfr. Fabrizi, 1976; Sorella, 1993, pp. 775-87; Rossi, 2005, pp. 179-80), nel registro serio non possono essere trascurate nemmeno quelle ossianiche, lampanti nei riferimenti a una natura dirompente, a volte tutt'uno con lo spirito patriottico, ora impetuosa ora rassicurante, che a tratti rispecchia, a tratti anticipa, altre volte condiziona lo stato d'animo del protagonista, soprattutto a partire dalle due opere rossiniane sopra citate: *La donna del lago* e *Guglielmo Tell*, ma già in *Tancredi* (Castelvecchi, 1993; Rossi, 2005, pp. 181-3 *et passim*).

Sul versante buffo, invece, il riferimento obbligato, come prevedibile, è alle commedie goldoniane, come emergerà dai paragrafi successivi.

**3.3.2. Il versante comico** Quando si sottolinea il tendenziale antirealismo linguistico dei libretti, ci si riferisce soprattutto al melodramma serio, tagliando fuori gran parte delle opere appartenenti al genere comico, o *opere buffe* (riferiamo genericamente il termine *buffo* a qualunque libretto non serio, includendo dunque nella categoria anche le opere semiserie o di mezzo carattere: cfr. PAR. 1.5). L'opera buffa, come vedremo meglio nel paragrafo 3.3.4, è il regno della mescolanza, del pasticcio, dove tutto è possibile, drammaturgicamente e linguisticamente, dall'alternanza tra brani cantati e parlati alla commistione di italiano e dialetti, dalla citazione colta al turpiloquio, dal registro aulico al popolare, dai forestierismi e dai latinismi ai settorialismi e ai gergalismi.

Nei melodrammi secenteschi, vale a dire prima della settecentesca rigida bipartizione tra serio e buffo, temi e stilemi tragici e comici convivono in una stessa opera. Basti prendere, tra i tanti esempi possibili, le figure delle vecchie nutrici (Nutrice e Arnalta) nell'*Incoronazione di Poppea* (1642, con battute sulla vecchiaia, sul sesso e sul cambiamento di *status*), la balbuzie e le allusioni oscene del servo Demo nel *Giasone* di Giacinto Andrea Cicognini (1649), oppure i lazzi sul finto turco nel *Xerse* di Nicolò Minato (seconda edizione del 1657, II 1, 2, lazzi destinati a lunghissima fortuna, imitati da Molière, Goldoni e molti altri comici dediti alle "turcherie": cfr. Rossi, 2005, p. 240):

[ARNALTA] Oggi sarà Poppea  
di Roma imperatrice.  
Io, che son la nutrice,  
ascenderò de le grandezze ai gradi.  
No no, col volgo io non mi abbasso più:  
chi mi diede del tu  
or con dolce armonia  
gorgheggierammi 'l "Vostra Signoria",  
chi m'incontra per strada  
mi dice "fresca donna e bella ancora",  
ed io pur so che sembro

de le Sibille 'l leggendario antico.  
Ma ognun così m'adula,  
credendo guadagnar mi  
per interceder grazie da Poppea,  
ed io, fingendo non capir le frodi,  
in coppa di bugie bevo le lodi.  
Io nacqui serva e morirò matrona:  
malvolentier morrò,

se rinascessi un dì,

vorrei nascer matrona e morir serva (*L'incoronazione di Poppea*, III 7, in *LOI*);

[DEMO] Sei troppo, troppo, troppo frettoloso,

e se farai del mio parlar strapazzo,

la mia forte bravura

saprà spezzarti il ca-

[ORESTE] Oibò.

[DEMO] Il ca-po in queste mura (*Giasone*, I 7, in *LOI*);

il personaggio di «Elviro vestito da vendi fiori» così «finge altro linguaggio»:

Ah, chi voler fiora

De bella giardina.

Giacinta indiana,

Tulipana, Gelsomina.

Ah, chi voler fiora

De bella giardina.

[...] Da mia, che cercar?

Voler fiora comprar? [...]

Ti chi star?

E perché dimandar? [...]

Ariodate de chista

Città Signur, che star a Re vassallo

Haver figlia Romilda, e Re voler

Chista sposar, e dir,

Se nu sposar morir.

[...] Nu saper altro (*Xerse*, II 1).

Proprio per la sua natura di testo misto (tragico, comico, lirico, bucolico), ereditata dalla pastorale (cfr. PAR. 1.3), il melodramma delle origini incarna perfettamente le attese del pubblico colto secente-

sco, insofferente alla cupezza tragica quanto alla comicità farsesca e ormai più incline alla mescolanza dei generi, alle favole amorose e agli effetti scenico-musicali, che non alla tirannia della parola scritta e al rigido rispetto delle paratie aristoteliche. Queste ultime, per la verità, venivano già storicizzate e adattate ai gusti cortesi almeno a partire dalla metà del secolo precedente, come dimostra il *Discorso over lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, di Giovan Battista Giraldi Cinzio, il quale proclamava la «tragicommedia», o «tragedi[a] di fin felice» come genere prediletto (1554, pp. 235, 279).

Per incontrare i gusti del pubblico, i librettisti non si fanno alcuno scrupolo nella manipolazione delle fonti e dei miti, effeminando sistematicamente gran parte degli eroi (dal Nerone dell'*Incoronazione di Poppea* al Giasone dell'omonimo melodramma di Cicognini), spesso interpretati da castrati (cfr. PAR. 2.3.1), e trasformando antiche regine o dee in moderne cortigiane (da Poppea a Medea, nei due titoli appena citati). Per lo stesso motivo, la lingua si distacca di solito dal rigido monolinguismo petrarchesco e cruscante, così come i temi affrontati sono raramente sfiorati dal rigorismo morale delle coeve tragedie non in musica (basti pensare a Federico Della Valle), visto che poeta e compositore perseguono il «mero capriccio», senza «altra fine che dilettere» (come dichiara il Cicognini nella premessa del *Giasone*, in LOI, p. 111).

**3.3.3. Antirealismo, sperpero e convenzione** Riprendiamo l'esemplificazione di tratti linguistici dal lessico, finora accantonato. Il frequente uso di allotropi (o forme alternative, a partire dal medesimo etimo, che differiscono nella trafilatura fonetica che le ha condotte dal latino all'italiano, come *desco* e *disco*, *vizio* e *vezzo*), come già rilevato in fonomorfologia (PAR. 3.2.1), è uno dei tratti distintivi della lingua melodrammatica, fatta di eccessi, come si confà a personaggi eccezionali, eroi, dèi, amori assoluti e odi vertiginosi, immortali passioni e intrecci cervellotici. Lo sperpero di cultismi è pertanto del tutto congeniale alla poetica dell'eccedenza tipicamente melodrammatica. Senza poi dimenticare che il pubblico dell'opera, come di tutti i generi di consumo, in generale, non ama – né tantomeno

amava – le novità e, all'opposto, vuole riconoscere a prima vista (e al primo ascolto) le convenzioni cui è avvezzo (si pensi, per un caso analogo, al cinema di genere, dal *western* alla fantascienza). Inoltre, il pubblico operistico in particolare, ma in modo simile a quello della canzone non d'autore, è più intento alla musica che alle parole, motivo per cui gli autori di queste ultime tendono ad adagiarsi su usi consolidati, di sicura presa e di già sperimentata musicabilità. Per tacere del fatto che, in una forma multimodale e basata sulla simultaneità dei suoni quale il melodramma, la piena intelligibilità del libretto non è, costituzionalmente, nelle priorità degli autori.

L'originalità è dunque un ostacolo, poiché la prevedibilità del codice garantisce la riconoscibilità del genere e la fidelizzazione del pubblico, il cui livello socioculturale è direttamente proporzionale alla disponibilità al distacco dai più vieti modelli stilistici.

Un ingrediente fondamentale per ottenere l'immediata prevedibilità, e dunque riconoscibilità del genere, è il frequente impiego di un numero limitato di collocazioni o *iuncturae* (cioè di gruppi di parole che tendono a essere usate insieme, come *occhiali da sole* o *sparecchiare la tavola*), che tornano di libretto in libretto, divenendo così formulari a tutti gli effetti, attinte alla lirica aurea. Per questo le *lagrime* sono quasi sempre *amare* (*Ernani* e in molti libretti non verdiani coevi, oltreché nella lirica italiana a partire da Petrarca); l'amore è spesso «amor possente» (*Ernani*, *Rigoletto*, *Aida* e altrove, da Guinizzelli a Da Ponte a Leopardi); e ancora: «ardente affetto» (*Un giorno di regno*, *Nabucco*, *Luisa Miller* e altrove, da Dante a Tasso, da Alfieri a Praga); «caro accento» (*Ernani*, *I due Foscari*, *I masnadieri*, *Rigoletto*, *I vespri siciliani*, *Aida* e altrove, soprattutto in Metastasio); «ciel pietoso» (*Oberto*, *I due Foscari*, *Un ballo in maschera*, *Simon Boccanegra*, *Luisa Miller*, in altri libretti non verdiani coevi e altrove, da Buonarroto a Guidi); «cruda sorte» (*La traviata*, *I vespri siciliani* e già nell'*Italiana in Algeri* e in molte altre opere di Rossini, oltreché da Petrarca a Goldoni); «fato estremo» (*Luisa Miller*, *I lombardi alla prima crociata*, *La battaglia di Legnano*, *Aida* e altrove, da Burchiello a Guidi); «furtiva lagrime» (*I masnadieri* e già nell'*Elisir d'amore* di Donizetti, oltreché da Monti a Giusti); «giusto ciel» (in quasi tutti i libretti verdiani e rossiniani e altrove, a partire da Me-

tastasio); «ora estrema» (*Il trovatore, Aroldo, La forza del destino, Don Carlos, Simon Boccanegra, Un ballo in maschera*, in altri libretti non verdiani coevi e altrove, a partire da Petrarca); «perduto bene» (*Rigoletto, Il trovatore, Don Carlos* e altrove, da Petrarca a Metastasio e Alfieri); «regal serto» (*Aida, Don Carlos*, Goldoni, Alfieri e altri libretti); «rio destin» (*Alzira, La forza del destino, Il trovatore, Otello* e altrove, a partire da Cino da Pistoia); «tetto natio» (*I lombardi alla prima crociata, Luisa Miller, Un ballo in maschera*, Goldoni, Manzoni ecc.); «vago sembante» (*Oberto, Otello*, già a partire da Boccaccio e fino a Goldoni e Leopardi); «vile seduttore» (*Giovanna d'Arco, Simon Boccanegra, La forza del destino, La battaglia di Legnano* e già in Alfieri). Su tutte queste formule (verificate soprattutto nei libretti verdiani in *BIZ*) e altre si vedano almeno Portinari (1981), Baldacci (1997) e Telve (1998).

Per quanto riguarda le singole parole, triti poetismi melodrammatici spesso inerziali (presenti anche nell'opera buffa, e non necessariamente con finalità ironica), e talora in cooccorrenza, nei medesimi autori, con gli allotropi più comuni, sono almeno: *acciar* e *ferro* 'arma', *aita* 'aiuto', *alma*, *aere* e *aura*, *amistà* 'amicizia', *arbore* 'albero', *augel*, *cale* 'importa', *cimento*, *desio*, *etra* 'cielo, aria', *germano* 'fratello' e *germana* 'sorella', *imene* o *imeneo* 'matrimonio', *oste* 'nemico', *prece* 'preghiera', *prence* e *rege*, *speme* 'speranza', *tempio* 'chiesa', *ultore* 'vendicatore', *ultrice* e *inulto* 'invendicato' ecc., come pure i relitti di nominativi latini quali *imago* e *polve*.

A volte il virtuosismo dell'oscurità lessicale induce i librettisti a utilizzare termini poco o per nulla attestati, come accade in taluni libretti rossiniani. È il caso del femminile *oste* 'nemico', non attestato né in Metastasio né in Verdi, bensì in Ossian (per esempio: I, *Fingal*, I, v. 10, in *BIZ*): «esporsi al furor dell'oste irata» (*Mosè in Egitto*, III 1); «All'oste infida / Non dier finora alcun sospetto» (*Ricciardo e Zoraide*, II 2); «dà spavento / Già l'oste vincitrice...» (*La donna del lago*, II 3); «oste infinita e fera» (*Maometto Secondo*, I 1); «traendo / Oste immensa a tal pugna» (ivi, II 4); «Si dileguò l'oste orgogliosa» (*Zelmira*, I 5).

Oppure *adusto* 'bruciato, secco', assente in Verdi, con una sola attestazione nei melodrammi di Metastasio, presente in Alfieri e fre-



quente in Tasso: «E come brina, / Che mattutina, / La terra adusta / Bagnando va, / Così l'aspetto / De' tuoi bei lumi / Di gioia il petto / Gl'inonda già» (*La donna del lago*, I u.).

E ancora, cultismi rari anche nel melodramma sono: *angue* («Anch'io la verga / Ho trasformato in angue», *Mosè in Egitto*, I 3); *anguifero* («Qui l'atro crine anguifero / Scuoton le fiere Eumenidi», *Armida*, III 1, assente in *GDLI* e in *BIZ*); *ciurmator* («il ciurmator di Giuda», *Mosè in Egitto*, I 3); *esterminare* («Dio così estermine / I suoi nemici...», ivi, II 1); *inferneo* (*hapax*: «Fuggite infernei mostri; ite onde usciste», *Armida*, III 2; sempre che non si tratti di refuso per *inferno* agg., pure consentito dalla metrica e comunque da considerarsi cultismo, ancorché non infrequente); *lance* 'bilancia' («ah Tu, che in giusta / Lance delle opre nostre osservi il peso!», *Mosè in Egitto*, I 2); *ostia* 'vittima sacrificale' («offrir le ostie al suo Nume», ivi, I 5); *palischermo* («Vadasi al palischermo», *Armida*, III 8); *pomifero* («il pomifero autunno», ivi, III 4); *settepllice* («in mezzo al Nil settepllice», *Aureliano in Palmira*, I 1); *vipereo* («Deponete il vipereo flagello», *Armida*, II 1; significativamente presente, tra le poche attestazioni, in Alfieri, *Polinice*, V 3, v. 100 e *Mirra*, IV 3, v. 64, in *BIZ*); *voratore* («Il tempo vorator», *Armida*, II 2). Parole e locuzioni difficili, spesso dal suono aspro, di tradizione scolastica e polverosa, diventano così

segnali linguistici che suggeriscono all'ascoltatore lo statuto drammatico dell'opera e delle singole situazioni sceniche a cui sta assistendo, fornendo spie circa il tono del momento, grave o non grave, la posizione gerarchica dei personaggi, il loro stato d'animo, ecc. [...] Perifrasi e circonlocuzioni [...] appartengono a tal punto alla lingua del melodramma che una loro disattesa può risultare una violazione del codice, un elemento straniante più di quanto non lo sia la circonlocuzione stessa, per quanto oscura (Telve, 1998, pp. 335-6).

Anche la ricerca della parola scabra (che per Verdi sarà «parola scenica», come già detto nel PAR. 2.4.1), del verso incisivo, dell'espressione ricercata e peregrina, condensata e antimetastasiana, ancorché di rapida circolazione tanto da diventar subito stereotipica, quando non addirittura proverbiale tuttora (lo si esemplificherà tra poco, nel PAR. 3.4), è un tratto caro alla poetica alfieriana.

Alcune forme ritenute particolarmente aspre, non tanto perché latineggianti, arcaiche o eccessivamente ricercate, quanto perché riferite a contesti più o meno realistici (quali l'attualissima storia della prostituta Violetta, nella *Traviata*) e dunque inappropriati, furono facile bersaglio della critica, a partire dalle già ricordate *egre soglie* e, nella stessa opera, le *rose pallenti* ('pallore delle gote un tempo rosee'): «Addio, del passato bei sogni ridenti, / le rose del volto già sono pallenti» (III 4).

Si aggiungano almeno il *bronzo ignivomo* (il 'cannone') di *Ernani* (di Piave e Verdi), III 1 (ma già in Monti e Parini): «se mai prescelto io sia / tre volte il bronzo ignivomo / dalla gran torre tuoni»; e la criticatissima doppia sinestesia, quasi un'arguzia barocca, «sento l'orma dei passi spietati», da *Un ballo in maschera* (di Somma e Verdi), II 3, v. 506, in *LOI* (cfr. Curnis, 2003).

Inutile ribadire che gli strali del sarcasmo dei critici avversi ai libretti sono destinati a spuntarsi alla luce delle osservazioni fin qui sviluppate sulla funzionalità scenica di tali locuzioni, sulle attese del pubblico e sui meccanismi del testo operistico nel suo complesso.

**3.3.4. Il realismo ludico dell'opera buffa** La riconoscibilità linguistica dell'opera buffa rispetto a quella seria è quasi esclusivamente nel lessico, mentre per la fonetica, la morfologia, la sintassi e la testualità valgono, *grosso modo*, le medesime tendenze già commentate, con la notevole eccezione dei brani dialettali, ovviamente banditi dall'opera seria, e con alcune tendenze alla sintassi del parlato in taluni libretti buffi, o più ancora semiseri, come vedremo alla fine di questo paragrafo. Presenti, certo, anche se non particolarmente significativi, casi di sintassi marcata, dalle dislocazioni, agli anacoluti ai *che* polivalenti (Rossi, 2005, pp. 227-9).

Nell'opera buffa di scuola partenopea è ovviamente di casa il napoletano, che giunge, tra gli altri, a Rossini (*La gazzetta*, libretto di G. Palomba con la collaborazione di A. L. Tottola, 1816: Rossi, 2005, pp. 230-2), ma non mancano esempi di altre varietà, sulla scorta della commedia dell'Arte, a partire dal veneziano dei libretti goldoniani e non solo (Rossi, 2016).

La dicotomia lessicale genere serio/genere buffo può essere riassunta nel seguente schema, saldamente funzionante tra il primo Settecento e la metà dell'Ottocento:

Opera seria = soltanto lessico di tipo A

Opera buffa e semiseria = lessico di tipo A, B, C

laddove A = lessico aulico; B = lessico basso, cioè triviale, dialettale o popolare; C = lessico medio e colloquiale.

Trovano spazio, nell'opera buffa, tutti quegli elementi banditi dal genere serio a partire dal Settecento: oltre ai dialetti e alle lingue straniere più o meno deformate, i giochi linguistici d'ogni sorta, le allusioni oscene, i tecnicismi, i neologismi, varie strategie metalinguistiche o anche, semplicemente, tutti quei fenomeni tipici del parlato spontaneo, dai saluti ai proverbi, dai convenevoli ai tic verbali, dall'idiomatismo all'insulto, e in genere le espressioni della lingua di tutti i giorni: numeri, durate e quantità, termini indicanti cibi, oggetti d'arredo, abiti ecc., nomi di malattia, toponimi non mitologici, designazione diretta di oggetti e concetti senza il ricorso a metafore antirealistiche.

Basta prendere a esempio già il primo titolo rappresentativo del genere, *La serva padrona* (1733, in *LOI*), di Federico e Pergolesi (cfr. PAR. 1.5), nel quale si incontrano, tra l'altro, nomi tipicamente comici (*Serpina*, *Vespone*); espressioni colloquiali quali «ho fretta» (I, v. 8), «un par di schiaffi» (I, v. 32), *capperi* (I, v. 98), «alla buonora» (II, v. 206); termini comuni quali *cioccolate* (I, vv. 7, 51), *cappel*, *perrucca* e *bastone* (I, v. 100); suffissati e prefissati esuberanti quali *arcipadrona*, *padronissima*, *illustrissima* (I, vv. 42-3), *insolentaccia* (I, v. 134). Altro tratto d'ora in avanti limitato al registro buffo è quello della citazione letteraria, non necessariamente burlesca, e in genere della funzione di rispecchiamento, dalle situazioni metateatrali al metalinguaggio, fino all'imprestito, autocitazione o eterocitazione, e alla metamusicalità (su cui cfr. Rossi, 2005, pp. 101-42 e il capitolo successivo): «Può dar in furie / più di Orlando furioso, / che a me punto non preme» (*La serva padrona*, I, vv. 299-301).

Con i libretti scritti per Gioachino Rossini, l'opera buffa raggiunge la piena maturità (Rossi, 2005; Riccobaldi, 2005), come testimonia uno dei testi più riusciti, quello della *Cenerentola* (1817), nato dalla collaborazione tra il Maestro pesarese e il geniale librettista romano Jacopo Ferretti (proprio con Rossini inizia a restringersi la forbice tra l'attività del poeta e quella del compositore). Basta la lettura della lunga aria di Don Magnifico (buffo), II 1, vv. 718-84, in *LOI* (<https://www.youtube.com/watch?v=UbEHia7oG8M>, a 1h:34:48; l'intera opera sarà analizzata nel PAR. 4.2), per esemplificare la ricchezza del ventaglio espressivo rossiniano, che spazia dalla terminologia del lotto (*ambo ed eletto*) a quella politico-burocratica (*rescritto*) ed economica (*ipotecare*), dalla locuzione ricercata (*flusso e riflusso*) al gergo quotidiano (*stivali a tromba, scuffietta*), dalla gastronomia (*ciambelle, pasticcetti, canditi, confetti* ecc.) alla zoologia (*anguille, galline, sturioni*), e che consente anche qualche retrodatazione (come *tromba e scuffia*: cfr. Rossi, 2005, p. 299, n. 164).

Molte forme del brano appena ricordato sono alterate (diminutivi o vezzeggiativi ecc.: *vezzosetta, scuffietta, baroncino, manina, occhietti, impieguccio, pasticcetti*). A differenza del melodramma metastasiano e dell'opera seria settecentesca, in cui si registrano alcuni alterati dal sapore arcadico, l'opera buffa ottocentesca fa uso pressoché esclusivo degli alterati e dei superlativi a scopo ludico-realistico (pressoché banditi, dunque, dall'opera seria romantica), specialmente per ragioni foniche e per l'ampia possibilità di rime, fino ad arrivare a forme abnormi, quali *altezzissima, arcibellissimo, eccellentissimo, leggiadrissimo, orribilissimo, sublimissimo*, e all'alterazione dei nomi propri – *Isacchetto, per baccone!, Clorinduccia, Clorindina, Fiorilletta, Fiorillina* ecc. –, oltretutto funzionali al gusto per l'iperbole, caro sempre all'opera buffa. Ben consolidato il modulo buffo della giustapposizione di un aggettivo o di un avverbio al grado positivo e di uno al superlativo: *bravo bravissimo, bene benissimo* ecc. (ampia esemplificazione rossiniana di tutti questi fenomeni ivi, pp. 172-8).

Anche in questo sfruttamento fonico, pregrammaticale, delle risorse offerte dagli alterati l'opera buffa si dimostra fortemente debitrice dei consolidati modi espressivi della commedia dell'Arte, come già prima della commedia regolare. Del resto, l'osmosi stilistica e conte-

nutistica fra teatro per musica e teatro di parola andrà sempre messa in conto, almeno fino alla metà dell'Ottocento: la contiguità tra commedie in versi e libretti goldoniani o la prossimità del linguaggio alfieriano col melodramma romantico non sono che due dei numerosi esempi possibili.

A proposito di Goldoni, non è un caso che la più frequente, se non la prima, attestazione di molte locuzioni buffe, rossiniane e non solo, spetti al commediografo veneto, che, com'è noto, ha portato in palcoscenico, forse per la prima volta in modo sistematico, il «parlato-parlato» (Nencioni, 1976): «in malora», «un corno», «per Bacco», «Ci ho piacere», «questa è bella!», «star fresco», «fare fagotto» e ancora *diavolo!*, *cospetto!*, *bagattella*, *corbellare*, *un cavolo!* ecc. (Rossi, 2010; 2016, pp. 64-5).

Ma più frequentemente, ben oltre le istanze realistiche, agisce sul librettista il puro piacere espressionistico dell'invenzione linguistica, non soltanto fonetica ma anche morfologica (ma realismo ed espressionismo, si sa, vanno sempre a braccetto, come due facce della stessa medaglia, nella comicità d'ogni tipo), come mostrano alcune parole, tratte dai libretti rossiniani, pressoché inventate di sana piana sulla base di meccanismi interni di formazione: *cavaliericidio* 'uccisione di un cavaliere': «Corpo del mosto cotto, / fo un cavaliericidio» (*La Cenerentola*, II 1, vv. 680-1); *cova-cenere*: «Ih ih la bella Venere! / vezzosa! pomposetta! / sguaiata! covacenero!» (ivi, I 6, vv. 313-5); *gazzettato* 'di cui si parla nella gazzetta': «La tua figlia gazzettata / Già lo so, che appunto è quella» (*La gazzetta*, I 13) e *gazzettante* 'che mette annunci sulla gazzetta': «Mi chiamano sul muso / Gazzettante falzario e patre intruso!» (ivi, I 11); «Un sciocco gazzettante» (ivi, II 7); *guardabasso* 'timido, chi tiene lo sguardo abbassato': «perché fai la guardabasso?» (*L'inganno felice*, 8); *imprinciparsi* 'sposare un principe': «si tratta niente men che imprinciparvi» (*La Cenerentola*, I 2, v. 160); *inciambellare* 'abbracciare, cingere': «Belle ragazze, / se vi degnate inciambellare il braccio / ai nostri cavalieri, il legno è pronto» (ivi, I 6); *sbarbificare* 'radere': «Se vuol rasoio, / sapone e pettine / saprò arricciarla, / sbarbificarla» (ivi, II 3, vv. 973-6), e altri ancora (sui neologismi nell'opera buffa, cfr. anche Rossi, 2016), poco o

per nulla attestati da dizionari e repertori italiani, a testimonianza della scarsa attenzione dedicata dai nostri lessicografi alla librettistica, a cominciare da quella goldoniana. Peccato! Da uno spoglio attento deriverebbero infatti centinaia di prime attestazioni e, probabilmente, la retrodatazione dello stesso fenomeno del «parlato-recitato» (Nencioni, 1976), vale a dire della lingua dell'uso portata in palcoscenico.

Nonostante la polarità lessicale serio/buffo, in un ambito i due generi condividono il medesimo codice. Si tratta della lingua degli innamorati (con qualche eccezione per i servi, spesso verbalmente buffi anche in amore), rigorosamente sempre letteraria, anche nell'opera buffa, e con gli stilemi librettistici classici, dai *numi* alle *stelle*, dal *core* all'*io manco io moro*, dall'abuso d'interiezioni all'armamentario metaforico, e non necessariamente con finalità ironica. Nel libretto di Ferretti, *La Cenerentola*, poc'anzi citato, il prorompere dell'amore tra Cenerentola e il principe segna un immediato innalzamento diafasico:

Di quella voce il suono  
ignoto al cor non scende.  
Perché la speme accende?

Di me maggior mi fa (*La Cenerentola*, I 14, vv. 610-3, in *LOI*).

Ma questa diglossia non è una novità, visto che anche nella commedia regolare e dell'Arte agli innamorati spettava l'eloquio poetico tradizionale. Puntualmente Goldoni segnala, da par suo, il fenomeno, in un libretto buffo (*L'Arcadia in Brenta*, 1749, II 10, in Rossi, 2005, p. 308):

Il padron con la padrona  
Fa l'amor con nobiltà:  
Noi andiamo più alla bona  
Senza tanta civiltà.  
Dicon quelli: «Idolo mio,  
Peno, moro, smanio, oh Dio!».  
Noi diciam senz'altre pene:  
«Mi vuoi ben? Ti voglio bene»;  
E facciamo presto presto  
Tutto quel che s'ha da far,

Dicon lor ch'è un gran tormento  
Quell'amor che accende il core;  
Diciam noi ch'è un gran contento  
Quel che al cor ci reca amore.  
Ma il divario da che viene?  
Perché han quei mille riguardi:  
Penan molto, e parlan tardi.  
Noi diciam quel che conviene  
Senza tanto sospirar,

con felice messa in burla delle principali espressioni del genere amoroso: *idolo mio*, *peno*, *moro*, *smanio* ecc.

Proprio l'amplificarsi della componente amorosa – e soprattutto psicologica – a scapito di quella burlesca, già tipico della produzione goldoniana, unitamente all'influenza dello *stile larmoyante* francese, determineranno il successo crescente del genere semiserio, o di mezzo carattere, contraddistinto, dal punto di vista linguistico, da un minor grado di funambolismo ed espressionismo verbali e da una maggior ricerca di realismo. Ne è un ottimo esempio il libretto semiserio della *Gazza ladra*, di Gherardini per Rossini, (1817), con brani che davvero s'avvicinano al parlato-parlato:

E chi dice il contrario? – Ma finiamola.  
Il tempo vola: io corro  
Un momento in cucina; e poi, se credi,  
Andremo insieme ad incontrar Giannetto (11).

Come già era accaduto per la favola pastorale, dunque, il rinnovamento linguistico passa attraverso l'opzione di un genere misto, ibrido, tra il drammatico, il comico, il lirico e l'elegiaco.

**3.3.5. La caduta delle paratie** A partire dalla metà dell'Ottocento, la dualità serio/buffo diventa sempre meno marcata, anche dal punto di vista linguistico, e dunque l'analisi dei libretti si fa ancor meno rassicurante, per gli studiosi. Anche laddove non imperi il genere semiserio, la lingua melodrammatica s'apre, dapprima sommessamente, a campi lessicali prima ignoti al registro serio ed esclusivi

del comico, e si avvicina, spesso inavvertitamente perché soltanto per certi aspetti (il lessico, ben camuffato dalla solita sintassi ipertroficamente incline all'iperbato), al parlato comune.

Certo timido avvicinamento al parlato, o meglio agli stilemi buffi, si incontra già nel Verdi aureo, almeno a partire da *Rigoletto: al diavol, all'inferno, che fracasso!, matto, scornato* ecc. (Bonomi, Buroni, 2010, pp. 162-4) e, com'è ovvio, massimamente nel comico, boitiano *Falstaff*. Il melodramma tardottocentesco e primonovecentesco mantiene un equilibrio precario tra le istanze veristiche (più negli intenti che nei risultati, più nelle tinte forti ed esteriori dei drammi della gelosia che nelle soluzioni linguistiche), con l'introduzione di elementi decadenti e neogotici, e il proseguimento della linea antirealistica e arcaizzante del melodramma romantico. Anche i temi oscillano dalle nostalgiche rivisitazioni della commedia dell'Arte (*I pagliacci* di Ruggero Leoncavallo, 1892; *Le maschere* di Illica per la musica di Pietro Mascagni, 1901) all'ostentata ricerca di esotismo (*Iris*, di Illica per Mascagni, 1898; *Madama Butterfly*, di Giacosa e Illica, 1904, *La fanciulla del West*, di Civinini e Zangarini, 1910 e *Turandot*, di Adami e Simoni, 1926, tutti e tre per Puccini), dalle storie di vita quotidiana (*Cavalleria rusticana*, di Giovanni Targioni Tozzetti e Guido Menasci, 1890 e *Amico Fritz*, di P. Suardon, pseud. di Nicola Daspuro, 1891, entrambi per Mascagni) ai drammi storico-letterari del passato remoto (numerossimi: *Francesca da Rimini*, di Gabriele D'Annunzio e Tito Ricordi per Riccardo Zandonai, 1914; *La leggenda di Sakùntala*, di Franco Alfano, 1921; *La cena delle beffe*, di Sem Benelli per Umberto Giordano, 1924; *Nerone*, di Targioni Tozzetti per Mascagni, 1935; cfr. Rossi, 1999).

In uno stesso libretto, a volte nella medesima scena, cozzano talora realismo e antirealismo estremi, come nel testo prototipico del verismo, la già menzionata *Cavalleria rusticana*, in cui, solo nelle prime due scene, si fronteggiano una canzone in dialetto («O Lola ch'hai di latti la cammisa»), un coro dal sapore iperletterario («Cessin le rustiche / opre: la vergine / serena allietasi / del salvator; / tempo è si mormori / da ognuno il tenero / canto che i palpiti / raddoppia al cor») e stralci di conversazione quotidiana («Non lo so, non lo so, non voglio brighe!»; cfr. Serianni, 1990, pp. 165-6).



Un libretto esemplare per la coesistenza di vecchio e nuovo, alto e basso, ma anche di serio e buffo, è *La Bohème* (in *LOI*), tratto dal romanzo d'appendice di Henry Murger, *Scènes de la vie de Bohème*, e ridotto in versi da Giacosa e Illica per Puccini, 1896 (la bella regia di Franco Zeffirelli, con direttore e interpreti d'eccezione – Herbert von Karajan, Mirella Freni, Gianni Raimondi –, all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=cSuL4u3bOpg>). Espressioni della conversazione familiare come «ho un freddo cane» (I, v. 15), «Non mi sembri sincero» (III, v. 537), «quel tanfo mi soffoca» (III, v. 571), «Ama il ballo, signorina» e «Ballerei sera e mattina» (III, MM6, 8), «Ho tante cose che ti voglio dire» (IV, v. 781), al pari di oggetti quotidiani quali *prezzemolo* (I, v. 83), *salsiccie* (I, v. 100), *frittelle* (I, v. 101), *affitto* (I, v. 110), *zucchero* (I, v. 157), *cuffietta* (II, RMI; IV, v. 636 *et passim*), *datteri*, *spillette* e *caramelle* (II, VI), *ragù* (II, v. 365) ecc., si alternano a cultismi e poetismi più o meno inerziali, non necessariamente ironici, come *periglio* (I, v. 33), *beltà* (I, v. 166), *desio* (II, AM47), *niuno* (III, v. 605), per non parlare dei soliti iperbatì: «Fulgida folgori la sala splendida» (I, v. 87); «cercar che giova?» (I, v. 205); il già citato «o dolce viso / di mite circonfuso alba lunar» (I, vv. 279-80); «Pericolosi esempi / la folla oggi ci dà!» (II, F11-12); «dividerci conviene» (III, v. 491); «dei pazzi è l'amor tetro / che lacrime distilla» (III, vv. 523-4); «Sto poche morte cose a riguardare» (IV, v. 631); «tu ascendere / il sacro monte or devi» (IV, vv. 762-3, dove il *sacro monte* è il monte dei pegni).

Addirittura il passato remoto in luogo del prossimo e l'imperativo tragico continuano a essere attestati: «M'udisti? Vaneggiavi. Ti rassicura» (III, v. 567). Popolano il libretto, inoltre, forestierismi e latinismi: *lord* e *milord* (I, v. 69), «Digna est intrari» (II, v. 336), «Ingrediat si necessit» (II, v. 237), *coupé* (IV, v. 616) ecc.; nomi di mestiere: *calzolaio* (II, v. 415), *spazzini* (III, v. 445), *lattivendole* (III, v. 453); espressioni di tempo (*trimestre*, I, v. 114; «cinque minuti», I, v. 175; *mezzodì*, III, v. 456) e di luogo («via Mazzarino», II, F6), fino a questo momento appannaggio dell'opera buffa per la loro concretezza, non meno delle espressioni idiomatiche («le fa l'occhio di triglia», III, v. 534; «Io t'acconcio per le feste», III, MM12), dei giochi di parole e dei lazzi: la metatesi «arzuto e pettorillo» (in luogo di «arzilla e pettoruto», I, v. 137); la paronomasia «un piatto degno

di Demostene: / un'aringa... salata» (IV, vv. 655-6; sulla ricchissima e variegata lingua della *Bohème* cfr. Goldin, 1985, pp. 335-74; Serianni, 2002, pp. 113-61; Saino, 2009).

Finalmente l'opera comincia a rispondere *si* e *no* alle domande polari, senza dover necessariamente ripetere nella risposta, come già visto (PAR. 3.2.2), il verbo principale della domanda, come pure avveniva regolarmente nell'opera seria tradizionale, e talora pure nella buffa (che peraltro ammetteva anche la possibilità di risposta con *si/no* secco). Nella *Bohème*, invece:

[MARCELLO] Trovasti?

[RODOLFO] Sì (I, v. 24);

[MARCELLO] Bruciamo il Mar Rosso?

[RODOLFO] No (I, v. 26, e molti altri esempi di *si/no* nelle risposte del I quadro).

Anche l'insistenza della *Bohème* sui contesti ironici (i quattro intellettuali protagonisti dell'opera usano spesso espressioni aulicheggianti, quasi a derisione del consueto codice tragico) ne avvicina la lingua a quella dell'opera buffa e testimonia la sensibilità metalinguistica degli autori Giacosa e Illica, oltreché la modernità di questo libretto: «È la morale offesa che vi scaccia! / Si abbruci dello zucchero. / Si discacci il reprobò» (I, vv. 156-8), esclamano rispettivamente Schaunard, Marcello e Colline, fintamente scandalizzati dalle scappatelle del padrone di casa Benoît, con tanto di esortazioni impersonali in stile metastasiano («Si abbruci», «Si discacci»).

Quel che più colpisce, comunque, nel libretto della *Bohème*, è la propensione all'inscenamento del parlato, potremmo definirlo il trionfo del quotidiano nel melodrammatico, soprattutto nei primi due atti (o quadri). Basti un dialogo come quello in I, vv. 107-18, a dimostrarlo, con le sue botte e risposte, brevissime e in versi spezzettati su più battute, e il suo lessico comune: *muso, affitto, olà, sedia, trimestre, pazzo*.

Oppure la scena in cui Musetta, per ingelosire Marcello tramite il vecchio Alcindoro, scopre il piede togliendosi la scarpa (con parole più buffe che serie: *slaccia, straccia, zitta, fitta, scarpa, calzolaio, paio*;

la stessa forma apocopata *piè* è notevole in quanto utilizzata nel suo significato concreto di 'piede'):

[MUSETTA] (Marcello smania. È vinto. Ora conviene liberarsi del vecchio).

*Fingendo provare un vivo dolore.*

Ahi!

[ALCINDORO] Che c'è?

[MUSETTA] Qual dolore, qual bruciore!

[ALCINDORO] Dove?

[MUSETTA] Al piè.

Sciogli, slaccia rompi, straccia  
te ne imploro Alcindoro!

[ALCINDORO] *Abbassandosi per slacciare la scarpa a Musetta.*

Zitta, zitta...

[MUSETTA] Dio che fitta!

[ALCINDORO] *Tastando il piede di Musetta.*

Qui?

[MUSETTA] Più in giù...

[ALCINDORO] Qui?

[MUSETTA] Più in su...

maledetta scarpa stretta.

[ALCINDORO] *Scandolezzato.*

Quella gente che dirà?

[MUSETTA] Or la levo per sollievo.

[ALCINDORO] *Cercando trattenere Musetta.*

Imprudente!

[MUSETTA] *Si leva la scarpa e la mette sulla tavola.*

Eccola qua.

Laggiù c'è un calzolaio;

comprane un altro paio.

[ALCINDORO] *Disperato, prende la scarpa e rapidamente se la caccia nel panciotto, e si abbottona maestoso l'abito.*

Come! Vuoi che io comprometta il mio grado?...

[MUSETTA] Perché no?

Via!

[ALCINDORO] Mio dio!

[MUSETTA] *Impazientendosi.*

Corri!

[ALCINDORO!] Musetta!

[MUSETTA] Presto!

[ALCINDORO] Aspetta!...

[MUSSETTA] Strillo!...

[ALCINDORO] Vo.

*Per timore di maggior scandalo, Alcindoro corre frettolosamente verso la bottega del calzolaio (II, vv. 401-20).*

Le fitte e dettagliate didascalie, in entrambi i brani, dimostrano l'attenzione degli autori all'allestimento scenico e all'interpretazione. Lo scarto dal passato è ancora più tangibile nel dar voce, con afflato tutto veristico, alla folla indistinta, con battute sovrapposte (e cantate simultaneamente al canto dei protagonisti, quasi in un'altra dimensione parallela), talora senza neppure la segnalazione del locutore. Anticonvenzionali anche le soluzioni musicali, distanti dal tradizionale tonalismo. È una scena più filmica che teatrale, o quantomeno più da teatro di parola contemporaneo che da opera lirica, per tacere della solita elencazione di prodotti quotidiani da opera buffa: *crostata, panna montata, carote* ecc. e delle frasi parlate-parlate («Emma, quando ti chiamo!»):

I Venditori.

[VENDITORI] – Fiori alle belle.

– Oh! la crostata.

– Panna montata.

– Fringuelli, passerì.

– Datteri!

– Trote!

– Latte di cocco!

– Giubbe!

– Carote!

La Folla.

[BORGHESI] Date il passo.

[MAMMA] Emma, quando ti chiamo!

[SARTINE] Ancora un altro giro...

[STUDENTI] Pigliam via Mazzarino.

[DONNE] Qui mi manca il respiro!...

[BORGHESI] Vedi? Il caffè è vicino.

[SARTINE] *Ammirando una bacheca.*

Oh! stupendi gioielli!

[STUDENTI] *Abbracciandole.*

Son gli occhi assai più belli!

[ALCUNI BORGHESI] *Scandolezzati.*

Pericolosi esempi

la folla oggi ci dà!

[ALTRI BORGHESI] *Era meglio ai miei tempi!*

[MONELLI] *Viva la libertà!*

Al Caffè.

- Vaniglia!...
- Ratafià!
- Dunque? Presto!...
- Da ber!
- Un caffè!...
- Presto, olà!... (II, v3-C6).

Lo spettatore di ieri e di oggi, di fronte a brani siffatti, è come straniato proprio per la distanza rispetto al melodramma di scuola romantica. Manca, in primo luogo, una vera e propria trama, soprattutto grazie alla modernità della fonte, il poc' anzi ricordato romanzo di Muger (de Van, 2002, p. 125). Trionfa qui la forma aperta, senza più distinzione tra arie e recitativi, in una sorta di parlato cantato: quasi un ritorno al recitar cantando, naturalmente in tutt'altra ottica. Con il parlato-parlato, questi brani della *Bohème* condividono la scarsa escursione intervallare, la tendenza al monotono, che anticipa, sebbene con tecniche e ambizioni diversissime, quello che sarà lo *Sprechgesang* di Schönberg (Giannattasio, 2005). La coesistenza di tradizione e innovazione della *Bohème* si estende anche alla metrica, nel tendenziale abbattimento, già accennato, della differenza tra recitativi e pezzi chiusi, con estrema varietà di metri e ritmi tanto nei primi quanto nei secondi, e nella ricerca, parimenti ricordata, di un canto vicinissimo ora al parlato, ora a ballabili (come il celebre valzer di Musetta del secondo quadro) e filastrocche. La sopra citata presenza di opere esotiche innalza il tasso di forestierismi nei libretti; spiccano soprattutto gli orientalism: *hara-kiri*, *na-*

*kodo, yen* ecc. (Bonomi, Buroni, 2010, pp. 208-11), senza dimenticare gli anglicismi della *Fanciulla del West: all right, good bye, hello, mister, poker, revolver, west, whisky* ecc. (in *LP*).

Il gioco di parole che coabita con la morte in scena (*La Bohème, Madama Butterfly* e molti altri titoli), il funambolismo linguistico a braccetto con gli stilemi del linguaggio amoroso sembrano davvero ricondurre la librettistica italiana all'originaria convivenza di stili tragico, comico ed elegiaco, prima della rigida biforcazione determinata dalla nascita dell'opera buffa. Ancora una volta il rinnovamento del linguaggio teatrale (per tacere di quello musicale) implica (o è implicato da) l'abbattimento delle paratie di genere, o meglio la creazione di un genere, o meglio ancora di un linguaggio, composito.

### 3.4. La lingua dall'opera e dell'opera

Molte espressioni operistiche sono entrate a far parte dell'italiano comune, in accezioni metaforiche e come espressioni idiomatiche, e vengono spesso utilizzate nella titolazione giornalistica, nella pubblicità, ma anche come modi di dire di tutti i giorni, a volte quasi proverbi. Tra le più celebri ricordiamo: «così fan tutte» (dall'omonima opera di Mozart); «il catalogo è questo» (dal *Don Giovanni* mozartiano); «farfallone amoroso» (da *Le nozze di Figaro* di Mozart); «Figaro qua Figaro là», «sono un barbiere di qualità», «tutti mi chiedono, tutti mi vogliono», «ma se mi toccano dov'è il mio debole» (da *Il barbiere di Siviglia* di Rossini); «bugia pietosa», «croce e delizia», «pio ministro» 'sacerdote' (da *La traviata* di Verdi); «la donna è mobile», «schiavo son de' vezzi tuoi», «sono studente e povero», «tutte le feste al tempio», «questa o quella per me pari sono», «pari siamo!» (da *Rigoletto* di Verdi); «siamo tutti una sola famiglia» (da *Ernani* di Verdi); «e non mi pesa la lunga attesa», «un po' per celia, un po' per non morire» (da *Madama Butterfly* di Puccini); «oh! dolci baci, o languide carezze», «scherza coi fanti ma lascia stare i santi» (da *Tosca* di Puccini); «nessun dorma», «all'alba vincerò» (da *Turandot* di Puccini; cfr. Serianni, 1989a, pp. 369-79 e Rossi, 2011b).

A queste dovrebbero essere aggiunte almeno le famosissime (e ricorrenti) *iucturae* verdiane citate poco sopra (cfr. PAR. 3.3.3).

Talora l'origine dell'espressione si è totalmente opacizzata, anche presso le persone più colte: quanti sanno che «l'amico Fritz» è il titolo di un'opera di Mascagni e che la filastrocca «Ombretta sdegnosa del Missipipi», citata anche nel fogazzariano *Piccolo mondo antico*, proviene in realtà da una straordinaria opera comica rossiniana, presto caduta nel dimenticatoio (*La pietra del paragone*, 1812, libretto dello sconosciuto Romanelli)?

Lo studio del canto lirico da parte di moltissimi artisti stranieri costituisce un potente veicolo di italianismi nel mondo. Non si tratta soltanto della lingua letteraria e aulica dei libretti, ma anche dei numerosi tecnicismi del canto commentati nel capitolo 1. Inoltre, l'aspirazione di molti stranieri a diventare cantanti d'opera li induce a studiare la nostra lingua in tutte le sue varietà.

Tra i termini italiani diffusi dall'opera (e talora dalla musica in generale) in altre lingue del mondo ricordiamo almeno *aria*, *belcanto*, *bravo* (che all'estero è invariabile e ha valore avverbiale, cioè si grida *Bravo!* – e non *Brava!* – anche a una donna), *cabaletta*, *cartellone*, *cavatina*, *coloratura*, *daccapo*, *Do di petto*, *fiasco*, *libretto*, *melodramma* (da non confondere, però, con il *mélodrame* francese, detto anche *mélo* 'melologo, genere teatrale-musicale consistente nella recitazione di un testo drammatico sulla base di un accompagnamento strumentale', presto utilizzato anche, metaforicamente, per designare altri generi letterari e cinematografici), *opera*, *primadonna*, *recitativo*, *soprano*, *tenore*, *trillo* (cfr. almeno Folena, 1983; Nicolodi, Trovato, 1994; 1996; 2000; Nicolodi, Di Benedetto, Rossi, 2012; *LesMu*; Stammerjohann *et al.*, 2008; Stammerjohann, 2013; Bonomi, Coletti, 2015).

Indice della caduta di prestigio dell'opera lirica in epoca odierna è sicuramente la deriva semantica di alcuni termini, oggi utilizzati in italiano in accezione prevalentemente negativa. Qualche esempio. Situazioni ridicole o patetiche, solitamente "all'italiana", cioè mal organizzate e spesso oltre i margini della legalità, possono essere etichettate come *da operetta*: «Questo referendum? Mi sembra un'operetta» (corriere.it, 2014). Analogamente si parla di *farsa* (in origine, glorioso genere operistico comico consistente in *pièces* teatrali

perlopiù d'un solo atto) e *opera buffa*: «una generale “opera buffa a luci rosse” come ha scritto nei giorni scorsi il “New York Times” a proposito dell’Italia berlusconiana» (repubblica.it, 2011).

Le ridicole smanie di protagonismo di divi o politici vengono spesso stigmatizzate come *da primadonna*: «Juncker vuole fare sempre la primadonna e forse non sa come funziona l’Europarlamento» (ivi, 2017).

*Melodramma* e *melodrammatico* denotano spesso situazioni strapalacrime, false, inutilmente pompose e l’Italia è accusata talora, da noi e dagli stranieri, d’essere il *paese del melodramma*: «Nella città di Beppe Grillo, il melodramma delle comunali fa calare il sipario sulle Comunali» (corriere.it, 2017); «finire in melodrammatici titoli di giornale» (repubblica.it, 2016).