



F. Rossi, *L'opera italiana: Lingua e linguaggio*

di

FEDERICA SCASSILLO

Un testo ambizioso quello di Fabio Rossi: nonostante l'intento esplicitamente divulgativo – «questo libro non si rivolge, elettivamente, a melomani e musicologi, bensì a quanti di opera sanno poco o nulla, che non hanno mai sentito un'aria né un cantante lirico» (p. 8) –, *L'opera italiana: lingua e linguaggio* mira non solo a tracciare una panoramica della genesi e dell'evoluzione dell'opera lirica, ma anche ad analizzarla con strumenti desunti dalla linguistica e dalla semiotica sottolineando come il melodramma, sin dalle sue origini secentesche, sia uno dei primi testi artistici multimodali.

Diviso in quattro capitoli (I. *Quadro teorico, storico e linguistico*; II. *Parola Musica Scena: multimedialità e multimodalità del testo operistico*; III. *L'italiano dell'opera*; IV. *Due o tre casi esemplari*) il testo risulta, alla lettura, evidentemente bipartito: una prima parte – capitoli I e II – in cui vengono trattati genesi (l'ideale del ritorno alla tragedia greca perseguito e teorizzato dalla Camerata de' Bardi alla fine del XVI secolo), convenzioni (ponendo particolare enfasi sulla dicotomia tra recitativo e pezzo chiuso, solita forma e funzione del *Leitmotiv*), sviluppi (stabilizzazione del genere nel panorama internazionale nel corso del Settecento e distinzione tra opera seria, opera buffa e opera semiseria), interazione dei tre sistemi comunicativi (parola, musica e scena) e relative metafunzioni (rappresentazionale, interazionale, compositivo e delle relazioni logiche – ben rappresentate nella tabella I, pp. 42-43); e una seconda parte – capitoli III e IV – di stampo prettamente linguistico in cui viene analizzata la *langue* librettistica (fonetica, morfosintassi, occorrenze, sintassi eccetera), anche – ma non solo – tramite le distinzioni di genere (l'opera seria in cui viene adoperato esclusivamente un lessico aulico e l'opera buffa in cui è presente una

RECENSIONI

Syzthesis VI/2 (2019) 565-570

ISSN 1974-5044 - <http://www.syzthesis.it>

565

commistione tra lessico aulico, basso e medio, cfr. p. 85). Questa estrema dicotomia strutturale, toccando trasversalmente diversi ambiti scientifici (nella quarta di copertina, infatti, leggiamo che uno dei propositi è quello di «fornire un agile strumento scientifico e didattico ai corsi di Linguistica, Storia della Lingua, Italianistica, Drammaturgia e Storia dello spettacolo»), confonde un poco il *target* di riferimento: se l'intento divulgativo è relativamente soddisfatto dalla prima parte, la seconda risulta essere di difficile lettura per il neofita – nonché di scarso interesse dato che la pretesa di esaustività nell'analisi del linguaggio operistico porta l'autore a compilare un lungo elenco di frasi e/o modi di dire estrapolati da svariate opere – volgendosi, per lo più, all'italianista e/o al linguista.

A dispetto di quanto detto, la parte più riuscita è proprio la seconda: dopotutto Fabio Rossi è docente di Linguistica Italiana all'Università di Messina e riesce a dimostrare sia grande padronanza nell'analisi della *langue* librettistica, sia un'ampia conoscenza dei libretti (spaziando dai primi metastasiani del Seicento, fino a quelli del tardo Ottocento-primo Novecento); per sua stessa ammissione, «l'ottica del volume, insomma, non può non ricalcare le competenze e i gusti del suo compilatore: uno storico della lingua italiana, affetto da melomania acuta» (p. II).

La prima parte, invece, risente di alcuni problemi che potremmo riassumere in due tipologie: strutturale e storico-concettuale/ermeneutica.

a) Problemi strutturali. Forse più che dalla semplice consultazione dell'indice, l'aspetto che emerge durante la lettura è una non troppo chiara connessione tra le parti: i paragrafi si succedono spesso senza soluzione di continuità rendendosi relativamente indipendenti gli uni dagli altri. La possibilità di estrapolare una parte dal tutto – magari quella che più interessa il singolo lettore – non è necessariamente un aspetto negativo; tuttavia se, come è stato detto sopra, il destinatario principale dei primi due capitoli è colui che cerca uno strumento utile per approcciarsi all'opera lirica per la prima volta, le continue digressioni – motivate ora da un gusto personale (come l'enfatizzazione dell'aspetto vocale), ora da pretese di esaustività (che purtroppo non possono essere soddisfatte in un testo di poco meno di 150 pagine) – rendono la lettura farraginoso (un esempio è il passaggio dal paragrafo 1.3 *Le origini* all'1.5 *Breve storia operistica*). Una struttura forse più "scolastica" avrebbe adempiuto meglio il fine pedagogico che si propone l'autore.

Inoltre, non è ben chiaro il ruolo svolto dai tre specchietti espunti dal testo nel primo capitolo: se, infatti, quello dedicato alla Camerata

de' Bardi (p. 11) può avere una connessione con la trattazione principale – con la funzione di approfondimento –, gli altri due incentrati, uno, sul mito di Orfeo e sulla predilezione della favola pastorale per il primo melodramma (pp. 14-15), e l'altro su un piccolo glossario di tecniche di emissione vocale (pp. 17-18), risultano il primo relativamente sganciato dal resto del testo e il secondo totalmente superfluo – sapere cosa è un *glissando*, un *gruppetto* o un *picchettato*, in una sede che non tocca mai questioni prettamente tecnico-musicali o analitico-musicali, non serve. Per di più, come si evince dal titolo, lo specchietto *Orfeo, i pastori, il melodramma delle origini e il lieto fine* accosta argomenti molto complessi (e molto studiati) senza dar loro il giusto rilievo e livellandone la complessità: a partire dalla mancata messa a fuoco – nonostante sia accennata – dell'importanza rivestita dal mito di Orfeo nelle prime opere (ovvero quella di “correggere l'assurdità” di un neonato genere in cui i personaggi comunicano cantando adottando un eroe mitico strettamente connesso ad una “comunicazione musicale” – cfr. P. Kivy, *Opera Talk: A Philosophical 'Phantasia'*, «Cambridge Opera Journal» 3/1 (1991), pp. 63-77), fino ad arrivare alla purtroppo solo accennata questione dell'imposizione del lieto fine per circa due secoli di storia operistica (argomento ampiamente discusso e problematizzato da C. Dahlhaus nel V capitolo di *Drammaturgia dell'opera italiana* [1988], EDT, Torino 2005).

b) Problemi storico-concettuali/ermeneutici. Bisogna segnalare, purtroppo, la presenza di qualche inesattezza. La prima è dovuta ad una metodologia che prevede l'ampia citazione «dal libretto e *mai dalla partitura* [...] dato l'ambito più linguistico che musicale di questo lavoro» (p. 9, corsivi miei) andando un poco a rinnegare quanto lo stesso Rossi – e a ragione! – sostiene dopo: «mostrare come *la lingua (verbale) non sia da intendersi in autonomia, bensì interfacciata con le altre risorse, concorrendo all'opera finale*» (p. 11, corsivi miei): il riferimento è alla lettura del finale I di *Traviata* (pp. 20-23), occasionata da una breve definizione e dimostrazione di quella che è stata battezzata da Basevi come “solita forma” (forma quadripartita molto in voga per gran parte dell'Ottocento – nonostante offrisse ampie manipolazioni al compositore di turno – per comporre i pezzi chiusi in cui, nella sua forma prototipica, si succedevano un *tempo di attacco*, l'*adagio*, un *tempo di mezzo* e la *cabaletta* – cfr. p. 20). La mancata consultazione della partitura porta l'autore a leggere la cabaletta (*Sempre libera*) o, più precisamente, gli interventi di Alfredo sul finale in una maniera che non ci sembra del tutto convincente: in primo luogo, se l'intento

è quello di appoggiarsi per lo più al libretto, si presenta una contraddizione in termini in quanto in esso non appare – ovvero *non è scritto* – l'intervento di Alfredo su cui Rossi si concentra (ma è presente solamente in partitura); in secondo luogo, cerca di sopperire a questa mancanza con il sostegno di una precisa rappresentazione rinviando al link di YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=cFJJizFBWgY> [12.10.2019]) che però, per esigenze registiche, sembra smentirne l'interpretazione. Vediamo meglio: Rossi legge i versi di Alfredo («amor è palpito dell'universo») che intermezzano le resistenze di Violetta in *Sempre libera* come «ricordo di Violetta della voce di lui» (p. 23) e ancora «si tratta di una straordinaria anticipazione di una tecnica che il cinema farà propria, cioè quella della voce-pensiero, o voce-ricordo» (*ibidem*). Da dove deriva, dunque, questa interpretazione dato che non è né presente nel libretto, né nella produzione che lui porta ad esempio in quanto il tenore – convenzionalmente posto sempre fuori scena in questo momento drammaturgico di *Traviata* – si *presentifica fisicamente* a Violetta porgendogli la camelia? La risposta è: dal senso comune (non in accezione kantiana, ovviamente). Come si è ricordato poco sopra, classicamente il tenore è posto fuori scena durante il finale I e questo ha assecondato la tipologia di interpretazione che Rossi riporta; tuttavia, se avesse consultato la partitura, si sarebbe reso conto dell'inesattezza – ancor più marcata in quanto sembra attribuire una simile interpretazione alla «genialità di Verdi» (p. 23): sopra la battuta d'entrata di Alfredo compare, tra parentesi, la dicitura “sotto al balcone”; non è dunque una reminiscenza di Violetta, è invece un esempio di quella che Cone definisce *realistic music*: in questo caso, una *serenata sotto al balcone* che Violetta *sente* durante il suo soliloquio (cfr. P. Kivy, *art. cit.*, p. 64).

Un altro aspetto interessante è l'enfaticizzazione – quasi costante nei primi due capitoli – dell'elemento vocale (inteso proprio come «grana», p. 48): «sono i cantanti a rendere viva l'opera (anche in una registrazione) e a evitare, se la loro interpretazione è buona, la noia e la monotonia, a compensare la prevaricazione della forma sui contenuti e la formularità (il ritorno degli stessi schemi) sull'originalità» (p. 25). Innanzitutto il parametro per giudicare una interpretazione come buona o cattiva non è specificato dall'autore, specie se poi, per argomentare quanto il proposito di una filologia dell'opera sia più un'utopia irrealizzabile che non una realtà da perseguire, Rossi afferma che il testo operistico è sempre «un'opera aperta» (p. 65); ora, a radicalizzarla, questa “condanna” all'apertura non sarebbe limitata

alla sola componente scenica e all'intervento registico, ma andrebbe anche a coinvolgere l'interpretazione del singolo cantante. Ma l'aspetto più rilevante è il mancato riconoscimento del ruolo – spesso decisivo – del direttore orchestrale: non solo è lui a stabilire agogica, dinamica, inflessioni, ecc. (tutte cose che Rossi sembra attribuire alla libertà e alle doti del cantante), ma, seppure sia verissimo quanto afferma sul divismo e sull'importanza che storicamente è stata attribuita ai cantanti (spesso decisivi sia nel rimaneggiamento della partitura, sia nella stesura della stessa), non accenna al fatto che, almeno nel secondo Ottocento, la ricerca di un buon direttore d'orchestra è stata importante, per i compositori, tanto quanto la ricerca dell'interprete vocale (basti citare, a tal proposito, la volontà di Puccini di avere come direttore orchestrale Leopoldo Mugnone per *Bohème* o Arturo Toscanini per *Tosca* – volontà riportata in tantissime fonti tra cui la più autorevole è, per ovvie ragioni, E. Gara [ed.], *Carteggi pucciniani* [1986], Ricordi, Milano 2008).

Volutamente si ignorerà qui l'argomentazione e la problematizzazione dei paragrafi dedicati alla regia e all'interpretazione (pp. 61-66) in quanto, essendo oggi *il problema* dell'opera lirica, necessiterebbero di un saggio a parte; basti solo dire che l'argomento, accennato *en passant* da Rossi, risulta trattato in maniera troppo semplicistica a causa anche – e, forse, soprattutto – di un appiattimento di quelle che, invece, sarebbero svariate tipologie di intervento registico (pur citando Gossett, non accenna mai alla differenza che intercorre tra, per esempio, una regia critica, una trasposta e una radicale) facendo emergere solamente la “chimera” del perseguimento a tutti i costi della presunta “volontà dell'autore” nel miraggio della filologia in seno all'opera (cfr. p. 63) – aspetto, questo, che va anche a contraddire la sua lettura di *Traviata* in quanto viene esposta come *oggettiva* e *intenzionata* da Verdi stesso.

È da segnalare, infine, l'aperta discrepanza tra quanto afferma Rossi, ovvero che «da sempre, quasi, i libretti sono destinati a non esser letti» (p. 34), e quanto invece sostiene Lindenberger: «fino a che la tecnologia non rese possibile il completo oscuramento delle luci in teatro nel secolo scorso, gli spettatori usavano seguire il libretto durante lo spettacolo, proprio come oggi giorno lo spettatore si prepara in anticipo ascoltando i dischi col libretto in mano» (H. Lindenberger, *L'opera lirica: Musa bizzarra e altera* [1984], trad. it. di M. Beghelli, il Mulino, Bologna 1987, p. 114).

Per concludere, nonostante le problematiche affrontate sopra, il testo offre moltissimi spunti di riflessione (specialmente la grande utilità, nell'analisi dell'opera lirica, rivestita dalla già citata tabella a

pp. 42-43) e il continuo rimandare a performance specifiche tramite i collegamenti a YouTube (scelte, va sottolineato, molto oculte e che ben dimostrano il “buon gusto” dell’assiduo frequentatore d’opera) non può che giovare sia alla trattazione in sé, sia al neofita nell’esplicito tentativo di rendergli più agevole un primo approccio al “genere misto” pur nella sua ineludibile complessità: «alla luce di questa estrema complessità», conclude l’autore, «consci di aver lasciato nell’oscurità ancora moltissimi aspetti e di aver trascurato ben più opere di quante abbiamo ricordato, l’opera lirica continua a tutt’oggi a essere un *nodo avviluppato*, forse inestricabile fino in fondo. Ma proprio questa oscurità ne costituisce il fascino inesauribile e la capacità di continuare a comunicare col pubblico a distanza di secoli» (p. 133).

Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”
federicascassillo@gmail.com

Rossi, Fabio, *L’opera italiana: Lingua e linguaggio*, Carocci, Roma 2018, 142 pp., € 12,00.