



L'italiano della musica fuori d'Italia

di *Vittorio Coletti*

Abstract

This essay follows the major milestone of the international success of Italian song, from its early days in the grand opera to the 20th century in the song. This objective is accomplished by focusing not only on the language of the original texts, but also on its many adaptations in foreign languages. With this approach the paper highlights the main formal elements, of the language system (morphology, syntax, prosody) and of the culture (meter, rhymes, melody), which all played such an important role in the success of Italian in the music world. These results support a positive answer to the long-standing issue concerning the importance of the formal elements in the global success of Italian song.

La dimensione internazionale sembra quasi costitutiva dell'italiano in musica. La si tocca con mano nella terminologia musicale, come hanno mostrato eccellenti studi¹, ma è ormai ancor più e meglio misurabile nella stessa musica che ogni giorno si esegue nei teatri lirici di tutto il mondo. Per altro, la si può osservare già prima dell'esordio dell'opera lirica, il genere inventato dagli italiani e subito ripreso, in italiano, in mezza Europa. Se ne può vedere infatti un primo indizio in un genere che ebbe nel Cinquecento, quando fiorì, grande fortuna, ma che fu musicato all'inizio soprattutto da compositori stranieri: intendo il madrigale polifonico in italiano. I primi e più importanti musicisti che si sono misurati col madrigale sono infatti francesi e fiamminghi. Accanto ai nostri Gesualdo da Venosa, Palestrina, Strozzi, Vecchi, ci sono i francesi Carpentras (Elzéar Genet), Philippe Verdelot, i fiamminghi Jacques Arcadelt, Orlando di Lasso, Cipriano da Rore, Adrian Willaert, che pubblicarono le loro musiche in Italia, in una singolare commistione di stili musicali e lingue, già avviata a fine Quattrocento da un altro celebre franco-fiammingo, Josquin Desprez. Ha osservato J. Haar: «chiunque abbia scritto (sul madrigale) ha notato il paradosso che un genere quant'altri mai italiano, sul versante musicale sembra essere creazione di musicisti» del Nord Europa, «col solo Costanzo Festa – per il quale è stato comunque postulato un apprendistato musicale francese – a rappresentare il genio italico». Un dato davvero singolare, anche se «molti stranieri saranno stati «interamente italianizzati»². Se compositori stranieri hanno primeggiato nel nostro madrigale, costituito da poesie di Petrarca e dei suoi numerosi imitatori, affermati e d'occasione, è, si capisce, per la migliore conoscenza e pratica della polifo-



nia sviluppate in Nord Europa; il fatto dimostra anche come la componente musicale di queste composizioni fosse tale da eccedere quella linguistica e compensare quindi eventuali lacune nel possesso della lingua. Ma sta di fatto che il madrigale rinascimentale offriva alla cultura musicale europea un materiale linguistico su cui esercitarsi al massimo della raffinatezza, per di più mettendo a frutto annotazioni fonoprosodiche sull'italiano fatte nel più importante libro di grammatica del secolo e forse di sempre in Italia, le *Prose della volgar lingua* (1525) di Pietro Bembo.

Ma non c'è dubbio che il successo internazionale dell'italiano in musica sia merito dell'opera lirica, inventata tra Firenze, Roma e Mantova tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, quasi per reazione agli eccessi formalistici del madrigale, all'eccessivo distacco in esso tra musica e parole, allo smembramento della parola tra le diverse parti vocali che la cantavano. Molto presto l'opera ha conosciuto un'incredibile fortuna internazionale, nelle traduzioni e nei testi originali in italiano. Spulciando gli *Annali dell'Opera* per il suo primo secolo, il XVII, si nota subito questa fortuna europea: *Il rapimento di Cefalo* di Chiabrera, musicato e rappresentato a Firenze da Giulio Caccini nel 1600, in occasione delle nozze tra Enrico IV di Francia e Maria de' Medici (e registrato nel *Journal du Règne de Henri IV* per la sontuosità e gli alti costi!), viene subito tradotto in francese da Nicolas Chrétien (*Le ravissement de Céphale*) e dato alle stampe nel 1608 a Rouen³.

Un confronto tra l'originale di Chiabrera a stampa nel 1600 e la traduzione di Chrétien (non solo, forse, la prima traduzione, ma certo anche la prima con ambizioni di ricostruzione letteraria e metrica di un libretto originale) mostra, tra le altre cose, la sistematica amplificazione del testo italiano in francese, che in genere rimpolpa la sinteticità sintattica dell'originale italiano. Ad esempio: «Fia ben ciò che farai», detto da Cefalo alla dea Aurora, si diluisce in «ce qui leur [agli dei] plaist en tout tems donner/ est très bien fait; et ni a que reprendre/ a ce qu'ils font». Così «persequir le fiere» diventa «chasser les cerfs à la teste cournue», con maggior concretezza e analiticità. La traduzione rivela perciò *e contrariis* una caratteristica costitutiva dell'italiano all'opera: la sintassi sintetica, quella "strettezza di dialogo" (perché particolarmente evidente negli scambi dialogici) che Ranieri de' Calzabigi sottolineò a fine Settecento come tratto distintivo del melodramma italiano rispetto al gemello francese; un'opzione stilistica che il tempo radicalizzerà ulteriormente, sino alle frasi telegrafiche dei libretti di Verdi⁴. La precoce traduzione di Chrétien evidenzia subito anche un altro problema poi ricorrente dell'interscambio operistico tra italiano e francese: la difficoltà di disporre della varietà rimica dell'italiano, che, oltre alle comuni piane, si dota di tronche e sdruciole, mentre il francese è largamente ossitono. Nell'atto II il lamento di Titone «Chi mi conforta, ahimè chi più consolami/ Or che 'l mio sol che sì bei raggi adornano/ il desiato lume, ahi lasso, involami?/ La bellissima Aurora, onde s'aggiornano/ mie notti, innanzi tempo ecco abbandonami/ né pensa che queste hore unqua non tornano» non restituisce più in francese tra le altre cose (si noti la diluizione dell'immagine concentrata «s'aggiornano mie notti») nessuna delle rime proparossitone originarie per cui andava famoso



Chiabrera: «Qui est ce hélas qui plus m'assistera?/ Qui désormais plus me confortera?/ Or que je voy ma clarté désirée/ mon beau Soleil, que la tresse dorée/ et ces rayons ornoient si précieux,/ ah, povre hélas!, s'absenter des mes yeux?»: col risultato di un cambiamento di ritmo che, quando il testo fosse riprodotto in partitura, comporterebbe non pochi problemi di adattamento al musicista.

Ma continuiamo nella breve rassegna di precoci successi all'estero della prima opera italiana⁵. Nel 1618 a Salisburgo si è probabilmente data una *Andromeda* (Giacobbi e Campeggi) che era stata appena rappresentata a Bologna. Nel 1627 viene rappresentata in Sassonia la *Dafne* di Rinuccini in parziale traduzione tedesca (musiche di Heinrich Schütz, traduzione di Martin Opitz); nel 1628 è attestata una traduzione polacca di *La liberazione di Ruggero dall'isola di Alcina*, libretto di F. Sarcinelli musicato da Caccini. Nel 1645 a Parigi si danno *La finta pazza* di Socrati e Strozzi, uscita in Italia nel 1641 e l'*Egisto* del Cavalli risalente a due anni prima. Al 1647 data la prima opera italiana appositamente commissionata per Parigi (da Richelieu che la fece rappresentare nel suo palazzo), l'*Orfeo* (Luigi Rossi – F. Buti), e nel 1649 a Venezia si dà l'*Orontea*, che poi sarà una delle prime opere in italiano rappresentate in Germania (Hannover 1678), adattata anche in francese per la Francia nel 1688. Nel 1650 esordisce a Bruxelles un *Ulisse all'isola di Circe* di Zamponi; nel 1653 a Regensburg si rappresenta in italiano *L'inganno d'Amore* di Bertali e Ferrari, con l'argomento pubblicato in tedesco. L'anno dopo a Parigi si danno *Le nozze di Peleo e Teti* di Caprioli e Buti, il cui libretto l'anno dopo sarà tradotto in inglese. *Paride* di Bontempi a Dresda nel 1662 sarebbe stata, a detta del compositore, la prima opera italiana appositamente scritta per una corte tedesca⁶ e il libretto fu stampato in italiano e in tedesco. Le opere musicate dal grande Cavalli conoscono presto successo all'estero: oltre al citato *Egisto*, a Parigi, pochi anni dopo, nel 1662, si dà l'*Ercole amante*, su libretto di Buti; *Alessandro vincitor di se stesso* è dato a Mantova nel 1650 e a Monaco nel 1658; *Xerse*, a Venezia nel 1654 e a Parigi nel 1660. All'estero hanno presto fortuna anche le opere di Antonio Cesti e le più celebri esordiscono Oltralpe: *L'Argia* a Innsbruck nel 1655, il *Pomo d'oro* a Vienna nel 1668 (traduzione tedesca nel 1672) e, sempre a Vienna, *Le disgrazie d'Amore*, per non dire della *Dori*, nata a Firenze nel 1661 e baciata dal successo a Vienna nel 1664 e a Monaco nel 1680. Per Vienna compone molte opere Antonio Draghi (*Achille in Sciro*, *Leonida in Tegea*, *Gl'atomi d'Epicuro* ecc.), la cui *Patienza di Socrate* ha il suo battesimo a Praga nel 1680. A Vienna e Ansbach Francesco A. Pistocchi musica libretti di Minato e di Zeno; musicisti tedeschi (J. V. Meder, R. Keiser) musicano traduzioni o adattamenti tedeschi di libretti italiani (*Nero*, *Die Macht der Tugend*), già musicati da altri nell'originale. Il secolo finisce col grande successo in Germania di Agostino Steffani che, dopo aver lavorato a Monaco, compone per la corte di Hannover opere in italiano che poco dopo vengono date anche ad Amburgo in tedesco (*La superbia di Alessandro*, *Orlando generoso*, *Le rivali concordi* ecc.) e il nuovo secolo si apre (1706) col successo inglese e in inglese (almeno i recitativi) del *Trionfo di Camilla* di Giovanni Bononcini, che prepara la fortunata stagione britannica dell'opera italiana con oltre 100 opere in vent'anni, alcune, le più importanti, cantate in italiano; molte, in tutto o in parte, in inglese.

Il Settecento è l'età del dominio dell'opera italiana in Europa, nei due formati in cui l'abbiamo appena vista in Germania nel lavoro di Agostino Steffani: quello direttamente nella lingua originale e quello in traduzione, totale o parziale; a volte la stessa opera è data nelle due diverse versioni a seconda di città e teatri. In Germania i teatri di corte, sostenuti dai nobili, puntavano all'opera in lingua originale e così sono in italiano le opere di Steffani a Hannover. I teatri borghesi, specie di città borghesi come Amburgo, in cui non c'era un pubblico che avesse familiarità con l'italiano, preferivano in tutto o in parte la traduzione in tedesco. *La Gerusalemme liberata* di Carlo Pallavicino fu data nella città tedesca negli anni Novanta del Seicento in lingua locale, in una versione firmata da Gottlieb Fiedler e col titolo di *Armida*⁷. Lo stesso capitava a Halle, città nativa di Händel, che vi compose la sua prima opera, l'*Almira*, un po' cantata in italiano e un po' recitata in tedesco. Succedeva che anche nei teatri di corte circolassero traduzioni totali o parziali dei libretti o dei soli argomenti, come attesta il sunto tedesco dell'*Henrico Leone* (1689) scritto da Ortensio Mauro e musicato da Steffani. Quando Händel divenne famoso e a Londra assicurò il successo all'opera italiana in italiano, le sue opere continuarono a essere rappresentate ad Amburgo in veste bilingue: accadde al *Floridante*, al *Tamerlano*, al *Giulio Cesare*. Se in Francia la nascita precoce di un'opera nazionale aveva ridotto gli spazi di quella italiana, che pur la aveva ispirata, e si cantava quasi sempre e solo in francese, in altri paesi la cultura cosmopolita delle élite e un gusto un po' snob assicurarono a lungo il successo dell'italiano nei teatri internazionali. Il caso più vistoso è quello dell'area austro-ungarica, con poeti italiani stabili alla corte di Vienna (basterà ricordare i ben noti Apostolo Zeno e Pietro Metastasio), incaricati di comporre libretti che poi erano lì rappresentati in musica e nel testo originale. L'italiano era così di casa nella Vienna colta e musicale che Metastasio pare non abbia mai sentito il bisogno di imparare il tedesco in quaranta anni di soggiorno nella capitale austriaca. All'inizio del secolo, in Inghilterra, Händel comunicava con i cantanti delle sue opere in italiano, lingua franca dell'opera, che aveva ben imparato durante il suo pur breve soggiorno in Italia e musicava le sue opere in italiano, pur dandosi subito a studiare e anche a musicare l'inglese. Händel capì presto, sono parole di Lang, che «l'opera è un paese in cui si può viaggiare solo conoscendo la lingua che vi si parla» e imparò così rapidamente l'italiano da essere lodato per la sua familiarità con più lingue da Ferdinando de' Medici già nel 1709 e da mostrare poi una padronanza notevole della nostra lingua, al punto che il Best ha trovato ben pochi brani nella cui partitura si possono trovare errori o incertezze linguistiche⁸. Le traduzioni inglesi dei libretti händeliani sono, è da precisare, soprattutto testi di servizio; sono spesso in prosa e non ambiscono che a restituire il senso approssimativo dell'originale. L'italiano era ovviamente quello poetico usuale nei libretti, ancorché non ancora giunto alla radicalizzazione letteraria cui arriverà nell'Ottocento, e anzi con qualche scivolone regionale, dovuto al librettista, a disagio, ad esempio il veneto Giacomo Rossi, tra scempie e doppie (da cui la rima *invitta: vita* o i molti casi di *preggi, sibillar, sovenga, fratanto* ecc., segnalate da Bianconi nella sua edizione). Le traduzioni rivelano a prima vista la difficoltà (forse anche il disinteresse) di mantenere nella lingua d'arrivo l'elevatezza retorica e linguistica dell'originale. Nel *Giulio Cesare* I, 6 la metafora barocca «è costei così



vaga/ Lega col crine e col bel volto impiaga» diventa in inglese «Her beauty long has captivated my heart», con una prosaicizzazione certo dovuta alla prevalente funzione pratica della versione, ma sicuramente anche spiegabile con la difficoltà a tenere l'alto passo dell'italiano letterario in una lingua parlata con spigliata pragmaticità già all'epoca come l'inglese (che per altro non mancava di una sua superba retorica barocca a teatro, come ben si sa). Prendiamo, dallo stesso libretto, le scene II e III del primo atto. Cesare dice: «Venga Pompeo, Cesare abbracci», col tipico uso italiano della terza persona per parlare di sé e la sintassi ellittica; l'inglese semplifica la morfologia e distende la sintassi in modo più colloquiale: «Let Pompey come, and I will embrace him with open Arms» (alla lettera “Venga qui Pompeo e lo accoglierò a braccia aperte”). Poco dopo, Cesare esclama stupito: «Giulio che miri?» nel senso di “che vedo?” e in inglese si traduce direttamente in prima persona: «What's this I see?». Sempre nella III scena si legge in italiano: «Ciò che di Tolomeo offre l'alma regal, Cesare aggrada»; la traduzione conserva stavolta l'opzione retorica per l'io che si nomina in terza persona col nome proprio, ma evita la perifrasi figurata che fa soggetto l'anima di Tolomeo: «Caesar gratefully accepts what royal Ptolomey offers». Allora Achilla precisa di quale dono si tratti: «Acciò l'Italia ad adorarti impari, /in pegno d'amistade e di tua fede/ questa del gran Pompeo superba testa/di base al regal trono offre al tuo piede»; in inglese: «that Italy may learn to obey and revere you, as a pledge of inviolable Friendship and Fidelity, he [Ptolomey] presents you with the haughty Head of the Great Pompey, / and offers it at your Feet/ as the Basis of your future Empire», cioè “affinché l'Italia impari a obbedirti e riverirti, quale pegno di inviolabile amicizia e fedeltà, egli (*Tolomeo*) offre ai tuoi piedi la superba testa del Grande Pompeo, come base del tuo futuro impero”, chiarendo per un verso il testo italiano («di tua fede» non è precisamente intuitivo che valga “la fede a te, la fedeltà” giustamente dichiarata dalla traduzione) e per l'altro raddrizzando la sintassi. Che poi “adorarti” abbia dato «obey and revere you» sarà da mettere in conto al pragmatismo anglosassone che sapeva cosa voleva dire adorare in politica. Subito dopo, l'esclamazione tragica di Cornelia: «Ed ancor vivo? ah! Tolga/ quest'omicida Acciaro/ Il cor, l'alma dal sen» è trascritta in un inglese più sbrigativo con «Do I yet survive? But this Sword shall put a Period to my Life», cioè “E sono ancora vivo? Ma questa spada metterà un punto (=fine) alla mia vita”.

L'immissione, sia pur non duratura, dell'italiano cantato nell'Inghilterra del Settecento, dove vivevano tutt'altre consuetudini teatrali e musicali, è stata un evento che non smette di sorprendere. Si fecero opere in italiano e si stamparono come abbiamo visto libretti bilingui. A volte la traduzione era integrale, a volte delle arie si dava solo una sintesi. I libretti musicati da Händel spesso erano ripresi da un precedente già rappresentato in Italia e adattato dai suoi librettisti (Nicola Haym soprattutto) al teatro inglese, pur conservando la lingua originaria. Ne risulta un viaggio di libretti attraverso l'Europa. Ad esempio, l'*Alessandro* adattato da Paolo Rolli e musicato a Londra nel 1726 da Händel deriva da un originale italiano di Ortensio Mauro dato ad Hannover nel 1690, ma mescolato con parti ricavate dalla traduzione tedesca di Amburgo di cinque anni dopo.



L'*Admeto, re di Tessaglia* di Händel (1727) ha la sua fonte in un'*Antigona delusa da Alceste* di Aurelio Aureli e musiche di Andrea Ziani, data a Venezia nel 1660; ma il libretto (rielaborato da Rolli?) di Händel non discende direttamente da quello veneziano, bensì da un suo adattamento (di testo e musica) fatto ad Hannover nel 1679 e (da Ortensio Mauro) nel 1681.

Händel ha assicurato all'opera in italiano il successo in Inghilterra per oltre un ventennio, come, più tardi, testimonierà Charles Burney nella sua *General History of Music* (1789), notando che, «essendo la lingua italiana... più sonora, più dolce e di più facile pronuncia di ogni altra lingua moderna»⁹, «la musica vocale italiana può essere apprezzata nella sua perfezione solo quando sia cantata nella sua lingua e da cantanti italiani che diano sia alla lingua sia alla musica l'espressione e gli accenti appropriati» e che per questo gli inglesi l'hanno accolta così volentieri nei loro teatri più importanti.

Il successo dell'opera italiana nel mondo si deve soprattutto alla sua circolazione nella lingua originale. Del resto è questa che hanno musicato i maggiori compositori europei non italiani, da Händel appena citato a Haydn a Mozart, le cui opere appartengono pienamente alla storia dell'opera italiana, anzi ne occupano le pagine più importanti. Haydn e Mozart si distinguono anche per aver musicato con enorme bravura non solo opere serie, nel corrente linguaggio letterario proprio del melodramma, ma anche opere buffe o comiche, che richiedono una ben maggiore sensibilità o familiarità con l'italiano più vicino al parlato, usuale in questi testi. Haydn ha messo in musica alla corte degli Eszterházy, in Ungheria, dove ha lavorato a lungo, vari drammi giocosi, tra cui alcuni su libretto di Goldoni (*Il mondo della luna*, 1777; *Lo speciale*, 1768). Sull'italiano di Mozart ci sono studi eccellenti come quelli di Folena cui basterà qui rinviare¹⁰, sottolineando solo come Mozart sia riuscito a mettere in musica l'italiano parlato come nessun'altro, superando persino la vivacità linguistica della *Serva padrona* con cui Pergolesi aveva inaugurato la fortuna dell'opera buffa. Se si pensa a come Mozart ha trovato un ritmo per lo scambio dialogico in un italiano medio, colloquiale (dalle *Nozze di Figaro*: «Questo no, questo no, ché il cavallo io non vidi saltare di là»), senza rilievi lessicali e sintatticamente assai lineare («Via resti servita madama piccante// Non sono sì ardita madama brillante») o con inversioni minime («no prima a lei tocca/ no no tocca a lei») c'è da restare sbalorditi. Solo Puccini, tanti anni dopo, saprà dare un ritmo musicale vivo e vero, cavare una melodia da frasi altrettanto usuali. Folena ha ben spiegato come Mozart si fosse nutrito di italiano colloquiale su manuali di conversazione e si fosse allenato nella plurilingue palestra casalinga con padre e sorella, tanto da non sbagliare quasi mai, a giudizio di Lippmann, la prosodia dell'italiano (mentre gli capita qualche svarione musicando il francese) e da essere bravissimo nel “minchionare” in musica (“minchionandola”, prendendola in giro, è una prescrizione della partitura delle *Nozze di Figaro*, non del libretto, quindi di mano di Mozart, come ha notato Mila a proposito del duetto Susanna-Marcellina)¹¹. Il suo epistolario attesta nel tempo una crescente padronanza della lingua e una straordinaria abilità a giocare con essa come col tedesco e anche col francese e il latino, per non dire con i dialettali (specie veneti, ovviamente, in omaggio a Goldoni)¹².



Non si può poi tacere che il più importante riformatore del piano musicale e drammaturgico dell'opera seria italiana settecentesca è stato il boemo Gluck (precisamente un boemo-tedesco che ha musicato testi del toscano Ranieri de' Calzabigi!) il cui *Orfeo* avvia la fine della stagione metastasiana dell'opera e prepara quella romantica. Scrivendo al "Mercure de France", Calzabigi ricorda che Gluck «non pronunciava bene l'italiano» e che dovette declamargli parola per parola il testo dell'*Orfeo*. L'*Orfeo* esordisce a Vienna in italiano nel 1762 e viene poi ripreso in francese a Parigi (come *Orphée et Eurydice*) nel 1774. Elisa Tonani, che ha confrontato i due libretti, ha notato che si è trattato, ben più radicalmente che in precedenza, di una riscrittura non solo musicale (l'interprete passa da contralto a tenore, certi strumenti sono cambiati), ma anche linguistica, affidata questa a un modesto letterato, Pierre Louis Moline, che, come aveva già fatto il suo lontano predecessore Chrétien traducendo *Il rapimento di Cefalo*, confessa le sue difficoltà¹³. E in molte è in effetti inciampato. La traduzione non è riuscita a restituire quella articolazione metrica e ritmica che l'originale aveva messo a punto per favorire la musica e al contempo consentire al testo di non snaturarsi «nel passaggio da lingua scritta a lingua cantata»¹⁴. Si osservi il celebre coro delle Furie all'inizio dell'atto II, che riscrive in ossitone francesi le sdruciole italiane e perde (oltre a tutto l'armamentario mitologico) anche la variazione ritmica introdotta dall'ultimo verso tronco: «Chi mai dell'Erebo/ fra le caligini/ sull'orme d'Ercole/ e di Piritoo/ conduce il piè?/ D'orror lo ingombrino/ le fide Eumenidi/ e lo spaventino/ gli urla di Cerbero/ se un dio non è»// «Quel est l'audacieux/ Qui dans ces sombres lieux/ Ose porter ses pas,/ Et devant le trépas/ Ne frémit pas?/ Que la peur, la terreur/ S'emparent de son coeur/ À l'affreux hurlement/ Du Cerbère écumant/ Et rugissant!». La varietà rimica dell'italiano si riduce nel francese, che moltiplica le rime bacciate e ricche (pesanti nel canto specie se in versi brevi) come si osserva anche nel passaggio da (Orfeo) «Men tiranne ah voi sareste/ al mio pianto, al mio lamento/se provaste un sol momento/ cosa sia languir d'amor», con due sole rime, a «La tendresse/ Qui me presse,/ Calmera votre fureur,/ Oui, mes larmes,/ Mes alarmes/ flechiront votre rigueur», con tre coppie di rime (di cui due bacciate). La traduzione mette così in evidenza un'altra proprietà dell'italiano per musica, già notata nella traduzione francese del *Rapimento di Cefalo*: la varietà non solo dei metri, ma anche delle tipologie di rima e della distribuzione delle rime nelle strofe, con sdruciole, tronche e versi anarimi (che non rimano tra di loro ma hanno somiglianza di posizione nella strofa) ad alternarsi con le prevalenti piane, fornendo prestazioni ritmiche di notevole varietà.

Ma anche scendendo a livelli di autori e testi oggi di minore notorietà, come dimenticare che, ancor più dei nostri Caldara o Pergolesi, l'intonatore principale e più prestigioso dei melodrammi di Metastasio fu il tedesco Johann Adolf Hasse, che, giunto in Italia, in poco tempo, anche grazie alla moglie italiana, Faustina Bordoni, imparò benissimo la nostra lingua non solo nella sua variante letteraria, ma pure in quella colloquiale, come dimostrano i suoi gustosi intermezzi comici e ancora più le lettere in perfetto italiano?¹⁵

Più avanti nel secolo e all'inizio di quello nuovo, dobbiamo menzionare il tedesco Simone Mayr, maestro di Donizetti, autore di opere fortunate come *Lodoiska* (Venezia



1796), *La rosa bianca e la rosa rossa* (Genova 1813); Ferdinando Paër, nato in Italia da padre austriaco, a lungo vissuto a Vienna (dove ha dato nel 1799 *Camilla ossia il sotterraneo*), a Dresda (dove ha messo in musica nel 1804 una *Leonora ossia l'amor coniugale* che anticipa di un soffio il *Fidelio* di Beethoven) e a Parigi (dove col libretto francese *Le maître de chapelle* ottiene uno dei grandi successi del secolo) e ricordare infine che l'apporto straniero all'opera italiana termina con una firma d'eccezione, per quanto oggi dimenticata, quella del più importante operista francese della prima metà dell'Ottocento, Giacomo Meyerbeer, che, all'inizio della carriera, ha musicato parecchi melodrammi in italiano, tra cui il *Crociato in Egitto* (1824).

Ma la pratica internazionale dell'italiano cantato è attestata anche da numerosi compositori italiani che hanno musicato all'estero opere in italiano. Se non sono mancati quelli che si sono misurati col tedesco (Giovanni Andrea Bontempi musica a Dresda due opere in lingua tedesca nel 1671 e 1673 e lui stesso, forse, oltre a musicare, traduce la *Dafne* di Rinuccini riprendendo per altro quella di Schütz già citata) e col francese (il fiorentino Gian Battista Lulli si rinomina Lully e addirittura fonda l'opera in francese), sono di altissimo livello i compositori italiani che hanno lavorato all'estero con testi italiani: Bononcini a Londra, Niccolò Jommelli a Stoccarda (dove c'era un teatro di corte da 4 mila posti in cui Jommelli compose 17 opere serie e 3 opere comiche), Paisiello a San Pietroburgo, Cimarosa a Vienna, per arrivare sino a Bellini e Donizetti che lavorarono per i teatri parigini, Verdi, che vi aggiunse quelli del Cairo, di Londra, di San Pietroburgo, e Puccini, che fece esordire la sua *Fanciulla del West* a New York. Se si completasse l'elenco delle prime rappresentazioni di melodrammi italiani in lingua originale all'estero avviato da Stefano Saino¹⁶ si potrebbero misurare anche quantitativamente le dimensioni straordinarie di questo fenomeno di radicamento e diffusione fuori dal territorio linguistico originario di testi letterari; un fenomeno che ha legato l'italiano alla musica come nessun'altra lingua e gli ha assicurato fortuna nell'*ancien régime*, prima che le culture musicali nazionali venissero, non solo in Francia (dove fu viva quasi da subito) ma anche in Germania e in Russia, a dotare i vari paesi di un'opera nella lingua locale.

Nella musica, l'italiano precedette sempre il francese, pur forte anche nei teatri lirici e certo prevalente nell'alta cultura. Significativamente, se molti in Europa leggevano e parlavano il francese, solo l'opera in italiano poté essere prodotto anche di stranieri, che per di più risposero, come abbiamo visto, ai nomi celeberrimi di Händel, Mozart, Haydn, Gluck, Meyerbeer, compositori che lavorarono su testi ovviamente scritti da italiani nativi ma spesso anch'essi cosmopoliti: Metastasio, de' Calzabigi, Da Ponte, Coltellini. Solo la Francia, si diceva, tra le nazioni europee, fece quasi subito una forte resistenza all'opera italiana in italiano e si dotò presto di una sua opera nazionale, alla costruzione della quale però l'apporto degli italiani fu determinante (oltre al già citato fondatore, Lulli-Lully nel Seicento, nel Settecento si deve ricordare il lucano Egidio Romualdo Duni e, infine, nell'Ottocento, giganti come Cherubini, Spontini, Rossini, Donizetti e Verdi!). Un'iniziativa protezionistica che però non impedì del tutto la penetrazione dell'opera italiana in Francia, specie quando in Italia il nuovo genere venne rivitalizzato da un'altra invenzione, quella dell'opera buffa, il cui fascino e successo fu



fortissimo ovunque e persino oltralpe, e si avvertì lo stretto legame tra lingua (quella comica era più prossima alla parlata e media, meno sostenuta dagli artifici letterari) e musica. È significativo che a un certo punto a Parigi si sia fondato un teatro specializzato in opere in italiano (Théâtre Italien) e che poi siano nate in Francia opere italiane importanti come, nell'Ottocento, *I puritani* di Bellini o il *Don Pasquale* di Donizetti¹⁷.

La penetrazione italiana è stata per tutto il Settecento, come abbiamo visto, quasi incontrastata nei paesi di lingua tedesca, a Vienna, prima di tutto, a Stoccarda, a Dresda, perfino a Praga, il cui teatro U Kotcu era definito da affissi in italiano “Nuovo teatro della comunità della Reale città vecchia di Praga nel loco detto Kotzen” (Vienna, Praga e Monaco sono i teatri in cui nascono i capolavori mozartiani delle *Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Idomeneo*). Ma molto aperta all'opera italiana è stata anche l'Europa orientale, la Russia in particolare.

Alla corte di Caterina II a San Pietroburgo passarono compositori italiani del calibro di Baldassarre Galuppi (detto “il Buranello”), Tommaso Traetta (molto attivo anche a Vienna) e poi addirittura Giovanni Paisiello (che vi diede il suo allora celeberrimo *Barbiere di Siviglia*) e Domenico Cimarosa. Ma la corte russa invitò anche librettisti che fornissero materiali ai compositori: ecco Marco Coltellini, livornese, fare da poeta di corte, un ruolo nella prima metà del secolo lì ricoperto da Giuseppe Bonecchi. Se si pensa che a San Pietroburgo nel 1862 andrà in scena la prima della *Forza del destino* di Verdi si potrà misurare il radicamento nel grande Nord dell'opera italiana. E anche il suo ruolo nella nascita di un'opera russa, se è vero che la prima opera in russo, *Cefal e Prokris*, è stata musicata dal napoletano Francesco Araja (1755), che non conosceva il russo e si era fatto spiegare il libretto parola per parola e che più tardi Giuseppe Sarti fu chiamato a collaborare a un'opera russa il cui libretto sarebbe stato scritto addirittura da Caterina II¹⁸.

A un certo punto nella costitutiva dimensione internazionale della nostra opera si apre una nuova finestra. I grandi compositori italiani si fanno essi stessi bilingui e compongono indifferentemente in italiano e in francese. Ad esempio, due capolavori, come la *Medée* (1797) e *La vestale* (1807) nascono francesi a opera di Luigi Cherubini e di Gaspare Spontini, e successivamente vengono tradotti in italiano. *La vestale* (uno dei più grandi successi dell'Ottocento) circolò nelle maggiori lingue europee, ma nella traduzione italiana (di Giovanni Schmidt nel 1811) è stata rappresentata a Dresda, Londra e San Pietroburgo; la *Medée* di Cherubini fu data nel 1865 a Londra tradotta in italiano e ancor oggi può capitare di vederla rappresentata, in Francia (Nizza 2016), nella versione italiana! Verdi e Rossini non solo scrissero musiche per opere italiane che debuttarono all'estero, come abbiamo visto, ma anche per opere in francese: ora trasportando in francese dall'italiano la musica originale con modifiche importanti (Rossini: *Mosè in Egitto* che diviene *Moïse et Pharaon*, *Maometto II* che diventa *Le siège de Corinthe*; Verdi: *I Lombardi alla prima crociata* che si trasforma in *Jérusalem*), ora musicando direttamente il francese (Rossini: *Comte Ory*, *Guillaume Tell*; Verdi: *Vêpres siciliennes*, *Don Carlos*),





un'operazione che ha spesso il suo epilogo in una traduzione (o ritraduzione) in italiano del testo francese e la sua fortuna nella nostra lingua (*I Lombardi alla prima crociata* del 1843, diventati, come detto, francesi in *Jérusalem* nel 1847, veste in cui circolano in Francia e in Belgio, tornano poi come *Gerusalemme* in italiano e in Italia nel 1850, a Milano, e in italiano vengono poi rappresentati a Costantinopoli, Vienna, Buenos Aires, Oporto, Sydney e persino Parigi).

Il caso di Verdi merita un approfondimento, perché ancora una volta la doppia versione, italiana e francese, di una stessa opera consente di cogliere bene alcune peculiarità musicali dell'italiano. Cominciamo dal *Macbeth*, uscito in prima versione a Firenze nel 1847 e dato in italiano o in lingua locale ovunque. Poi viene rifatto e tradotto in francese a Parigi nel 1865, ma circola ritradotto in italiano a Sydney, Londra, Dublino, Marsiglia, Santiago, San Pietroburgo; tradotto in croato è stato dato a Zagabria, in spagnolo a Madrid; ci sono state anche esecuzioni parzialmente in tedesco a Berlino. Dunque, un esempio eloquente della "dimensione mondo" dell'opera italiana. La seconda versione (1865) è nata, si diceva, in francese a Parigi e il confronto tra il testo italiano (che oggi si rappresenta esclusivamente) e quello francese mette ben in rilievo ancora una volta le proprietà dell'italiano operistico. Infatti, due secoli e più dopo il primo caso osservato, quello del *Rapimento di Cefalo* francesizzato nel 1608, anche qui notiamo che la versione francese presenta un tessuto metrico e rimico più fitto e meno vario, segno che l'italiano si giovava, come abbiamo già osservato, di un repertorio formale più ricco e maneggevole¹⁹.

Ad esempio, nel primo atto, in italiano, il duetto Banco e Macbeth è in 6 doppi quinari (più i 2 dei messaggeri) con rime AABCCT (+TT dei messaggeri): le rime arrivano ogni dieci sillabe metriche; invece in francese le rime sono molto più ravvicinate. Basti leggere la parte di Macbeth: «Due vaticinii compiuti or sono/ Mi si promette dal terzo un trono.../ Ma perché sento rizzarsi il crine?/ Pensier di sangue, donde sei nato?/ Alla corona che m'offre il fato/ la man rapace non alzerò», che in francese risulta così, in versi più brevi e rime a breve distanza: «O prophétesses/ de vos promesses/ le rang suprême/ c'est le troisième!/ Terrible attente,/ qui m'épouvante!/ Rêve d'un traître / qui t'a fait naître?». Poi la partitura francese ridà la parola a Macbeth (intrecciata con quella di Banco), che riprende la prima parte del testo italiano dello stesso personaggio, variandone però la traduzione. Le stesse note corrispondono in italiano a ripetizioni dei versi già cantati («Due vaticini ecc.»), mentre in francese c'è una variazione: «De deux présages/ je tiens les gages!/ Un diadème,/ c'est le troisième», mostrando un'altra caratteristica dell'italiano in musica: la disponibilità alla ripetizione delle stesse parole, meno sgradita nella nostra tradizione musicale e teatrale. In generale, il testo in francese è più esplicito, meno conciso ed ellittico; nel caso del *Macbeth* più fedele all'originale di Shakespeare. Il lessico è ovviamente più corrente, meno letterario, più a suo agio a nominare le cose, come quando Macbeth afferma spavaldo nel testo di partenza che «nessun nato di donna/ uccidermi non può» e canta in Verdi: «Nato non sono:/ strappato fui dal sen materno» senza rendere il senso originario di «nato per parto prematuro», reso invece dal francese: «avant le terme on m'arracha/ du sein de ma mère». Viste dalla prospettiva francese queste differenze sembrano assicurare al canto in quella lingua





maggior chiarezza e dolcezza, attitudini intimistiche che l'italiano cantato non garantisce. Perlomeno, era quello che pensava, come ricorda Fedele d'Amico²⁰, Charles Gounod lamentando l'accentazione troppo dura del primo aggettivo del celebre «dimora casta e pura» nel suo *Faust* italianizzato, dove il francese era più morbido con «chaste et pure», «avec son *a* un peu terne, et comme (pardonnez-moi cette expression) ouaté par ce *s*, ce *t* et cet *e* final».

In quegli stessi anni Verdi musica in francese il grande *Don Carlos*, che poi viene tradotto in italiano da De Lauzières, con varie modifiche e tagli. Il confronto tra i due testi mostra bene la specificità sintattica dell'italiano dei libretti romantici, disponibile all'inversione dei componenti di un sintagma molto più del francese, fedele all'ordine diretto.

All'inizio, il verso di Tebaldo «dei pini s'ode il susurrar» rifà un lineare «les pins ouvrent leurs parasols». Più avanti, Rodrigo non solo passa a lamentare il dolore delle madri per i figli uccisi, invece che quello delle mogli per i mariti sgozzati, ma inverte pure l'ordine sintattico da «L'air est plein des cris des veuves/ sur les époux egorgés» a «della madre il grido echeggia/ pei figlioli che spirar»; infine, il terribile monito dell'Inquisitore, sulla maggiore gravità della colpa (ideologica) di Posa a fronte di quella (sentimentale) di Carlo, passa da un «les desseins criminels dont vous chargez l'Infant» a «Di Carlo il tradimento che giunse a t'irritar»²¹.

Una domanda è lecita conclusivamente. Che il successo dell'opera italiana sia dovuto alla sua musica e alla sua drammaturgia, capace sia del registro tragico che di quello comico, è indubbio. Ma che parte ha avuto la lingua in questo successo? Nel Settecento se ne discusse a lungo, specie all'estero. Ilaria Bonomi²² ha ben documentato come autorevoli intellettuali e musicisti francesi (tra cui Jean-Jacques Rousseau) abbiano ritenuto che una parte del successo musicale italiano fosse dovuto alla fonetica fortemente vocalica della lingua (in cui, per di più, nessuna vocale è muta o nasalizzata) e alla sua elasticità sintattica (possibilità di alternare ordine diretto e ordine inverso delle parole). Poiché la particolare musica melodica sviluppata a voce sola sembra essere stata una cifra quasi esclusiva di quella italiana, si può dire che la lingua le ha offerto un buon supporto soprattutto grazie alla frequenza e regolarità delle vocali che consentono un valido appoggio al canto. Anche la prosodia ha favorito il respiro regolare di una melodia dalla «gradazione di accenti estremamente ricca»²³ e puntualmente tesa all'atterraggio della cadenza, come si evince *a contrariis* dal fatto che musiche in cui la linea vocale segue da vicino la parola, rinunciando se necessario alla melodia (che va a depositarsi in orchestra) e optando per una declamazione aperta, che rilancia continuamente la frase e riduce o evita le cadenze, si siano sviluppate soprattutto in altre culture linguistiche, come quelle francese e tedesca e comunque abbiano avuto un successo limitato in italiano, e solo nel Novecento, quando è stato archiviato il tradizionale trattamento melodico della frase italiana.

Per la verità, come è stato mostrato con bella acutezza²⁴, la costituzione fonoprosodica dell'italiano non è di per sé solo favorevole alla sua intonazione melodica. Ge-





nera anche problemi; ad esempio, quello dovuto alla rarità (specie in passato) di parole tronche, molto utili per le cadenze, che non facilita il lavoro dei compositori, antichi o contemporanei che siano (lo ha osservato persino Fabrizio De André)²⁵, costretti a ricorrere alle forme verbali ossitone (futuri e passati remoti) più del dovuto. Anche la valorizzazione delle sdruciole, non a caso esplosa proprio ai tempi in cui nasce l'opera lirica (in precedenza erano rare in poesia), rientra nel tentativo di dotare l'italiano di strutture ritmiche diverse da quelle predominanti delle rime piane (senza contare la disponibilità delle sdruciole a ricevere anche un secondo accento sull'ultima sillaba!). Problemi per predisporre formati cantabili ha sempre creato pure quello che Montale avrebbe poi definito il nostro «pesante linguaggio polisillabico», la tendenza a parole lunghe (massime gli avverbi in *-mente* tanto frequenti e utili) che ha favorito, per contrasto, il successo moderno in musica dell'inglese, forte della sua legione di monosillabi. Non è certo da trascurare il fatto che il massimo successo internazionale della nostra musica vocale avvenga con l'opera lirica nel momento in cui la metrica italiana (Chiabrera) si attrezza a sviluppare contenitori più brevi (strofe di senari, settenari, ottonari), con rime più fitte e ravvicinate, che innovano una tradizione fatta soprattutto di versi lunghi (endecasillabi), parcamente alternati e alleggeriti dal settenario. La crescita del repertorio metrico e quindi la possibilità di disporre di una consistente varietà di versi (cui si aggiungono quelli doppi, assai apprezzati dall'opera romantica) è una delle chiavi del successo delle arie italiane, come è stato ben dimostrato per quelle di Metastasio²⁶.

Molte delle proprietà riconosciute come le più favorevoli per il successo musicale dell'italiano sono legate all'opera seria e al melodramma romantico, quindi alla variante poetica, inattuale per definizione, dell'italiano, fatta di sintassi inversa, lessico letterario, varianti fonomorfolologiche arcaiche. Ma il successo internazionale dell'opera buffa ha dimostrato che, nonostante i succitati limiti e problemi, l'italiano doveva la sua musicabilità anche a ragioni più profonde e costitutive, al suo assetto fonoprosodico di base, oltre, si capisce, che alla bravura di librettisti e musicisti. Basterebbe prendere le arie dei personaggi buffi, piene di lessico comune, ma costipato in versi brevi, dalle rime varie e animate dai musicisti con improvvisi cambi di velocità di declamazione, ora lentissima ora velocissima, per rendersi conto che l'italiano accettava la melodia anche nel suo assetto più ordinario.

Per tre secoli il connubio tra una certa idea di musica e una lingua, l'italiano, è stato perfetto e fecondo. Cambiata l'idea e la tecnica della musica, è finito anche il prestigio operistico dell'italiano.

Ma l'italiano operistico è sopravvissuto a lungo alla crisi dell'opera non solo grazie alla persistente fortuna del suo repertorio più consolidato, ma anche attraverso il recupero di brani e di linguaggi verbali e musicali d'opera da parte di quella che comunemente è oggi chiamata musica leggera.

Del resto, già nell'Ottocento grandi compositori come Donizetti e Leoncavallo avevano musicato formati vicini alla canzone. Dall'inizio del Novecento, ai tempi di Enrico Caruso e Francesco Tamagno, a oggi, ai tempi del trio Il Volo e di Andrea Bocelli, arie d'opera, romanze e canzoni cantate in stile lirico continuano ad avere successo nel mondo (oggi si chiama *operatic pop* o *pop opera*). Anche oggi, con i successi dei Tre



Tenori latini (Pavarotti, Carreras, Domingo) o dei Ten Tenors australiani, cantanti di successo internazionale combinano negli stessi album arie d'opera, romanze, canzoni popolari napoletane e italiane; proprio in questi giorni (ottobre 2016) una celebrità come il tenore tedesco Jonas Kaufmann ha pubblicato un CD di canzoni italiane, con il titolo più stereotipo possibile di *Dolce vita*. Un album dei Ten Tenors del 1998 si intitolava *Tenorissimo* e uno dello svedese Fredrik Kempe, del 2004, *Bohème* con ovvio riferimento all'opera di Puccini. L'italiano viaggia in veste originale e tradotto o mescolato con altre lingue. Le romanze di Francesco Paolo Tosti hanno conosciuto una enorme fortuna, specie in Inghilterra. Stefano Telve²⁷ ha mostrato come l'italiano di queste romanze fosse una versione un po' banalizzata di quello melodrammatico, con tutte le sue caratteristiche linguistiche ottocentesche (metro, troncamenti, aulicismi, sintassi inversa: «Fra le belle tu sei la più bella,/ fra le rose tu sei la più fin:/ tu del ciel sei brillante stella,/ ed in terra sei beltà divin»).

La persistenza del vecchio italiano operistico è assicurata anche dal suo fitto riciclo nelle colonne sonore di numerosi film di successo: Telve ne ha contato una quarantina che utilizzano Verdi e altrettanti che riciclano Puccini. Poi sono numerosi i casi di mescolanza di italiano e altre lingue, come in certe canzoni cantate da Vittorio Grigòlo e Khaterine Jenkins. Stefano Telve, al cui ammirevole lavoro si rinvia di necessità, ha ricostruito paese per paese il viaggio dell'italiano nel mondo attraverso la canzone, affidato, si capisce, anche in testi in altre lingue, ad alcuni stereotipi fortunati (amore, sole, mamma, ragazze, musica, luna, mare, Roma, Napoli, pizza, vino...), ora svolti in brani o almeno versi compiuti nella nostra lingua ora limitati a singole parole, o anche solo al titolo. Ma anche in canzoni che evadono da una rappresentazione stereotipa e invecchiata dell'Italia, in moderni testi rock e metal, l'italiano si affaccia, per cui appaiono i nomi e lacerti di Dante o Machiavelli o Galilei o Michelangelo o Verdi o Puccini. Ci sono cantanti stranieri che cantano in italiano (le statunitensi Lua Hadar, Kelly Sweet, il gruppo norvegese degli Ancient, i tedeschi Incubator) o usano l'italiano nelle loro canzoni. Il canto in italiano di cantanti stranieri è all'inizio legato all'ambiente e al pubblico degli emigranti, specie negli Stati Uniti (Perry Como, Frank Sinatra, Connie Francis), ma col tempo esce da questo retroterra un po' nostalgico e folkloristico (in cui il dialetto più che l'italiano dialogava con l'inglese) e si inserisce nel plurilinguismo di cantanti cosmopoliti moderni (Manu Chao, Goran Bregovic) cui corrisponde, e con molta più forza, il successo all'estero dei maggiori cantanti italiani (Modugno, Mina, Pausini, Conte, Ramazzotti, oltre ai già citati).

Tuttavia, il successo dell'italiano all'estero nella musica leggera moderna non deve far dimenticare che anche in questo comparto, l'italiano registra, dentro i confini nazionali, un arretramento di fronte all'inglese che invade sempre più gli spazi della canzone e dei cantanti italiani. Giuseppe Antonelli²⁸ ha ricostruito l'anglicizzazione di parte della musica italiana, dopo il successo dei Beatles. All'inizio l'abbandono del lessico e dello stile nostrani è minimo e la tradizione e l'autoctonia linguistica resistono. Poi cambia l'italiano, specie dopo il successo di *Volare* di Modugno nel 1958. Più che il rock è il blues, anch'esso musica angloamericana, a cedere territori all'inglese, in mescolanza con l'italiano e magari con un dialetto (Zuccherò, Pino Daniele). Ma è soprattutto dagli anni Ottanta che



cantanti italiani cantano in tutto o in parte le loro canzoni in inglese (Jovanotti), magari infarcendole di *baby, girl, hey, yes* (da Nicola Arigliano a Battisti a Battiato); l'apertura alla lingua straniera è parallela all'abbassamento o alla perdita di quella tradizionale e una discesa dell'italiano cantato verso livelli sociolinguisticamente bassi o specialistici (gerghi, lessico settoriale) di enunciazione. Telve ha fatto un rapido elenco di canzoni italiane di italiani che esibiscono anglicismi (da *Juke box* di Fred Buscaglione a *Standing ovation* di Vasco Rossi). Se anche francese e spagnolo si affacciano qua e là in canzoni italiane, l'inglese vi prevale, ovviamente, e oggi molti cantanti italiani, specie di seconda fila, cantano canzoni inglesi o in inglese. All'Eurovision Song Contest del 2016 (tenutosi a Stoccolma) la canzone finalista dell'italiana Francesca Michielin mescolava italiano e inglese.

Piaccia o no, l'inglese sembra aver oggi preso il ruolo che per secoli è stato dell'italiano come lingua internazionale della musica.

Note

1. I. Bonomi, *La penetrazione degli italianismi musicali in francese, inglese, spagnolo, tedesco*, in "Studi di lessicografia italiana", XXVII, 2010, pp. 185-235; Ead., *Italianismi musicali nel mondo*, in I. Bonomi, V. Coletti (a cura di), *L'italiano della musica nel mondo*, Accademia della Crusca-GoWare, Firenze 2015-16, pp. 10-30; P. D'Achille, *Musica e parole (italiane)*, in G. Mattarucco (a cura di), *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, Accademia della Crusca, Firenze 2012, pp. 73-83; P. Trifone, C. Giovanardi, *L'italiano nel mondo*, Carocci, Roma 2012; H. Stammerjohann, *La lingua degli angeli*, Accademia della Crusca, Firenze 2013. Di Stammerjohann è fondamentale *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*, Accademia della Crusca, Firenze 2008.

2. Sul madrigale cfr. P. Fabbri (a cura di), *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, il Mulino, Bologna 1988; citazioni da p. 40.

3. I libretti del *Rapimento di Cefalo* di Chiabrera e del *Ravissement de Céphale* (la traduzione di Chrétien) sono leggibili in rete, rispettivamente sul sito archive.org e gallica.bnf.fr.

4. V. Coletti, *Le forme brevi di Verdi*, in C. Faverzani (a cura di), *La vera storia ci narra. Verdi narratore/Verdi narrateur*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2014, pp. 51-64.

5. A. Loewenberg (ed.), *Annals of opera 1597-1940*, John Calder, London 1978.

6. G. Pestelli, *Il melodramma italiano all'estero fino alla metà del Settecento*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena*, vol. II *Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*, UTET, Torino 1996, pp. 3-93.

7. *Ibid.*

8. Per le citazioni da P. H. Lang, *Händel*, Rizzoli, Milano 1985 e T. Best, *Händel and the Italian Language*, in D. Burrows (ed.), *Cambridge Companion to Händel*, Cambridge University Press, Cambridge 1997 cfr. V. Coletti, *L'italiano in Inghilterra nella musica del tedesco Händel*, in *L'italiano della musica nel mondo* cit., pp. 51-6 (le stampe dei libretti originali mi sono state procurate in pdf dalla cortesia di L. Bianconi, che ringrazio vivamente e alla cui magnifica edizione in collaborazione con G. La Faci Bianconi, *I libretti italiani di Händel e le loro fonti*, Olschki, Firenze 1992, bisogna fare costante riferimento).

9. Trad. it. da Ch. Burney, *A General History of Music*, 1789, edited by F. Mercer, Harcourt, Brace & Company, New York 1957, pp. 671-2.

10. G. Folena, *L'italiano di Mozart*, in *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Einaudi, Torino 1983, da cui anche il rinvio a F. Lippmann, *Mozart und der Vers*, in "Analecta musicologica", XVIII, 1978, pp. 107-37.

11. M. Mila, *Lettura delle Nozze di Figaro. Mozart e la ricerca della felicità*, Einaudi, Torino 2003, p. 44.

12. Sull'italiano dei libretti di Calzabigi cfr. P. D'Achille, *Aspetti linguistici della librettistica "viennese" di Ranieri de' Calzabigi*, in *Parole: al muro e in scena*, Cesati, Firenze 2012, pp. 189-216.

13. E. Tonani, *Il colore elegiaco della tragedia. L'Orfeo di Gluck dall'italiano al francese*, in E. Tonani (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia della musica*, Cesati, Firenze 2005, pp. 105-30.

14. P. D'Achille, *Il Mozart comico prima di Da Ponte*, in *L'italiano della musica nel mondo*, cit., pp. 67-88.

15. R. Mellace, *Johann Adolf Hasse*, L'Epos, Palermo 2007.





16. S. Saino, *Sulle prime rappresentazioni di melodrammi italiani all'estero*, in *L'italiano della musica nel mondo*, cit., pp. 31-50.
17. I. Bonomi, *Il docile idioma*, Bulzoni, Roma 1998.
18. Cfr. Pestelli, *Il melodramma italiano*, cit.; cfr. anche E. Fava, *L'opera italiana all'estero. Metamorfosi e costanti*, in *L'italiano della musica nel mondo*, cit., pp. 179-90; D'Achille, *Musica e parole (italiane)*, in *Italiano per il mondo*, cit., pp. 73-83.
19. Cfr. V. Coletti, *Macbeth in italiano e in francese*, in C. Faverzani (éd.), *Shakespeare et l'opéra*, in stampa.
20. F. d'Amico, *Breve storia del canto operistico*, in Id., *Il teatro di Rossini*, il Mulino, Bologna 1992, p. 254.
21. Cfr. V. Coletti, *Da Monteverdi a Puccini*, Einaudi, Torino 2003, p. 146.
22. Bonomi, *Il docile idioma*, cit.
23. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, cit., p. 223.
24. L. Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, il Mulino, Bologna 2009.
25. In un'intervista a Cesare G. Romana del 1991 citata da L. Coveri (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, nuova ed., Interlinea, Novara 1998, p. 19.
26. E. Benzi, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Pacini Fazi, Pisa 2005.
27. S. Telve, *That's amore*, il Mulino, Bologna 2012 e Id., *Italianismo reale e italianismo percepito nella musica leggera straniera: uno sguardo su Germania, Croazia e Olanda dagli anni Cinquanta a oggi*, in *L'italiano della musica nel mondo*, cit., pp. 151-67; cfr. anche L. Coveri, *Italiano formato export. Dieci canzoni italiane per il mondo*, in *L'italiano della musica nel mondo*, cit., pp. 122-39.
28. G. Antonelli, *Cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, il Mulino, Bologna 2010.



