VISSI D'ARTE VISSI D'AMOR. L'ITALIANO DEL MELODRAMMA. RIFLESSIONI PER UNA DIDATTICA L2 A CANTANTI D'OPERA

Manuela Manzelli¹

1. MOTIVAZIONI, ATTEGGIAMENTI E POSSIBILI DIFFICOLTÀ DEI CANTANTI D'OPERA STRANIERI NELL'APPRENDIMENTO DELLA LINGUA ITALIANA

Non è così insolito per un docente di italiano L2, trovarsi di fronte a una classe o a singoli studenti che hanno deciso di studiare la nostra lingua perché hanno fatto del melodramma la loro professione. L'italiano, infatti, è da sempre considerato un idioma che tra le sue caratteristiche principali² può vantare un'elevata cantabilità e musicalità (grazie per esempio alla natura delle sillabe che prevede nella maggior parte dei casi una vocale in posizione finale) rappresentando, pertanto, una delle colonne portanti del genere melodrammatico. Non serve, poiché è largamente risaputo, soffermarsi sull'importanza e la notorietà che il melodramma italiano riscuote tuttora, alto è, infatti, il numero delle opere italiane che affollano i palinsesti dei teatri di tutto il mondo, creando di conseguenza una richiesta di studio da parte di coloro che intraprendono la carriera operistica e nei quali nascerà, quindi, il bisogno di iscriversi a corsi di gruppo o individuali per migliorare la loro pronuncia, entrare in contatto con la lingua italiana o approfondire conoscenze che già posseggono.

Non poche difficoltà, però, potrebbero presentarsi nel perseguire una didattica che ponga al centro lo sviluppo dell'italiano sul fronte lirico, si potrebbe, ad esempio, creare nel discente la convinzione che la materia affrontata non diverga dalla lingua italiana d'uso, con il conseguente riuso di materiale linguistico inappropriato in normali contesti di interazione sociale; oppure, nel momento in cui viene percepita l'alterità dell'italiano melodrammatico, potrebbe nascere una sorta di disinteresse per le altre varietà della lingua percependole solamente come gregarie per il proprio fine.

In linea teorica, come per gli altri profili di apprendimento, così per l'insegnamento della lingua italiana di fronte a un gruppo di cantanti lirici, l'insegnante si potrebbe avvalere dei principi su cui si basano le moderne metodologie di insegnamento, le quali partono generalmente dall'assunto che la motivazione³ dello studente verso l'apprendimento, sia l'input più fecondo su cui far leva per stimolare interesse e per ottenere, quindi, migliori risultati.

Come accennato precedentemente, trovarsi di fronte a una classe che mira ad apprendere l'italiano per l'opera melodrammatica, significherebbe molte volte tenere

¹ Dott.ssa in lettere moderne all'Università degli Studi di Milano e docente di italiano L2 presso l'Istituto Dante Alighieri.

² Per l'argomento si veda: Bonomi, 1998.

³ Sulle moderne metodologie di insegnamento e sul concetto di motivazione si veda Serra Borneto, 1998.

presente che, tra gli scopi principali dell'acquisizione linguistica, ci sarà un uso della lingua strumentale, un'acquisizione, cioè, il cui fine ultimo non è l'appropriazione della lingua italiana in sé, bensì della lingua italiana per il canto. Buona parte dei cantanti lirici⁴ che scelgono di venire in Italia, o che semplicemente decidono di apprendere l'italiano in altri contesti al di fuori dei nostri confini, è, infatti, generalmente spinta allo studio dalla necessità di sostenere il test di ingresso delle scuole specializzate (come nel caso del Conservatorio di Milano) o dal bisogno di avvicinarsi maggiormente ai testi che dovranno interpretare⁵, demandando più che altro all'inglese o alla loro lingua madre il dispiegamento o il raggiungimento delle singole azioni che si compiono con il linguaggio.

Potrebbe apparire alquanto limitante, però, sia per il docente che per l'apprendente non tenere conto della possibilità di sviluppare le capacità personali e sociali che dallo studio delle lingue derivano⁶; si potrebbe, dunque, approfittare di questa situazione per sollecitare lo studente a sfruttare le sue necessità per trasformarle, invece, in autentico apprendimento linguistico, sia per la propria realizzazione sia per il proprio piacere ma anche, come ovvio, per acquisire la lingua straniera e saperla riutilizzare in più contesti di interazione.

Il presupposto sarebbe, dunque, quello di prendere avvio dalla motivazione dello studente per far nascere un interesse più vivo e profondo anche verso la lingua italiana, magari mettendo sul piatto l'italiano nato per la musica e l'italiano lingua d'uso, in un gioco di confronto e scontro tra le due varianti.

Apparentemente niente di più semplice, ma a ben vedere, proprio a causa delle peculiarità del linguaggio operistico e a causa della storia e dell'evoluzione del libretto, il presupposto può risultare in concreto molto industrioso e cavilloso.

2. L'ITALIANO DEL MELODRAMMA TRA CONSERVAZIONE E INNOVAZIONE

Se volessimo collocare la lingua del melodramma sull'asse diafasico del classico diagramma di Berruto⁷, dovremmo porla ben al di sopra del linguaggio standard per il costante utilizzo di cultismi, latinismi e anacronismi; se ci limitassimo a questo, però, si darebbe vita all'idea di essere semplicemente di fronte a un registro e, più specificatamente, davanti a un registro elevato e inattuale, unicamente compatibile con

⁴ Non posso fornire dati statistici certi, ma posso affermare per esperienza che Milano, proprio per essere sede del celebre Conservatorio G. Verdi, per esempio, attira un alto numero di cantanti (o aspiranti tali) orientali, soprattutto coreani. Questi studenti, infatti, hanno come scopo perlopiù l'ingresso nella scuola, il quale avviene anche (ma non solo) mediante il possesso di una certificazione di livello B1.

⁵ Affermazione che posso permettermi di fare sulla base della mia esperienza professionale.

⁶ Nella società attuale lo studio linguistico non prevede solo l'acquisizione della lingua in sé, ma si tenta con lo stesso di pervenire a un concetto di multiculturalità e autopromozione. Si veda: Balboni, 2002. Si aggiunga, inoltre, che secondo il *Framework* europeo, tra le mete finali dell'apprendimento linguistico vi è anche un'azione su aspetti personali quali il *saper essere* e *saper fare*; per questo argomento si veda Vedovelli, 2002.

⁷ Berruto, 1987.

discenti collocabili tra i livelli⁸ pronti a sostenere o approfondire un linguaggio di tipo accademico, cioè i livelli di efficienza ed eccellenza.

In realtà una simile considerazione dell'italiano melodrammatico risulta molto riduttiva nei confronti di un linguaggio che non consiste nemmeno semplicemente in un fatto di *microlingua*.

Il melodramma, infatti, rientra piuttosto in un concetto di *ipercodice* o *iperlingua*, un linguaggio, cioè, che sfruttando il codice italiano, dispone in realtà di convenzioni e modalità di realizzazione sue proprie in ogni ambito di interazione, ma mostra anche uno sviluppo storico linguistico del libretto in concerto con la lingua italiana e la storia letteraria e musicale del nostro paese. La sua natura convenzionale e il suo essere un codice, che potremmo definire parallelo alla lingua italiana, potrebbero rappresentare, inoltre, istanze che permetterebbero di affermare l'esistenza di una dimensione pragmatica di questa *langue*⁹.

Dopo una simile affermazione, ci si potrebbe spingere a pensare che anche lo stesso melodramma consti di varietà linguistiche sue proprie, che risenta, cioè, di variazioni di registro in diastratia e dimaesia, ma anche per limitati versi in diatopia, se si considerano i risultati delle opere tardo ottocentesche di classificazione verista.

In effetti un'analisi linguistica e stilistica dei libretti sotto un profilo storico e comparativo¹⁰, dimostra che la lingua melodrammatica vanta più repertori espressivi, a seconda dei personaggi, della tipologia dell'opera e dell'epoca storica in cui il libretto è stato composto.

Se provassimo per comodità a periodizzare il libretto¹¹, vedremmo come, per alcuni versi in parallelo all'istituzione letteraria, anche la librettistica risenta dell'imposizione classicistica prima, e della temperie culturale dell'epoca moderna poi.

In veste riassuntiva potremmo dire che il periodo definibile con il termine *classico*, mostra da una parte un linguaggio lambiccato e di stampo petrarchesco, ricco di perifrasi e di ricercatezze lessicali che arriveranno poi a sfiorare l'*hapax* seguendo la lezione dell'Alfieri, un linguaggio, quindi, alieno da elementi realistici (quello che, semplicisticamente parlando e per antonomasia, viene talvolta ironicamente imitato), e dall'altra mostra, invece, nel genere buffo una scelta linguistica che si avvicina di più alla lingua d'uso fino ad arrivare, in alcuni momenti, a coincidere con essa.

In altre parole, il melodramma ufficiale, quello che portava in scena personaggi d'alto lignaggio, si esprimeva esclusivamente attraverso un linguaggio aulico, mentre un bagaglio linguistico medio o *substandard*, era concesso al genere semi-serio o all'opera buffa, dove, cioè, era ammesso l'ingresso sulla scena a personaggi di estrazione borghese, medio-bassa¹² o bassa.

⁸ Il concetto di livello è da riferire direttamente alla sistematizzazione del *Framework* Europeo. Si veda: Vedovelli, 2002.

⁹ Per la definizione del linguaggio melodrammatico in termini di *ipercodice* o *Langue* si vedano: Telve, 1998; Dallapiccola, 1980.

¹⁰ Comparativo è da intendersi come comparazione di opere di diversi ambiti e diversi autori, ma dello stesso periodo e sempre italiane.

¹¹ Per seguire le evoluzioni del libretto e del melodramma sotto un profilo storico si vedano: Baldacci, 1992 e Della Seta, 1987.

¹² La derivazione è assimilabile a quella classico-latina conosciuta anche con il nome di *Rota Virgili*, secondo la quale a ogni genere corrispondevano una varietà linguistica e personaggi di una determinata estrazione sociale.

Nella seconda metà dell'ottocento, invece, seguendo le orme della letteratura o anche in anticipo su essa, il teatro d'opera apre le porte alla realtà contemporanea, alle classi subalterne e al ceto medio, dando spazio a enunciati colloquiali e a espressioni che tendono a collimare sempre più con la lingua media. La richiesta di verosimiglianza imposta dall'influenza della cultura tardo-romantica, scapigliata e *bohèmien*, porta, dunque, alla comparsa nel tessuto del libretto di alcune tematiche della vita quotidiana, quali la malattia, la vita in città o l'approfondimento psicologico dei personaggi e dei loro rapporti e in questo modo diventa maggiormente riscontrabile una certa coincidenza con la lingua d'uso¹³.

Se gli ultimi decenni di studi sui libretti, soprattutto verdiani¹⁴, hanno mostrato l'estrema cristallizzazione delle strategie teatrali ed espressive sottese a questo genere basato per lo più su meccanismi di attesa facilmente riconoscibili, è pure vero, però, che vi è stata una sorta di "democratizzazione" del libretto che si è aperto a nuove tematiche, nuovi personaggi e nuove categorie estetiche cominciando, quindi, a fare i conti con la realtà circostante e con le nuove elaborazioni culturali d'oltralpe.

Così come la poesia e il romanzo¹⁵ italiani a cavallo dei secoli XIX e XX si aprono al "nuovo", anche il melodramma italiano accoglie elementi linguistici, e non, che si trovano a convivere¹⁶ con le forme canoniche attestate dalla tradizione; questi elementi, però, in quanto portatori di caratteri innovativi, sono facilmente individuabili all'interno di un qualsiasi testo.

A partire da Boito, autore che imprime fortemente alla librettistica il suo *modus scribendi*¹⁷, e ancora di più dal suo *Falstaff*¹⁸, opera che segna una certa crisi nel tradizionale antirealismo melodrammatico¹⁹, si attestano sempre di più forme colloquiali con un conseguente allontanamento dal consueto codice aulico, al punto che i versi stessi sono difficilmente distinguibili dalla prosa.

Non si dimentichi mai, però, che, per quanto vi siano stati dei cambiamenti anche sostanziali, per questo genere testuale non si può mai parlare di vera e propria rivoluzione, le modalità più agili e più verosimili si alternano continuamente con le realizzazioni di stampo più classico, creando talvolta un certo stridore, poiché il

¹³ La bibliografia relativa alla storia del libretto, al suo sviluppo e sulla lingua del melodramma, è innumerevole. Per quanto riguarda l'evoluzione linguistica, citerò solamente: Marazzini, 1994 e i saggi di Serianni, 1989; 1990; 2001; 2002.

¹⁴ L'affermazione è stata ripresa da Rossi, 2005; ricordo però che molta della critica verdiana divide le opere del maestro in un primo Verdi e un secondo Verdi, quest'ultimo caratterizzato dai libretti boitiani.

¹⁵ La questione del Romanzo e del linguaggio in prosa è certamente, in Italia, una delle più complesse e per non correre il rischio di essere o troppo prolissi, o troppo sintetici, non verrà trattata.

¹⁶ Parlare di convivenza in un contesto di istituzione è dovuto; non ci troviamo, infatti, di fronte a una "rivoluzione" letteraria, quanto piuttosto a un percorso graduale, che è anche percorso storico, i cui germi sono già riscontrabili nel passato. Si vedano, nel caso della librettistica, le influenze Goldoniane e Alfieriane che cominciavano a insinuarsi nella "dittatura metastasiana" già nei libretti rossiniani e da lì tramandati alla librettistica di tutto l'800.

¹⁷ Franca Cella (1977, pp. 245-282) scrive in merito: "(...)quando tutte le realtà dell'epoca chiedono verifica, toccherà ad Arrigo Boito, letterato aristocratico, vero prodotto, per nascita(...) e formazione (...) di quell'ideale di cultura europea, che il romanticismo italiano aveva sognato e tradotto in arricchimento di forme nostrane, e che ora riappare nell'ondata di ritorno, come inappagata esigenza di sistemare e conciliare cose scoperte altrove".

¹⁸Al linguaggio del Falstaff, per esempio, è debitore il libretto della Bohème Pucciniana.

¹⁹ Serianni, 1990.

melodramma è sicuramente una delle manifestazioni letterarie che per natura sono più restie all'innovazione e preferiscono piuttosto un continuo gioco di rispecchiamento e riconoscibilità²⁰. Non basta, infatti, una scelta di campo, quale l'adesione al "verismo" operistico per esempio, per istituire un taglio netto con la tradizione, soprattutto per quanto riguarda un genere, come abbiamo detto, così ipercodificato quale il melodramma.

Il libretto, nonostante si sia riscattato nel corso dell'Ottocento²¹ per conquistare una posizione di rilievo, resta comunque soggetto alle dinamiche musicali e sceniche dell'operismo teatrale²², in merito si parla, infatti, di letteratura di servizio o di testi d'uso²³. A questo si aggiungano, inoltre, le difficoltà linguistiche dell'Italia post-unitaria, in particolare le difficoltà sottese all'uso medio di una lingua definita semi-morta poiché generalmente scritta o atrofizzata nelle pastoie di un imperante classicismo, ma anche le trasformazioni musicali (per esempio il tramonto dei pezzi chiusi)²⁴ e socioculturali del secondo ottocento che si riflettono sull'assetto del libretto, modificandone radicalmente i caratteri linguistici. L'esigenza di verosimiglianza verrà in parte colmata con l'ingresso delle tipologie prelevate dall'opera buffa, d'altra parte andare in direzione del realismo comporterà alcune conseguenze specificatamente linguistiche che investiranno la compagine grammaticale dei testi. A essere maggiormente colpiti dalle innovazioni sono lessico e struttura del periodo (discorso valido anche per la poesia italiana dello stesso periodo)²⁵, mentre fonetica e morfologia si dimostrano più restie continuando a configurarsi come un distillato stilistico della tradizione poetica come vedremo più avanti.

Bisogna sottolineare, però, che alla base della natura teatrale dell'operismo dovrebbe soggiacere un'idea di scambio dialogico tra i personaggi, il quale, sebbene possa apparire assente nei libretti metastasiani (cioè quelli per i quali abbiamo accettato la definizione di classici) e nei libretti primo-ottocenteschi²⁶, si fa sempre più evidente nei botte e risposta delle opere buffe o di quelle tardo-ottocentesche.

Se è, dunque, il dialogo la manifestazione più evidente delle opere teatrali e quindi, di rimando, anche del teatro musicale, si potrebbe allora affermare che perfino la librettistica posseda un orizzonte pragmatico, che si componga cioè di enunciati attraverso i quali ciascun personaggio compie degli atti linguistici volti alla realizzazione

²⁰ Questi meccanismi di ripiegamento del genere sono riscontrabili anche nella classificazione del carattere dei personaggi a seconda del timbro vocale andando ben oltre, quindi, all'aspetto puramente linguistico. Si vedano Telve e Dallapiccola, 1980, ma anche Rossi., 2005.

²¹ In realtà tale riscatto avviene solo nella seconda metà del secolo in questione, ma nei primi decenni erano comunque attivi librettisti come Felice Romani; quindi, se non si può parlare di riscatto secondo una griglia di importanza, lo si può fare da un punto di vista di dignità letteraria.

²² Solo Metastasio poteva pretendere e ottenere di vedere le sue opere in scena senza il supporto musicale.

²³ Roccatagliati, 1996.

²⁴ "Verdi in primis si era reso conto che le strutture tradizionali del melodramma limitavano l'efficacia drammatica dell'azione, e tanto più lo facevano quanto più queste si collocavano in territori prossimi alla realtà umana o sociale di personaggi non più statuari. Per questo aveva cominciato a intaccare la tradizionale staticità dell'aria e la sua fissa bipartizione in due tempi, la distinzione netta tra recitativi e arie, spingendo il recitativo verso un declamatorio orchestralmente sostenuto e non di rado verso veri e propri ariosi, dal profilo linguistico nitido e pregnante, la parola scenica", Coletti, 2003, p.159.

²⁵ Girardi, 1993, pp. 61-70 e Serianni, 2001.

²⁶ A causa dell'estrema cristallizzazione delle strategie teatrali, per queste opere si può parlare, infatti, di una sorta di antialogicità connaturata al genere.

di un determinato scopo, sia che esso avvenga nello scambio con gli altri personaggi ai quali vorrà comunicare qualcosa, sia che avvenga in uno dei tanti soliloqui o riflessioni²⁷ a cui ci ha abituato questo genere testuale.

Senza alcuna forzatura, diventerebbe possibile, quindi, immaginare una suddivisione degli atti comunicativi formulati all'interno di un'opera o più opere, in base all'azione che si vuole portare a termine, o agli scopi pratici verso cui questi testi sono appunto indirizzati; una suddivisione che avrebbe, inoltre, la possibilità di essere organizzata e descritta secondo il grado di difficoltà dei compiti che vengono svolti attraverso il linguaggio²⁸. In un testo operistico si possono trovare, infatti, descrizioni, saluti, imprecazioni, desideri o anche esempi di sintassi marcata. Ciascuno di questi casi, però, può convivere con modalità di resa morfologica o lessicale più vicine alla lezione del Metastasio, e quindi più classica, oppure più vicine al linguaggio colloquiale in linea con la versificazione della fine del secolo diciannovesimo; si possono trovare, dunque, più varianti per esprimere lo stesso enunciato, sia in base alla distinzione periodizzante che abbiamo sommariamente esplicitato nelle righe precedenti, sia in merito alle variazioni di genere, ma anche, come abbiamo detto, all'interno della stessa opera.

Per cominciare ad approfondire in concreto quanto detto finora²⁹, un buon esempio potrebbe essere il rapporto con l'orologio: se gli aristocratici eroi del melodramma aulico si muovevano tra lune, albe e tramonti, nelle opere dove fa capolino il ceto medio o medio-basso, gli orari possono essere declamati perfettamente senza il mascheramento di alcuna perifrasi e se ne possono trovare nutriti esempi. Anche la pratica di salutare e ringraziare rientra in un discorso simile, come è per esempio il caso costituito dalla parola *grazie*. Il *grazie*³⁰ non è che un venezianismo di recente introduzione, si diffonde per la precisione con le opere del Goldoni e, se è praticamente assente nelle opere di matrice seria, poiché rare le occasioni per ringraziarsi e salutare, è più facilmente reperibile nel repertorio buffo (si vedano, per esempio, le opere buffe di Rossini) e successivamente nelle opere di marca verista (Mascagni, Leoncavallo e solo per certi versi Puccini) o fine-ottocentesche. Per quanto riguarda i saluti, pressoché introvabili nelle opere serie o ancora una volta mascherati da preziose perifrasi, si possono trovare, invece, negli altri libretti anche utilizzate in qualità di esclamazione a conclusione ironica di un discorso ("Che è poi la morte / un calcio dentro al buio e buona notte" Puccini, *La Bohème*).

Tra le varie modalità che i personaggi del melodramma hanno a disposizione per cooperare al discorso ci sono affermazioni e negazioni, richieste di informazioni oppure, per esempio, il ricorso a *davvero?*. Questa formula che già compare nel melodramma verdiano è presente anche nei melodrammi della stagione verista con un numero di esempi proporzionalmente superiori rispetto alle opere di Verdi, il quale utilizza più volentieri modalità tradizionali come *fa ver*; in questi ultimi melodrammi, inoltre, anche i

²⁷ Sicuramente rientra nell'orizzonte pragmatico anche quell'aspetto comunicativo che coinvolge implicitamente il pubblico, ma ciò non ci riguarda poiché rientra nelle dinamiche teatrali che vanno oltre la trattazione linguistica.

²⁸ Non è possibile in questa sede passare in rassegna tutte le opere del melodramma italiano, ma si darà, piuttosto, una pennellata generale a titolo esemplificativo di come possono venire realizzati i diversi atti comunicativi.

²⁹ L'esemplificazione avrà carattere generale, poiché non è possibile collazionare tutte le opere di ciascun autore e, inoltre, darà maggior rilievo alle modalità di resa più vicine all'italiano d'uso.

³⁰ Stoppelli, Picchi (a cura di), 2001.

segnali discorsivi in generale tendono ad aumentare e ad avvicinarsi di più alla lingua parlata.

Nell'italiano parlato contemporaneo i modi informali con cui si domandano notizie su qualcuno o qualcosa sono soprattutto: *Che (cosa) c'è, che (cosa) succede (è successo)*; l'opera seria ovviamente deprimeva queste forme che vengono, invece, largamente impiegate nei libretti buffi o ancora una volta in tutte quelle opere che cercano di aderire alla realtà.

In più, se la lingua poetica tradizionale del melodramma preferiva risposte piene al posto degli abituali *sì* e *no*, i libretti di Leoncavallo, per esempio, scelgono, invece, questi ultimi.

Anche Verdi utilizza tranquillamente i due avverbi olofrastici, ma non si spinge, come fa per esempio Leoncavallo, all'inclusione di quel corredo di colloquialismi con cui si può enfatizzare la risposta come: *certo, sicuro, si capisce, ma no* o l'uso del *già* in veste di affermazione. Si possono trovare anche risposte con il pronome atono *lo so, non lo so*, di forte impatto colloquiale.

Nei libretti di genere buffo e di impronta verista, inoltre, compaiono svariate espressioni idiomatiche ancora utilizzate ai giorni nostri, (come: *Scaldarsi / Cascare dalle nuvole / Di punto in bianco / Star freschi / Pagarla cara / Restare al verde / Avere un debole / Essere alla moda / Meno male*, ecc.) oppure la pratica di insultare, anch'essa in aumento nei libretti che si scostano dalla lezione classica dove, invece, non era molto gradita preferendo usare come insulti termini che oggi potrebbero muovere al riso come: *fellone, audace, crudele, codardo, folle, infame, infedele, infido, ingrato, iniquo, insano, miserabile, perfido, sconoscente, traditore, temerario e sconsigliato*, quest'ultima parola-bandiera dei libretti metastasiani. Oltre alla nutrita serie di insulti prelevati dall'ambito buffo, nel libretto de *Zazà* di Leoncavallo, per esempio, si raggiunge il massimo grado di turpiloquio con un *baldracca* intonato dal personaggio nelle vesti di Floriana (Floriana, *Zazà*, Atto I).

Sotto il profilo prettamente lessicale, invece, va segnalata ancora una volta la differenza tra le opere di matrice più classica e di genere serio che prediligono preziosi giri di parole piuttosto che designare direttamente un oggetto di uso comune, e le opere che non si precludono la possibilità di spaziare in tutti i campi semantici senza censurarne i vocaboli, allineandosi così al linguaggio del quotidiano; si possono trovare, quindi, termini che spaziano dall'ambito culinario a quello dei mestieri, ma anche dello spettacolo, della politica, della salute, della famiglia ecc. Si faccia attenzione, però, al periodo storico in cui, si inseriscono queste opere, periodo in cui come ben sappiamo, non esistevano computer, aerei, agenzie di viaggio, Dhl e molti altri oggetti che sono al centro dei bisogni della società odierna e si tenga presente, inoltre, che si possono trovare nutriti esempi di allotropi in parte dovuti alla persistenza di arcaismi e poetismi connaturati al linguaggio melodrammatico. Gli esempi più vistosi o che compaiono più frequentemente sono: *prieghi – prece – preghiera; duolo – dolore; periglio – pericolo; pietade – pietà; città – cittadè; martoro – martirio; alma – anima; diman – doman – domani; poscia – poi; beltade – bellezzà; aita – aiuto; drudo – amante; nappo – bicchiere; carcere, asilo, magione – casa* oppure vi sono soluzioni grafiche che mostrano varianti più arcaiche, come la sincope per esempio: *spirto – spirito; dritto – diritto; bellezzà – bellezà*, ma anche le scelte verbali possono oscillare tra forme più poetiche e forme più usuali: *deggio – devo; chieggo – chiedo; veggo – vedo; gire – andare; puote – può.*

Superando la pragmatica e il lessico e addentrandoci sotto il rispetto morfologico, potremmo dire che la librettistica di fine ottocento non sembra mostrare un particolare interesse tra la preferenza di forme più vicine all'italiano standard o forme più vicine alla tradizione, la scelta oscilla dunque: tra desinenze in *-a* e in *-o* dell'imperfetto, tra presenza e dileguo della labiovelare sempre nell'imperfetto (*io aveva/avea*), tra forme enclitiche e proclitiche; oppure, sempre come indice di continuità con i poetismi tradizionali, si registra: la presenza di forme verbali come *fia*, le desinenze del tipo *-ia* per i condizionali, l'uso transitivo di verbi intransitivi, la presenza del clitico *ne* in luogo di *ci* (*vanne*), in più la prassi, talvolta inerziale, di inserire aulicismi e poetismi.

Per quanto riguarda l'alternanza tra monottonghi e dittonghi (*fuoco/foco*), la librettistica sembra talvolta mostrare attenzione per la preferenza di una forma piuttosto che l'altra, per esempio per ragioni di rima o quando il dettato si fa più solenne, talvolta invece sembra che non vi siano nemmeno giustificazioni di natura rimica per accordare la preferenza all'una o all'altra forma, ma che mostri piuttosto la soluzione "dei panni sciacquati in Arno" dopo palatale.

Un'analisi in merito agli articoli determinativi, invece, mostra che la pratica di ometterli da interi sintagmi, pratica di paternità alfiariana e perseguita anche dai librettisti Rossiniani, diminuisca nei libretti di marca verista. Interessante anche notare come nel capitolo primo del *Pagliacci* di Leoncavallo, l'esclamazione "*I zampognari!... I zampognari!...*" risuonante sulle allegre bocche dei ragazzi per strada, porti a pensare a una volontà di resa realistica del parlato degli incolti³¹ per l'uso dell'articolo *I* davanti a una affricata dentale sorda, soprattutto se si tiene conto che la didascalia dell'autore riporta la forma corretta "*Gli zampognari arrivano dalla sinistra in abito da festa (...)*" e dimostrando, quindi, che anche i libretti possano essere inclini a registrare delle variazioni diastratiche.

Proseguendo l'analisi dell'aspetto morfologico e morfosintattico non resta che dire due parole sulla trattazione dei pronomi personali soggetto e dei tempi verbali. Se nella tradizione i pronomi personali che fungevano da allocutivi erano soltanto *tu* e *voi*, di cui il primo più congeniale all'opera buffa, nella librettistica a cavallo tra i due secoli appena passati si può riscontrare invece, anche l'uso del pronome di cortesia *Lei* (pronome estraneo all'italiano antico³²) come per esempio nel libretto de *La Bohème* (Atto II) di Leoncavallo, ma senza sostituire *tout court* l'uso del *voì*:

Il signore: *Oh! Le pare? Faccia!*
Schaunard: *Dopo lei!*
Il signore: *Dopo lei!*
Schaunard: *Insisto, non le spiaccia!*
Il signore: *Giammai!*
Schaunard: *Giacché lo vuole!...*
Il signore: *Giacché lo consente!...*

³¹ "Per la morfologia i tratti che si riscontrano negli incolti e semicolti di tutta la penisola, e che sembrano perciò prescindere dalla variazione diatopica, sono più numerosi: nell'articolo l'estensione delle forme *un* e *il* / *i* (anche nelle preposizioni articolate) davanti a *z* e *s* preconsonantica (dai *zii* non me l'aspettavo) (...)." in Masini, 2003, p. 55.

³² Serianni, 1989, p. 233.

Sempre restando nel campo dei pronomi personali, ma generalizzando, si nota che non vi è una particolare preferenza per la resa della terza persona singolare maschile in *ei* o in *egli*, del resto entrambe le forme compaiono nel linguaggio poetico a tutti i livelli e a tutte le altezze cronologiche. Anche il pronome femminile si trova usato nelle due forme *essa* ed *ella* o nella forma più aulica *dessa* e al maschile *desso*. Molto più rari i casi dell'utilizzo di lui/lei in veste di soggetto, ai quali, invece, siamo oggi più abituati; inoltre, nei libretti la pratica di indebolire il soggetto “in virtù del principio della inattualità tragica per cui anche chi dice *io* si riferisce a se stesso in terza persona con tanto di nome e di cognome³³”, è un tipico poetismo con funzione antirealistica che largheggia nel melodramma ottocentesco e sul quale indulgono i grandi personaggi della tragedia classicheggiante e del melodramma romantico (in particolare i libretti verdiani), ma, sempre nel periodo che prende anche il nome di *dopo-Verdi*, vi sono anche libretti che si caratterizzano per la preferenza accordata al vero e proprio dialogo tra i personaggi, rifuggendo, quindi, da quegli istituti antialogici dell'operismo italiano (derivati soprattutto dall'ambito serio) tra i quali si annovera questo stilema. Accordare o meno la preferenza al parlato in prima persona o direttamente all'allocutario, influenzerà anche l'uso o meno dell'apostrofe indiretta, vale a dire in terza persona anzi che alla seconda o alla prima, quando il personaggio si rivolge a sé stesso. Questa tecnica straniante fa parte, infatti, di quegli indicatori di antirealismo che abbondavano nel “linguaggio melodrammatico standard” alla stessa stregua della modalità con cui venivano utilizzati la diatesi passiva, il futuro e il passato remoto. Questo uso dell'aspetto verbale ha la funzione di allontanare il soggetto dal tempo presente dell'azione, perseguendo il carattere antirealistico della *langue* melodrammatica, subirà, però, una certa contrazione lasciando ampio spazio al presente indicativo.

Come abbiamo già avuto modo di dire, il melodramma risente, a una certa altezza cronologica, delle novità che influenzano anche il linguaggio poetico, sia nel lessico che nella verseggiatura. Il verso, infatti, lascerà spazio a soluzioni più colloquiali identificandosi talvolta con esse; lo scambio di battute si farà più sciolto e più agile tanto da riprodurre sempre più spesso il normale andamento logico del parlato. La pratica dell'inversione o della frangitura del verso, però, non scompare nemmeno nei libretti di intento verista o che mettono in scena personaggi di bassa estrazione sociale, soprattutto quando è richiesto un innalzamento diafasico (o nel caso in cui ci si trovi in presenza di un fenomeno di ripiegamento con un fine parodistico) e l'iperbato assolve a una necessità di *variatio* o di *ornatus*. In ogni caso, si può affermare che nei libretti ottocenteschi l'inversione e la spezzatura sintattica hanno una frequenza elevatissima³⁴ tanto che lo scarto stilistico tra i generi ne risulta usurato: il fenomeno in questione è infatti riscontrabile sia nell'ambito buffo che in quello serio³⁵. I libretti seri rossiniani per esempio sono costellati da tale modalità, e non sarebbe esagerato affermare che quasi ogni verso è soggetto a iperbato o tmesi³⁶. Uno dei principi che molto ha contribuito alla creazione del marchio sintattico più vistoso della librettistica romantica³⁷, è la frequente

³³ Coletti, 2003, p.141.

³⁴ La forte frammentazione sintattica che porta a un'inedita funzionalità drammatica è una pratica che trova le sue radici in Alfieri.

³⁵ Rossi, 2005, pp. 210-211.

³⁶ Rossi, 2005, p.208.

³⁷ Coletti, 2003, pp.137-139.

inversione rispetto al normale andamento sintattico soggetto-verbo-oggetto, inversioni che dislocano il verbo in fondo, anticipazioni che spingono il soggetto alla fine della frase, o che separano radicalmente il soggetto dal verbo reggente; altre frangiture notevoli sono, invece, la separazione dell'attributo dal sostantivo a cui si riferisce, o quella dell'aggettivo dal nome con l'uso di iperbati che coinvolgono sintagmi tradizionalmente inscindibili, come quello che unisce al nome l'aggettivo dimostrativo o quello interrogativo, oppure semplicemente la prassi molto comune di anticipare l'aggettivo e l'abitudine melodrammatica di porre l'aggettivo possessivo a destra del nome, ma nelle esclamazioni-allocazioni non è raro trovare il tipo «mio figlio!», «mio padre!» che contrassegna l'innalzamento diafasico. Ci sono, inoltre, esempi di anticipazione del sintagma preposizionale introdotto da *di* nel nesso di determinato e determinante e un'altra figura topologica molto praticata nella lingua poetica, e nella fattispecie in quella librettistica, cioè l'epifrasi, ossia la separazione di due elementi coordinati mediante l'introduzione (per iperbato e tmesi) di un altro elemento della frase.

Non è facile, però, esaminando la sintassi, asserire la preferenza per i periodi coordinanti piuttosto che subordinanti; la librettistica, com'è ovvio, non è scevra dalle dinamiche musicali, e potrebbe rendersi necessario talvolta un periodo molto semplificato, soprattutto nei brani in cui sono richiesti requisiti di ritmicità e cantabilità, come le arie per esempio. La ricchezza dei periodi monoclausola permette inoltre di concentrare il nucleo sintattico tutto nello stesso verso o perlopiù in un distico se si tratta di clausole giustapposte. Notevole anche l'abitudine che si riscontra nell'attacco di un verso con la *e*. La *e* in apertura, o il *ma*, non ha funzione coordinante, bensì quella di introdurre l'enunciato. Questa prassi, per niente estranea alla librettistica tradizionale soprattutto all'inizio di un turno dialogico, nasce probabilmente dalla volontà di rendere più enfatico e più coeso lo scambio tra gli interlocutori³⁸. Più in generale si può affermare che la sintassi vada esaminata caso per caso a seconda delle preferenze del librettista, in Rossini, per esempio, si nota un ricorso frequente a periodi nominali³⁹ che, invece, non è riscontrabile in altri autori.

Concludendo l'analisi condotta a grandi linee sul linguaggio melodrammatico possiamo dire, quindi, che a partire dai fenomeni di ripiegamento, che insieme ad alcune scelte linguistiche avevano contraddistinto in passato l'ambito buffo da quello serio, si è potuto verificare che l'antica abitudine di separare i generi attraverso formule e segnali ben precisi, abbia perso valore nel corso dell'evoluzione del libretto. Questo non ha significato, però, la perdita di ogni tipo di formularietà, ma ha mostrato piuttosto la rinuncia che il melodramma attua nei confronti di quella lingua speciale capace di connotarlo immediatamente.

Aver ritrovato nell'alveo di un genere linguisticamente chiuso e che ama ripiegare su se stesso, soluzioni prese da ambiti al di fuori della sua, per così dire, giurisdizione, rappresenta, quindi, un segnale di forte rinnovamento e apertura verso l'esterno.

Una caratteristica che si riscontra nei libretti nati alla fine del diciannovesimo secolo è, dunque, la propensione verso il prelievo di soluzioni poetiche contemporanee, al posto della riproposizione degli stilemi melodrammatici più tradizionali, in un gioco di oscillazione tra tradizione e innovazione; il mistilismo che ne deriva, conferma la

³⁸ Sull'argomento si vedano: Mengaldo, 1987, p.184 e Sabatini, 1997, pp. 113-146.

³⁹ Rossi F., 2005.

relazione che si instaura tra le opere melodrammatiche e la poesia coeva, soprattutto con lo stile che ha contraddistinto la produzione Scapigliata. Si nota nei libretti un linguaggio solo in certi frangenti improntato al nuovo, ma allo stesso tempo incapace di ritenere completamente l'antico e solo per singole composizioni, o porzioni di esse, aperto a moduli più agili e colloquiali.

Oltre a costituire un importante modello stilistico, la Scapigliatura ha offerto anche una serie di immagini e temi così come sono stati offerti dall'influenza della letteratura europea tardoromantica. L'adesione agli ideali *bohèmiennes* e l'apertura verso le tematiche della corrente naturalista, hanno costituito uno snodo fondamentale anche sotto il profilo del linguaggio grazie all'immissione di elementi estranei all'operismo tradizionale. Le modalità, gli stili e i codici prelevati direttamente dalla tradizione comica toscana e successivamente goldoniana, che avevano in precedenza contraddistinto le opere di genere buffo, invece, con l'annullarsi di una netta distinzione di generi e ambiti, si possono ritrovare nel tessuto testuale di qualsiasi opera a tutti i livelli, perdendo, però, le caratteristiche con cui solitamente venivano presentate. Si perdono, quindi, gli intenti parodistici sottesi a questo tipo di comunicazione e si sottolinea, invece, la funzionalità realistica di cui questo linguaggio era portatore.

3. CONCLUSIONE

Riportandoci sui passi da cui abbiamo preso l'avvio, e cioè dalla relazione che si potrebbe istituire tra un contesto di classe L2 o LS e la librettistica italiana, resta al docente che intende o deve trattare il melodramma in un contesto didattico la scelta di fare leva sulla pragmaticità che si insinua nel tessuto del linguaggio melodrammatico al fine di renderlo duttile e presentabile a studenti di tutti i livelli, attraverso, però, una scrupolosa analisi delle opere, o di parti di esse.

Lo sforzo di didattizzare o di presentare alla classe un testo melodrammatico, si baserà anche sul presupposto che la spinta motivazionale del discente possa costituire il perno su cui impostare l'unità didattica con lo scopo di suscitare maggiore interesse e rendendo, quindi, la didassi più proficua. La difficoltà nel seguire questo tipo di approccio, che, come abbiamo accennato, presenta il rischio di creare confusione nel discente facendogli credere che i due linguaggi coincidano, obbligherà il docente a prevedere l'utilizzo di materiali aggiuntivi e di ulteriori testi autentici di lingua viva in modo da istituire un parallelo, spesso *e contrario*, tra l'italiano melodrammatico e l'italiano d'uso comune.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Balboni P.E. (2002), *Le sfide di Babele*, UTET, Torino.
Baldacci L. (1992), *La musica in Italiano. I libretti d'opera dell'Ottocento*, Rizzoli, Milano.
Berruto G. (1987), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma.
Bonomi I., (1998), *Il docile Idioma*, Bulzoni, Roma.

- Cella F. (1977), "Dalla Scapigliatura al gusto Liberty", in Basso A. (a cura di), *Storia dell'opera*, vol. III/2, UTET, Torino, pp.245-282.
- Coletti V. (2003), *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino.
- Dallapiccola L. (1980), "Parole e musica nel melodramma", in Nicolodi F.(a cura di), ID., *Parole e musica*, Il Saggiatore, Milano, 1980.
- Della Seta F.(1987), "Il librettista", in *Storia dell'opera italiana*, IV, *Il Sistema Produttivo e le sue competenze*, EDT, Torino, pp. 231-291.
- Girardi M. (1993), "Il Verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori. Alcuni modelli di Pagliacci nel teatro musicale Fin de Siècle", in AA.VV. *Leoncavallo nel suo tempo. Atti del primo convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, Sonzogno, Milano, pp. 61-70.
- Marazzini C. (1994), *La lingua italiana. Profilo storico*, Il Mulino, Bologna.
- Masini A. (2003), "L'italiano contemporaneo e le sue varietà", in Bonomi I, Masini A., Morgana S., Piotti M., *Elementi di linguistica italiana*, Carocci, Roma, pp. 15-86.
- Mengaldo P.V. (1987), *L'epistolario di Nievo: un'analisi linguistica*, Il Mulino, Bologna.
- Sabatini F. (1997), "Pause e congiunzioni nel testo. Quel 'ma' a inizio di frase...", in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, pp. 113-146.
- Roccatagliati A. (1996), "Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?", in *Quaderni del Dipartimento di linguistica e letterature comparate dell'Università degli Studi di Bergamo*, VI, pp. 7-20.
- Rossi F. (2005), *"Quel ch'è padre non è padre..."*. *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, Bonacci Editore, Roma.
- Serianni L. (2001), *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Carocci, Roma.
- Serianni L. (1990), *Il secondo Ottocento*, il Mulino, Bologna.
- Serianni L. (1989), *Saggi di storia linguistica italiana*, Morano, Napoli.
- Serianni L. (2002), *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Garzanti, Milano.
- Serra Borneto C. (1998), *C'era una volta il metodo*, 1998, Carocci, Roma.
- Stoppelli P., Picchi E. (a cura di) (2001), *Letteratura italiana Zanichelli*. CD-ROM dei testi della letteratura italiana, Zanichelli, Bologna.
- Telve S.(1998), "Costanti lessicali e semantiche della librettistica verdiana", in *Studi di lessicografia italiana*, XV, pp. 319-437.
- Vedovelli M.(2002), *Guida all'italiano per stranieri*, Carocci, Roma.