



L'italiano della musica nel mondo

A cura di Ilaria BONOMI e Vittorio COLETTI

Firenze, Accademia della Crusca-gWare, 2015-2016, 203 pp.

(«La lingua italiana nel mondo», Nuova serie e-book)

ISBN 978-88-6797-423-8

Virgilio BERNARDONI

Il volume raccoglie gli interventi promossi dall'Accademia della Crusca in occasione della Settimana della lingua italiana nel mondo promossa dal Ministero degli Affari Esteri e dedicata nell'anno 2015 all'italiano in musica. Le argomentazioni degli autori – per lo più linguisti e storici della lingua italiana, più una sparuta rappresentanza di musicologi – s'incardinano sul concetto fondamentale che la musica sia stata – e continui tuttora a essere – uno dei fattori più «duraturi e potenti» (p. 7) di diffusione della lingua italiana all'estero. A farsene portatore è stato (ed è) quello che i curatori Ilaria Bonomi e Vittorio Coletti definiscono «cosmopolitismo [...] costitutivo dell'italiano cantato» (p. 8): ovvero, l'immagine via via sempre più pervasiva, tanto da diventare mitica, della 'cantabilità' quale marca specifica della musica italiana, attestatasi fra Seicento e Ottocento nell'opera e transitata nel corso del Novecento al genere della canzone d'intrattenimento e *popular*. I contributi, editi nella veste di libro elettronico, si distribuiscono in modo pressoché equo fra i suddetti ambiti: nell'ordine, sei insistono su aspetti connessi alla musica d'arte, e al melodramma in particolare, e quattro s'incentrano sulla canzone. Un'appendice offre in aggiunta i due interventi letti in occasione della presentazione della prima edizione nel gennaio 2016, nei quali una musicologa (Elisabetta Fava) e un esperto di musica *pop* (Felice Liperi) ripercorrono da ulteriori punti di

vista gli itinerari internazionali di opera e canzone italiana.

Le due sezioni sostanziali di *L'italiano della musica nel mondo* intersecano studi di orientamento storico-cronologico a studi d'interesse tipologico. Quelli storici centrati sull'opera s'inseriscono nella linea linguistica della librettologia (una prospettiva tutta italiana d'indagine sul teatro d'opera) e si connettono in linea più o meno diretta ai contributi fondativi di Gianfranco Folena (1983) e Daniela Goldin (1985) e a quelli più recenti della stessa Bonomi (1998) e di Luca Serianni (2002). Due saggi mettono al centro le politiche culturali connesse alla diffusione internazionale dell'opera seria. Stefano Saino (*Sulle prime rappresentazioni di melodrammi italiani all'estero*, pp. 31-50) ripercorre per sommi capi la geografia delle irradiazioni dell'opera italiana nelle corti europee, seguendone le trame dettate da relazioni parentali (come quella che fra il 1653 e il 1656 portò un musicista della cerchia dei Medici, Pietro Cesti, a Innsbruck alla corte dell'arciduca Ferdinando Carlo del Tirolo, imparentato con la potente famiglia fiorentina), da specifiche strategie di italianizzazione della cultura (come quelle promosse ripetutamente qua e là per l'Europa: a metà Seicento a Parigi dal cardinale Mazzarino col concorso del veneziano Francesco Cavalli; a metà Settecento a Stoccarda dal duca di Württemberg, Karl Eugen, con la chiamata a corte del napoletano Niccolò Jommelli e a San

Pietroburgo da Caterina II con una politica d'importazione del meglio dell'opera comica del tempo), da intricate relazioni dinastiche (come quelle che fecero di Vienna una capitale che nello spettacolo in musica parlò italiano per un lungo periodo). Vittorio Coletti (*L'italiano in Inghilterra nella musica del tedesco Händel*, pp. 51-66) ripercorre invece l'azione di un autore non italiano di origine, ma italianizzato per formazione, Georg Friedrich Händel, che è stato artefice del ventennio di maggior prestigio dell'opera italiana sulla piazza di Londra, in un ambiente culturale che sempre le fu ostile. La versatilità poliglotta di Händel è attestata: il tedesco era la sua lingua madre, l'italiano era la lingua alla quale si applicava nella professione musicale, il francese la lingua usata nella corrispondenza internazionale, l'inglese divenne la lingua della conversazione quotidiana da quando, nel 1710, trascorse i suoi giorni in territorio britannico. Non è un caso che egli abbia composto ben trentotto opere su libretti italiani (alcune delle quali poi raggiunsero anche la Germania, ma con i recitativi riscritti in tedesco) e tre soltanto in tedesco. È d'obbligo domandarsi che cosa capissero gli spettatori londinesi d'inizio Settecento di opere cantate in italiano. La traduzione inglese dei libretti, provvisti di prammatica di testo a fronte, benché in una versione letterale scarsamente attenta alla qualità retorica e iperletteraria dell'originale, fu la prassi corrente per aggirare il problema. Ancor più vi provvide, però, l'intuito drammaturgico del musicista, il quale propose al pubblico inglese un'opera italiana drasticamente scorciata nelle sue parti più ostiche (i recitativi) e invece integra, e possibilmente incrementata, nelle parti di pura espansione emotiva (le arie), contribuendo a rinforzare la convinzione comune fra i grammatici che l'italiano, lingua della musica per eccellenza, dovesse essere appreso dagli amanti di questa arte per meglio comprendere il significato dei versi cantati nelle arie.

Appare comunque evidente che il doppio registro dell'italianità circolante nel modo attraverso l'opera – quello della lingua e quello

dello stile musicale – si prestasse a un ventaglio di possibilità sul piano concreto dei modi della rappresentazione. La prassi dominante accompagnava con traduzione nella lingua locale spettacoli integralmente cantati in italiano, come accadde appunto nella Londra dei tempi di Händel o, nel medesimo periodo, ad Amburgo (un esempio è dato ancora dal libretto del *Viaggio a Reims* di Giacchino Rossini, qui analizzato da Eduardo Buroni, che fra l'altro rappresenta un caso clamoroso di italiano *nella* musica del mondo, poiché tic e caratteri del concerto internazionale di personaggi che vi agiscono in un contesto satirico – tedeschi, francesi, inglesi, polacchi, russi, oltre che italiani, ovviamente – sono espressi con i rispettivi stili musicali, ma nella lingua 'universale' del melodramma). All'opposto, si affiancavano casi di spettacoli presentati integralmente in traduzione (a ben vedere un corrispettivo dell'uso dei teatri italiani nell'Ottocento di volgere in italiano i libretti delle opere francesi e tedesche), così come forme miste di opere lasciate in italiano nelle arie, per non compromettere gli equilibri musicali, e riversate nella lingua locale nei recitativi, per favorire la comprensione dei nessi drammatici. Si davano anche casi singolari di spettacoli nello stile musicale italiano, però, concepiti fin da principio su testi in altra lingua, come gli oratori in inglese di Händel: un genere che ottenne il massimo gradimento del pubblico, associando alla musicalità italiana tanto apprezzata dagli inglesi un testo immediatamente comprensibile. E si arrivò perfino a spettacoli 'pensati', in italiano da autori operanti all'estero, ma mai rappresentati nella veste linguistica originaria, poiché immediatamente tradotti nella lingua locale, come nel caso delle opere buffe del veneziano Catterino Cavos date a Pietroburgo ai tempi di Caterina.

Il post-scriptum di Elisabetta Fava, che ragiona a vasto raggio sulle peculiarità in senso lato culturali dei contesti produttivi intercettati dall'opera italiana nelle sue peregrinazioni per il mondo nell'arco della propria storia, offre anche le motivazioni di fondo di questi

fenomeni. Da una parte, la sicurezza economica e l'agio organizzativo che gli artefici italiani trovavano all'estero furono fattori non secondari del fatto che fin dalle sue prime attestazioni fuori dai propri confini linguistici l'opera abbia parlato italiano. Le maggiori risorse e i mezzi produttivi più cospicui di cui gli operatori del settore poterono disporre nei teatri di molte corti europee, oltre alla possibilità di operare al riparo dallo stress policentrico del sistema italiano che a ogni nuova stagione li costringeva a peregrinazioni di città in città, hanno favorito il costituirsi di vere e proprie *enclaves* italiane di librettisti, compositori, cantanti e maestranze varie addette agli allestimenti di opere serie e comiche (nell'Ottocento, quella parigina del Théâtre Italien rivaleggia con l'Opéra e l'Opéra-Comique nel cuore della metropoli europea dello spettacolo), tendenzialmente stabili per periodo prolungati. D'altra parte, la singolarità estetica di uno spettacolo interamente centrato sul canto garantì alle creazioni all'italiana l'attrattiva dell'unicum rispetto alle forme miste, parlate e cantate, del restante spettacolo in musica europeo (salvo le rare eccezioni del maggior teatro di Parigi, dall'epoca dell'Académie Royal de Musique di Luigi XIV all'Opéra, e dei drammi di Wagner).

Sul versante pertinente alla storia della lingua il volume indaga soprattutto due aspetti essenziali del percorso evolutivo dell'italiano dell'opera: la conquista nel medio Settecento di uno spazio specifico per la lingua del genere comico, vista nello specchio di una serie di testi destinati al pubblico germanofono (Paolo D'Achille, *Il Mozart comico prima di Da Ponte: aspetti linguistici dei libretti giocosi*, pp. 67-88) e la progressione dalla lingua del melodramma a quella dell'opera primo novecentesca (Pier Vincenzo Mengaldo, *Evoluzione linguistica dei libretti d'opera dal pieno Ottocento agli inizi del Nove*, pp. 113-121). Ne risulta conclamata la presenza pervasiva di una sorta di koiné librettistica, improntata alle forme proprie della lingua

letteraria, la cui volontà generica di tenere alto il tiro resiste anche alla lievità del comico. In questa sede mi limito a riassumere soltanto in pochissimi tratti la lunghissima durata del tono aulico del melodramma. Nel lessico l'uso del letterario *cor(e)* di gran lunga prevalente su *cuor(e)* nei libretti più antichi (nel libretto della *Finta giardiniera* mozartiana in trentadue occorrenze contro due) è ancora saldamente attestato nei libretti verdiani; le due forme si alternano ancora in un libretto innovativo sul piano linguistico quale il *Mefistofele* di Arrigo Boito e sono pressoché in parità in *Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly* di Puccini; è all'altezza della *Fanciulla del West*, anno 1910, prima e per lungo tempo unica opera concepita da un team di autori italiani per essere tenuta a battesimo nel massimo teatro statunitense, il Metropolitan di New York, che *cuor(e)* diventa la forma esclusiva. Analogamente, nelle forme verbali dell'imperfetto quelle ridotte in *-ea*, *-ia* prevalgono nettamente e universalmente su quelle complete in *-eva*, *-iva*; perfino in un testo prosodico come *Fanciulla* la forma intera s'impone soltanto per la terza persona, mentre alla prima persona resiste quella ridotta.

Se la conquista di una lingua «perfettamente normale e prosastica» (Mengaldo, p. 121) contraddistingue l'italiano dei libretti soltanto nella fase estrema del melodramma d'inizio Novecento, altre dinamiche hanno investito invece la sfera della canzone. A prescindere dagli aspetti dialettali che hanno caratterizzato la presenza internazionale della canzone napoletana, promossa fin dagli albori della discografia da divi del melodramma come Enrico Caruso, il codice linguistico della canzone italiana maggiormente apprezzato all'estero s'identifica nella discorsività di fondo, resa 'poetica' da alcune forme linguistiche ricorrenti: i costrutti con inversione di termini, le rime bacciate facilissime e le assonanze, l'uso del verbo all'infinito; un caso, quest'ultimo, che è ampiamente attestato nel ritornello di quello che probabilmente rimane il maggior successo italiano nel mondo, *Nel blu dipinto di*

blu, con la catena di «volare... cantare... felice di stare...» che possono far sembrare il testo familiare anche ai non italofofoni che orecchiano un po' d'italiano (si veda per questo aspetto Lorenzo Coveri, *Italiano formato export. Dieci canzoni italiane per il mondo*, pp. 122-139, che riferisce del sondaggio condotto dalla Società Dante Alighieri in sessantasei paesi del mondo sulle cinque canzoni più famose in ogni continente).

I contributi sulla canzone aprono comunque una serie di prospettive che oltrepassano gli aspetti puramente linguistici. Gabriella Cartago (*Ius music*, pp. 140-150) affronta il fenomeno dell'inserimento dei cosiddetti 'nuovi italiani' nell'ambito della musica rap – un caso di italianità perentoriamente assunta come strumento identitario da parte di immigrati di seconda generazione – e ne mette in evidenza il carattere di lingua di protesta, in filiazione diretta dall'oralità e incline alla pratica del multilinguismo. Stefano Telve (*Italianismo "reale" e italianismo "percepito" nella musica leggera straniera: uno sguardo su Germania, Croazia e Olanda dagli anni Cinquanta a oggi*, pp. 151-167) offre un saggio di ampliamento di un suo precedente studio sul medesimo tema (cfr. Telve 2012), indagando soprattutto sull'immagine dell'Italia che scaturisce da una serie di canzoni non in lingua italiana, che però descrivono esperienze e aspetti della società italiana. Per cogliere i termini della questione è sufficiente citare qui il testo di una canzone in olandese del 1965, emblematicamente intitolata *Italiano* (le parti non in olandese nell'originale sono in corsivo): «*L'Italiano, l'Italiano* | è la lingua del sole, dei fiori e del cielo blu. | *L'Italiano, l'Italiano* | è la lingua del vino, dell'amore e dell'avventura. | *Non è e difficile parlarlo* [sic] *d'Italiano* [sic] | me lo ha detto anche quel ragazzo | *ma ditte bon giorno* | e io mi sono subito presa una cotta. || Continuava a parlare *d'amore* | e a baciarmi ha fatto *presto* | poi mi ha detto | *Io t'amo, pianissimo* | e io l'ho subito capito | che ci vuole a parlare l'italiano | canterai subito *spiegelbeeld* [titolo di una canzone famosa

negli anni Sessanta] | con il ritornello napoletano» (p. 161).

Alla fine, però, uno dei tratti più rilevanti del prestigio della musica italiana nel mondo e dell'influsso che la sua cultura e la sua lingua hanno esercitato su altre culture è determinato dall'elevato tasso di italianismi musicali esportati. Ilaria Bonomi (*Italianismi musicali nel mondo*, pp. 10-30), riprendendo in sintesi suoi studi precedenti, enumera una serie di italianismi di diverse categorie semantiche – dalla teoria al linguaggio della partitura e alla tecnica esecutiva, dalle denominazioni di movimento alle forme musicali, dagli strumenti all'opera e al canto – e ne insegue le derivazioni dirette o indirette nel tedesco (che da Beethoven in avanti i compositori germanici di musica strumentale incominciarono ad affiancare con didascalie nella propria lingua, più a scopo di precisazione che di sostituzione) e in francese, inglese, spagnolo, catalano, rumeno, albanese, russo, ungherese, danese, islandese, fino a lingue extraeuropee come il giapponese e il cinese. La diffusione della terminologia musicale italiana disseminata grazie all'opera, infatti, si è rivelata più durevole dell'opera stessa e ha costituito la comunità linguistica più ampia di tutta la storia musicale. La sua suggestione se è ormai estesa oltre la specializzazione musicale ed è arrivata, per esempio, nel campo del *marketing* automobilistico, dove s'incontrano un *Concerto* fra i prodotti Honda e un florilegio di *Largo, Note e Fuga* fra quelli Nissan. Franco Fabbri (*Sui nomi delle musiche*, pp. 168-177) rileva che l'italiano ha fatto breccia perfino nella nomenclatura dei 'generi' della *popular music*, dagli anni '60 in avanti appannaggio pressoché esclusivo dell'anglo-americano, laboratorio della massiccia riformulazione semantica dalla quale è scaturito il lessico non tradotto delle tendenze musicali più recenti, al quale sono conformati i motori di ricerca della rete Internet. Anche in questo campo l'italiano oggi s'inserisce con termini nati in Italia per designare tendenze 'viventi' della nostra musica come *canzone*, appunto, *canzone d'autore*, *cantautore*.

Con ciò non si è dato conto di tutti i fili che s'intrecciano in questa pubblicazione efficace e utile, che tocca un vasto insieme di questioni, proponendone interessanti punti di osservazione. Per esempio, si è fatto soltanto qualche cenno indiretto alle implicazioni sociologiche sottese alle varie analisi, per cui nei diversi interventi appare chiaramente come nel tempo opera e canzone abbiano diffuso livelli linguistici rivolti ora alle *élites*

aristocratiche, ora alla borghesia, ora agli utenti dei media, ora alla sfera giovanile del *pop* e del *rock*. Comunque sia, proprio per l'ampiezza dei temi, affrontati con un'adeguata varietà di approcci, nell'insieme il volume si raccomanda non solo allo storico della lingua italiana, ma anche al musicologo, che ne può trarre illuminanti sollecitazioni argomentative e metodologiche.

BIBLIOGRAFIA

- Bonomi, I. (1998), *Il docile idioma*, Roma, Bulzoni.
 Folena, G. (1983), *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi.
 Goldin, D. (1985), *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi.
 Serianni, L. (2002), *Libretti verdiani e libretti pucciniani. Due modelli linguistici a confronto*, in L. Serianni, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, pp. 113-161.
 Telve, S. (2012), *That's amore! La lingua italiana nella musica leggera straniera*, Bologna, Il Mulino.

VIRGILIO BERNARDONI • Virgilio Bernardoni is full professor in Musicology and Music History at University of Bergamo. His interests are focused in Italian opera, especially in 18th- and 19th-Century. His books and edited volumes concern items of *fin de siècle*. He is director of «Historiae Musicae Cultores» and «Centro studi Giacomo Puccini» series (Florence, Olschki) and president of the scientific board of Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini.

E-MAIL • virgilio.bernardoni@unibg.it