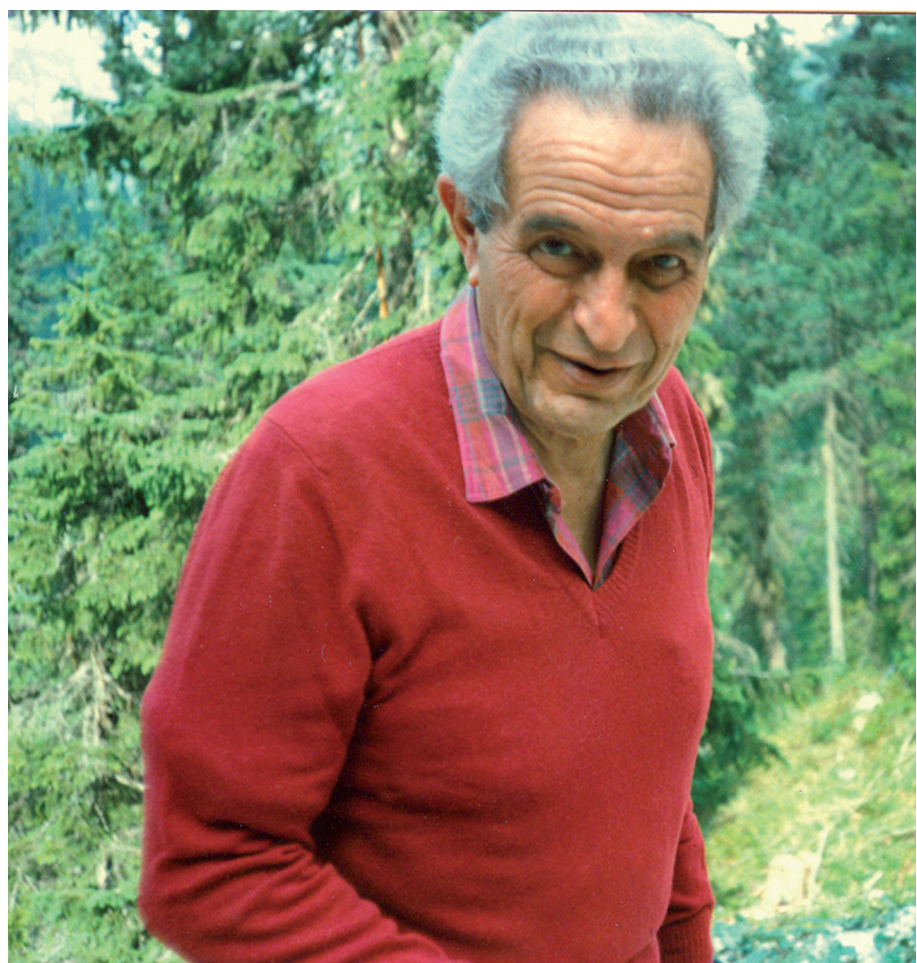


Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano
- 28 -
fondati da Gianfranco Folena



Lingue testi culture

L'eredità di Folena vent'anni dopo

Atti del XL Convegno Interuniversitario
(Bressanone, 12-15 luglio 2012)

a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori

Questo volume è stato stampato con il contributo
del Dipartimento di Studi linguistici e letterari
dell'Università degli Studi di Padova

ISBN 88-6058-047-1
© 2014 Esedra editrice s.r.l.
via Palestro, 8 - 35138 Padova
Tel e fax 049/723602
e-mail: esedraeditrice@fastwebnet.it
www.esedraeditrice.com

INDICE

FURIO BRUGNOLO, IVANO PACCAGNELLA, GIANFELICE PERON <i>Premessa</i>	IX
PIER VINCENZO MENGALDO <i>Per Gianfranco Folena, vent'anni dopo</i>	1
LORENZO RENZI <i>Folena noto e meno noto</i>	5
SANDRA COVINO <i>I maestri di Folena e la storia della lingua italiana oggi</i>	27
DANIELA GOLDIN FOLENA <i>Il testo come mediatore tra lingue e culture. La traduzione</i>	49
FABIANA FUSCO <i>Una riflessione sulla storia e la terminologia della traduzione</i>	73
ELISA GUADAGNINI, GIULIO VACCARO <i>Un contributo allo studio del «volgarizzare e tradurre»: il progetto DIVO</i>	91
SONIA BARILLARI <i>Dal volgarizzamento al rifacimento. Un Purgatorio veneto</i>	107
MARGHERITA LECCO <i>“Tradurre” nella letteratura anglo-normanna. Il prologo del Roman de Waldef</i>	131
MARTINA DI FEBO <i>Traduzione e tradizione. Le traduzioni degli Otia Imperialia di Gervasio di Tilbury</i>	145
PATRIZIO TUCCI <i>«Baillier en françois les arts et les sciences est un labour moult profitable». Nicole Oresme traduttore dell'Etica Nicomachea (1370)</i>	159
MICHAEL RYZHIK <i>La traduzione delle poesie antiche per la Festa delle Capanne (Hosh'anot) nei volgarizzamenti del libro di preghiere ebraico in giudeo italiano</i>	173

MARCO BIANCHI	
<i>Sul Lucrezio di Alessandro Marchetti. Contesto europeo e analisi interna di una traduzione</i>	185
IRENE FANTAPPIÈ	
<i>«Il solve et coagula della storia». Traduzione e tradizione in Fortini e Folena</i>	209
RACHELE FASSANELLI	
<i>«Oliverius filius domini Rolandi». La diffusione dell'onomastica letteraria romanza nella Padova dei secoli XII e XIII</i>	231
LUCIANO MORBIATO	
<i>Eroi e «pamò». La doppia traccia onomastica fogazzariana</i>	249
STEFANO SAINO	
<i>Metastasio e la lezione di Rinuccini</i>	261
BRUNO CAPACI	
<i>L'impostore malinconico. Epiloghi non lieti nei drammi giocosi di Goldoni</i>	277
EDOARDO BURONI	
<i>Lingua e stile «all'ombra amena del Giglio d'or». Il viaggio a Reims di Rossini e Balochi</i>	295
ALESSANDRO BAMPA	
<i>I trovatori in Liguria e Piemonte</i>	313
MICHELA SCATTOLINI	
<i>L'imitazione dantesca nell'Huon d'Auvergne</i>	331
KAZUAKI URA	
<i>Giovanni Quirini, lettore "sintagmatico" di Dante, Rime, LVII e LXVIII</i>	349
ANDREA CECCHINATO	
<i>La varietà linguistica nella produzione volgare a Padova</i>	371
ANDREA COMBONI	
<i>Testi in pavano e in veronese rustico nelle antologie di Felice Feliciano. Proposte per una nuova edizione</i>	385
HELMUT METER	
<i>«Immediatezza» e «naturalità» nel Novellino di Masuccio. La misoginia come esempio</i>	395

IVANO PACCAGNELLA <i>La commedia "cittadina" da Ruzante alla Veniexiana</i>	413
MIRKA ZOGVIĆ <i>«Le lingue della commedia e la commedia delle lingue». Il plurilinguismo delle commedie ragusee</i>	435
ANDREA BATTISTINI <i>L'analisi retorica applicata a testi scientifici e filosofici</i>	449
ELISA GREGORI <i>Floridea e le altre. Poeti di Francia in italiano</i>	463
GAIA GUIDOLIN <i>Lettere tra un italiano in Europa e un europeo in Italia</i>	487
ROSSANA MELIS <i>«Eh via, ci mancherebb'altro». Goldoni nella ricezione ottocentesca</i>	515
MARIAROSA GIACON <i>La lingua del viator. Altre note per Italy/Itaca</i>	539
WOLFRAM KRÖMER <i>Una possibilità dell'autocommento</i>	561
ANGELO PAGLIARDINI <i>Esilio e ritorno nella letteratura "nazionale". Luigi Meneghello dall'Europa a Malo</i>	569
ANTONIO DANIELE <i>Realtà e finzione in Luigi Meneghello</i>	587
FURIO BRUGNOLO <i>Primi appunti sulla lingua e lo stile di Folena</i>	601
GIANFELICE PERON <i>Folena nel Duecento. Osservazioni sui temi e lo stile</i>	625
<i>Indice dei nomi</i>	651

EDOARDO BURONI

LINGUA E STILE «ALL'OMBRA AMENA DEL GIGLIO D'OR»
IL VIAGGIO A REIMS DI ROSSINI E BALOCHI

Prima di addentrarsi nel tema, credo sia opportuno spiegare la ragione della scelta: infatti appena letta la tematica del Convegno non ho potuto che pensare a *Il Viaggio a Reims*, argomento di indagine che si colloca a cavaliere di più d'uno tra i temi proposti e che si riallaccia agli studi di Gianfranco Folena e agli ulteriori contributi scientifici che questi hanno suscitato. Anzitutto *Il Viaggio a Reims* rientra sia nell'argomento «la lingua della poesia per musica», sia nella più ampia tematica dell'«Italiano in Europa»,¹ con particolare attenzione (tipicamente foleniana) alla Francia: si tratta della prima opera rossiniana prodotta per le scene parigine e, al contempo, l'ultima ad essere musicata dal compositore pesarese su libretto italiano.

Ma, oltre a ciò, c'è molto altro: infatti non solo anche il libretto del *Viaggio a Reims* è debitore del modello goldoniano caro agli interessi di Folena;² ma proprio un importante contributo sulla lingua dell'opera comica è stato fornito da Vittorio Coletti in occasione di una giornata riservata alla memoria dell'illustre studioso.³ E ancora, molti dei volumi pubblicati in onore o in omaggio di Folena contengono saggi sia di italianisti sia di musicologi: basti ricordare i tre tomi editi da Editoriale Programma nel 1993⁴

¹ Cfr. per entrambi G. FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

² Cfr. F. ROSSI, *L'eredità linguistica lasciata da Goldoni al melodramma primottocentesco*, in *Rossini und das Libretto. Tagungsband*, a cura di R. MÜLLER, A. GIER, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag GmbH, 2010, pp. 139-157; e, del medesimo studioso, su questo e su molti altri aspetti che verranno trattati, si veda in particolare «*Quel ch'è padre, non è padre...*». *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, Roma, Bonacci, 2005. Per studi sulla lingua e sul teatro dei libretti goldoniani vanno ricordati almeno P. E. WEISS, *Carlo Goldoni, librettist: the early years*, Columbia University, University Microfilms, 1970, D. GOLDIN, *Teatro e melodramma nei libretti goldoniani*, in AA.VV., *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario*, Venezia, Regione del Veneto, 1995, e I. BONOMI, *La lingua dell'opera comica del Settecento: Goldoni e Da Ponte*, in *Storia della lingua italiana e storia della musica. Atti del IV Convegno ASLI*, a cura di E. TONANI, Firenze, Cesati, 2005, pp. 49-74.

³ Cfr. V. COLETTI, *Il linguaggio dell'opera buffa. In ricordo di Gianfranco Folena*, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, serie IX, vol. XIII, fasc. 4, CCCIC (2002), pp. 823-841.

⁴ Cfr. AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, 3 voll.

e gli studi *Le parole della musica*,⁵ su cui sono comparsi, tra gli altri, anche un breve saggio di Francis Claudon e Jean Mongrédien dedicato proprio al *Viaggio a Reims*,⁶ e un contributo di Ilaria Bonomi⁷ con la quale condivido, oltre all'interesse scientifico per la lingua italiana, anche la passione per la musica e il melodramma.⁸

Tutto questo perché, come ha evidenziato Gian Piero Brunetta,⁹ la vasta cultura e gli innumerevoli interessi di Folena lo portarono ad essere particolarmente avverso alle troppo spesso vincolanti «barriere disciplinari» di stampo accademico. E tale componente dell'insegnamento foleniano è ancor più importante qualora si abbia a che fare con un genere, il melodramma, che per sua stessa natura è multidisciplinare: anche per questa ragione si cercherà di fornire, oltre com'è ovvio all'analisi linguistica, almeno qualche spunto di carattere filologico, musicale e drammaturgico, elementi indispensabili per comprendere meglio le stesse ragioni stilistiche del testo verbale e la sua concreta realizzazione/fruizione.¹⁰

Il Viaggio a Reims ossia l'Albergo del Giglio d'oro è stato scritto nell'ambito delle celebrazioni indette a Parigi nel 1825 per la quasi concomitante incoronazione di Carlo X, e fu eseguito per la prima volta il 19 giugno dello stesso anno.¹¹ Si è quindi di fronte a un'«opera d'occasione», circostanza che ha avuto delle conseguenze non solo sul soggetto, ma anche sulla lingua

⁵ Cfr. *Le parole della musica I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di F. NICOLodi, P. TROVATO, Firenze, Olschki, 1994; *Le parole della musica II. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di M. T. MURARO, Firenze, Olschki, 1995; F. NICOLodi, P. TROVATO (a cura di), *Le parole della musica III. Studi di lessicologia musicale*, Firenze, Olschki, 2000.

⁶ Cfr. F. CLAUDON, J. MONGRÉDIEN, *Rhétorique convenue et développements obligés: à propos du «Viaggio à Reims» de Rossini en 1825 au Théâtre Italien de Paris*, in M. T. MURARO, *Le parole della musica III*, cit., pp. 183-193.

⁷ Cfr. I. BONOMI, *La terminologia del canto e dell'opera nel Settecento fra lingua comune e tecnicismo*, in F. NICOLodi, P. TROVATO, *Le parole della musica I*, cit., pp. 117-142.

⁸ Mi permetto di rimandare a I. BONOMI, E. BURONI, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010.

⁹ Cfr. G. P. BRUNETTA, *Folena contro le barriere disciplinari*, in *Gianfranco Folena dieci anni dopo. Riflessioni e testimonianze*. Atti del Convegno (Padova, 12-13 febbraio 2002), a cura di I. PACCAGNELLA, G. PERON, Padova, Esedra, 2006, pp. 199-205.

¹⁰ Si rimanda almeno a S. CASTELVECCHI, *Sullo statuto del testo verbale nell'opera*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*. Convegno internazionale di studi (Pesaro, 25-28 giugno 1992), a cura di P. FABBRI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 309-314, e, nello stesso volume, ad A. ROCCATAGLIATI, *Derivazioni e prescrizioni librettistiche: come Rossini intonò Romani*, pp. 163-164, e a D. GOLDIN FOLENA, *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di M. TATTI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 7-19.

¹¹ Cfr. J. MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831. Chronologie et documents*, Lyon, Symétrie, 2008, vol. VI (1825-1826), pp. 125-144.

poetica: se infatti il libretto trae spunto in modo molto libero dal romanzo di Madame de Staël *Corinne ou l'Italie*, all'epoca ancora relativamente recente e motivo di un acceso dibattito, il filo conduttore (spesso per la verità assai sotto traccia) che unisce i molteplici episodi che coinvolgono via via i personaggi è proprio la circostanza storica contingente.

In questo «Dramma giocoso in un atto. Composto per l'incoronazione di S.M. Carlo X, Re di Francia»,¹² come recita il frontespizio del libretto, confluiscono (e influiscono) quindi attualità, legami con le disquisizioni linguistico-letterarie coeve, tradizione melodrammatica buffa italiana, genere della cantata scenica, contesto rappresentativo parigino, contenuti encomiastici, finalità satiriche e sociali, una prima compagnia di canto particolarmente virtuosa e presumibilmente esigente.¹³ Tale complesso insieme di elementi e obiettivi non avrebbe quindi potuto ben amalgamarsi se i due coautori non avessero raggiunto una forte intesa tra loro.

Non siamo in grado, purtroppo, di ricostruire se non per sommi capi la collaborazione tra Rossini e Balochi, perché, come accadeva ancora spesso a quell'epoca, compositore e librettista lavorarono *in loco et in praesentia*, e dunque non hanno lasciato documenti significativi al riguardo.¹⁴ Si sa solamente che, com'era abbastanza usuale (specialmente per Rossini), l'insieme fu realizzato in poche settimane, anche perché la proposta ufficiale di allestire anche a Parigi delle *pièces de circonstances* che si accompagnassero ai festeggiamenti per l'unzione regale di Carlo X a Reims risale al febbraio del 1825.¹⁵

Rispetto a Rossini sarà sufficiente ricordare che aveva da poco assunto (dicembre 1824) la direzione proprio del prestigioso Théâtre Italien di Pa-

¹² Il quale fu presente alla prima rappresentazione, anche se sembra dimostrasse scarso interesse per la musica e una certa noia per l'insieme: cfr. *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, vol. II (21 marzo 1822 - 11 ottobre 1826), a cura di B. CAGLI, S. RAGNI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, pp. 367-368 e J. L. JOHNSON, *Prefazione*, in EAD. (edizione critica della partitura a cura di), *Il Viaggio a Reims ossia l'Albergo del Giglio d'oro*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1999, p. xl. Ma forse il sovrano salvò almeno l'apparenza, se è vero quanto scrisse Isabella Colbran all'allora suocero: «per farvi sapere che l'opera del nostro Gioachino andata benone che il Ré è venuto e l'a detto le Cose le più amabile che sia possibile e che adesso speriamo che il Ré faccia qualche Cosa piacevole per Rossini»: B. CAGLI, S. RAGNI, cit., vol. IIIa Lettere ai genitori (18 febbraio 1812 - 22 giugno 1830), Pesaro, Fondazione Rossini, 2004, p. 397.

¹³ Cfr. R. CELLETTI, *Il viaggio a Reims*, in AA.VV., *Il viaggio a Reims*, programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, Stagione 1984-85, pp. 45-48, e J. CABOURG, *Les profils vocaux*, in «L'Avant-Scène Opéra. Le Voyage à Reims - Le Comte Ory: Rossini», 140 (1991), pp. 78-81.

¹⁴ Cfr. gli atti del convegno curati da R. MÜLLER, A. GIER, *Rossini und das Libretto*, cit., e in particolare i contributi di A. ROCCATAGLIATI, *Interventi rossiniani nei testi dei librettisti*, pp. 67-84; B.-R. KERN, *Rossinis Libretti und ihre Vorlagen*, pp. 85-96, R. MÜLLER, *Rossini und das Libretto - Hinweise in Briefen und Dokumenten*, pp. 111-137. Per lo specifico del *Viaggio a Reims*, la carenza di documentazioni sulla collaborazione tra Rossini e Balochi è evidente anche compulsando i quattro volumi di B. CAGLI, S. RAGNI, *Gioachino Rossini*, cit. (1992-2004).

¹⁵ Ve ne sono echi, più o meno ironici, nello stesso libretto: cfr. JOHNSON, *Prefazione*, cit., pp. xxiii-xxv.

rigi.¹⁶ Merita piuttosto qualche parola di presentazione in più Luigi Balocchi, oggi meglio noto come «Balocchi», ma altrove tramandato come «Balocco» o, appunto, «Balochi»;¹⁷ per coerenza e semplicità verrà mantenuta quest'ultima variante, perché è quella che compare nel libretto originale della prima assoluta dell'opera esaminata.¹⁸

Ciò che più importa rilevare è che Balochi, oltre ad essere già stato per diversi anni direttore di scena e poeta del Théâtre Italien, si dedicò in prima persona anche alla composizione musicale: possedeva insomma l'esperienza e le conoscenze necessarie per elaborare dei versi adatti ad essere rivestiti da suoni; e ciò è dimostrato dalle soluzioni originali e pregevolissime che essi ispirarono a Rossini, in un connubio tra parole e musica quasi sempre assai convincente e spesso anzi geniale. Fatto di per sé non scontato, considerata la ben nota usanza del maestro pesarese di trasferire una stessa musica da una composizione all'altra, anche dunque basandosi su testi verbali differenti;¹⁹ la stessa sorte in effetti toccata anche alle musiche de *Il Viaggio a Reims* reimpienate nel *Comte Ory*.²⁰ E circostanza rilevante se

¹⁶ Si ricorda almeno B. WALTON, *Rossini in Restoration Paris. The Sound of Modern Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007 (sul *Viaggio a Reims* cfr. in particolare pp. 86-92), J. L. JOHNSON, *Rossini, artistic Director of the Théâtre Italien, 1830-1836*, in P. FABBRI, *Gioachino Rossini 1792-1992*, cit., pp. 599-622, F. D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 41-46 e 171-210, e G. RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini. Vita documentata – Opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, Artù grafiche Majella, 1928, vol. II, pp. 47-165.

¹⁷ Così si legge nel *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* diretto da A. BASSO, *Le biografie* – vol. I (A-BUR), Torino, Utet, 1985, pp. 293-294: «Balocco, Giuseppe Luigi (*Balochi, Balocchi, Balocco*)». Per la forma «Balocchi» propende invece E. RESCIGNO, *Dizionario Rossiniano*, Milano, RCS Libri, 2002, pp. 71-72; mentre S. SIMONETTI nel *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1963, vol. V, pp. 604-605 preferisce «Balocco». Fondamentale, per la ricostruzione della vita, dell'opera e dello stile dell'autore, è la monografia di D. BOSCHETTO, *Sempre con Orfeo. L'opera di Luigi Balocchi, poeta per musica*, Cantalupa, Effatà, 2009.

¹⁸ E lo stesso, come si nota dal sottotitolo del presente contributo, si è scelto per il nome di battesimo del compositore, anch'esso storicamente, e ortograficamente, oscillante.

¹⁹ Significativa la *vulgata* espressa in A. CASSI RAMELLI, *Libretti e librettisti*, Milano, Ceschina, 1973, pp. 117-119, in cui si sostengono la scarsa maestria dei librettisti rossiniani, un sostanziale disinteresse del compositore per l'aspetto poetico e un suo atteggiamento ostile nei confronti dei collaboratori più originali e intraprendenti. Più condivisibili sono le posizioni di D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, cit., pp. 106-107 e 115-118, e ROSSI, «*Quel ch'è padre, non è padre...*», cit., pp. 27-31; cfr. inoltre gli interessanti spunti di M. RUGGENINI, *La musica e le parole. Smarrimenti filosofici in ascolto di Rossini*, in AA.VV., *La ricezione di Rossini ieri e oggi*. Atti dei convegni dei Lincei (Roma, 18-20 febbraio 1993), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994, pp. 55-67. Per un approfondimento sul riutilizzo delle proprie musiche rimando almeno ad A. QUATTROCCHI, *La logica degli autoimprestiti: Eduardo e Cristina*, in FABBRI, *Gioachino Rossini 1792-1992*, cit., 1994, pp. 333-363.

²⁰ E per i non autorizzati *Un viaggio a Vienna* (1854) e *Andremo a Parigi?* (1848): cfr. E. SCHMIERER, «*Zu leicht und 'boulevardier'?*» *Zum Verhältnis von Libretto und musikalischer Gestaltung in Le Comte Ory*, in R. MÜLLER, A. GIER, *Rossini und das Libretto*, cit., pp. 33-47, JOHNSON, *Prefazione*, cit., pp. XLIV-LI, l'intero numero del periodico «L'Avant-Scène Opéra. *Le Voyage à*

si pensa che si è di fronte alla prima collaborazione tra Balochi e Rossini.

In considerazione di tale questione e del fatto che l'opera venne ritirata dalle scene²¹ dopo appena quattro rappresentazioni per essere riscoperta e restituita al pubblico solo nel 1984 nell'allestimento pesarese diretto da Claudio Abbado e Luca Ronconi, si è posto il problema di quale testo verbale prendere a riferimento per l'analisi. Sotto il profilo del mero rapporto tra le parole e la musica sarebbero stati forse più indicati il libretto proposto nel programma di sala del Teatro alla Scala per la stagione 2008-2009 («Edizione critica della Fondazione Rossini di Pesaro in collaborazione con Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano, a cura di Janet Johnson»),²² o, meglio ancora, quello curato da Eduardo Rescigno e pubblicato da BMG Publications (Ricordi) nel 2004. Ma nel primo caso ci si trova di fronte ad un esemplare "ibrido", giacché se c'è più corrispondenza tra quanto si legge e quanto si ascolta, non si ha comunque a che fare con un'irrealizzabile identità tra testo poetico e sua concretizzazione in partitura; nel secondo caso, invece, alcune sviste o alcune correzioni o varianti non dichiarate né nell'Avvertenza introduttiva né nelle note rendono la ricostruzione filologica parzialmente inattendibile.

Si è quindi optato per l'esemplare della prima assoluta conservato presso The Harvard College Library e liberamente scaricabile e consultabile nella sua riproduzione fotografica digitale al sito <http://books.google.it>; un esemplare corrispondente è peraltro contenuto, sempre sotto forma di immagini, nel programma di sala de *Il Viaggio a Reims* pubblicato dal Teatro alla Scala di Milano per la stagione 1984-85.²³ Si provvederà a specificare quando, e in che maniera, dovessero esservi difformità tra il libretto a stampa e il testo contenuto nella partitura; le citazioni saranno dunque contraddistinte dal numero romano della scena e dal numero arabo della pagina da cui sono tratte,²⁴ e seguiranno le norme tipografiche dell'originale.

Il primo aspetto da sottolineare è il bilinguismo pressoché perfetto del libretto: com'era prassi per il Théâtre Italien, ad ogni facciata del testo in

Reims – Le Comte Ory: Rossini», cit., D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, cit., pp. 175-183, e P. GOSSETT, *Un giallo musicologico*, in «Amadeus», edizione speciale, supplemento al n. 3, 1992, pp. 8-10.

²¹ Cfr. JOHNSON, *Prefazione*, cit., pp. XXXIX-XLIII. Le poche notizie al riguardo che si sono avute fino a non molti anni fa sono confermate anche da F. D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, cit., pp. 30-31.

²² Testo scaricabile in formato pdf all'indirizzo internet http://www.teatroallascala.org/includes/doc/2008-2009/libretto/viaggio_reims_libretto.pdf.

²³ Segnalo anche, oltre alla raccolta curata da M. BEGHELLI, N. GALLINO, *Tutti i libretti di Rossini*, Milano, Garzanti, 1991, il testo consultabile all'indirizzo <http://www.rossinigesellschaft.de/data/werke/viaggio/viaggio.html> e curato dalla Deutsche Rossini Gesellschaft; non sono però chiari i criteri filologici seguiti e l'esemplare riprodotto.

²⁴ Invece per le altre opere il numero romano sarà relativo all'atto e quello arabo alla scena; in entrambi i casi, in assenza di precisazioni, le citazioni prive di riferimenti si intendono tratte dall'ultimo passo indicato.

lingua italiana si accompagnava, sul lato destro del fascicolo, una facciata con la corrispondente traduzione francese, in prosa;²⁵ nessun elemento differisce o viene eliminato, così che si trovano in entrambe le lingue non solo il testo poetico, ma anche le didascalie,²⁶ le note, le varie indicazioni, e persino lo stesso numero di pagina viene impiegato per le due facciate accostate. A tale impostazione fanno eccezione solamente la copertina, esclusivamente in italiano, il frontespizio (prima del colophon) e la pagina 37, ove ragioni di spazio e di ordine tipografico hanno suggerito di dividere in due un'unica facciata.

Tralasciando questioni tipografiche più minute, si rende conto di alcune peculiarità più strettamente legate al nostro discorso. Il primo elemento, apparentemente poco significativo ma al contrario emblematico di come a questa altezza cronologica e in territorio francese venissero considerati gli autori di melodrammi, consiste nel notare che i nomi di Rossini e Balochi non sono indicati né nella copertina né nel frontespizio, ma compaiono alla pagina 3, dopo l'elenco dei personaggi e dei rispettivi interpreti; non solo, ma il primo ad essere nominato (quale autore della «poesia») è il librettista, mentre al compositore viene assegnato il secondo posto.²⁷ Il rapporto tra le due arti è rilevabile nell'usanza parigina di inserire nel libretto anche indicazioni relative alla struttura musicale dell'opera, così che oltre alla consueta segnalazione delle scene si hanno ad esempio anche suddivisioni numerate delle strofe e, soprattutto, diciture quali «Introduzione», «Aria», «Sestetto», «A sei», «Coro», «Duetto», «Gran pezzo concertato», «Finale», «Improvviso».

Ciò che invece differisce in negativo da un'usanza nostrana è la mancata segnalazione, tramite rientro tipografico, del prosieguo di uno stesso verso qualora quest'ultimo sia suddiviso tra battute assegnate a più personaggi; e lo stesso avviene con le mancate segnalazioni di cambi di metro, inizio di pezzi chiusi, strutture strofiche o simili. Per rimanere a considerazioni di ordine metrico,²⁸ va evidenziato come il testo poetico del *Viaggio a Reims* sia abbastanza tradizionale e, fatte salve alcune interessanti eccezioni, sen-

²⁵ Questo aspetto viene ignorato o eliminato in tutte le altre edizioni citate, compresa quella fotografica del libretto di sala scaligero del 1984-85. Sulle fonti dell'edizione critica dell'opera e del libretto cfr. JOHNSON, *Prefazione*, cit., pp. LIII-LVIII.

²⁶ Rispetto alle quali, nel più ampio panorama della produzione del compositore pesarese, cfr. M. BEGHELLI, *Le didascalie nei libretti rossiniani*, in MÜLLER, GIER, *Rossini und das Libretto*, cit., pp. 159-184; alcune indicazioni si trovano anche in ROSSI, «*Quel ch'è padre, non è padre...*», cit., *passim*.

²⁷ A tal proposito cfr. L. ZOPPELLI, *Intorno a Rossini: sondaggi sulla percezione della centralità del compositore*, in FABBRI, *Gioachino Rossini 1792-1992*, cit., pp. 13-24.

²⁸ Si vedano in particolare P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, F. LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986, S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori*

za particolari specificità: i recitativi si presentano nella consueta forma di settenari ed endecasillabi sciolti, i pezzi chiusi prediligono di gran lunga il settenario e sono di norma suddivisi in quartine (entrambi aspetti che nella maggior parte dei casi trovano corrispondenza nella lunghezza e nella struttura delle frasi e degli elementi musicali), le clausole sdrucchiole ricorrono con parsimonia e per lo più con le valenze stilistico-poetiche caratterizzanti che sono loro proprie, le conclusioni dei pezzi chiusi e delle strofe che li compongono hanno la canonica terminazione tronca utile al compositore per far coincidere un accento in battere, le rime dei brani sono nella maggior parte dei casi baciata o alternate (malgrado spesso uno dei versi delle quartine sia mantenuto libero), mentre a conclusione di recitativo o di porzioni dello stesso si ricorre alla sola rima baciata.

La scarsa presenza di *enjambements* è sintomo non solo della strutturazione versuale rigorosa e tradizionale appena illustrata, ma anche di una sintassi nel complesso poco articolata: predominano infatti la paratassi, periodi che non superano il primo o al più, sporadicamente, il secondo grado di subordinazione, frasi brevi anche nei dialoghi; a fronte di ciò, merita di essere messo in luce quanto sia varia e ricca l'interpunzione, che ad esempio vede una significativa presenza del punto e virgola. Sotto il profilo fonomorfológico e morfosintattico si rilevano almeno l'esclusivo monotonamento delle forme *cor(e)* e *foco*, l'impiego di pronomi personali soggetto standard,²⁹ la netta preminenza della forma interrogativa *che*, alcune oscillazioni lessicali o desinenziali del tipo *anima/alma* o per quanto concerne la terza persona singolare del condizionale, l'inserimento (abbastanza sporadico) di opzioni prettamente poetiche come il futuro *fia* e il perfetto *fur*, l'alternanza dell'imperativo enclitico e proclitico o della particella locativa *ci* con l'omologa *vi* (riscontrabile anche nelle didascalie).

Dal punto di vista macrolinguistico si ha a che fare, insomma, con un canonico libretto per musica della prima metà dell'Ottocento; ma l'appartenenza al genere comico determina una più ampia apertura a varietà stilistiche disparate (a partire dal livello lessicale), nonché il prevalere di opzioni meno formali a discapito delle concorrenti più auliche,³⁰ un più vasto repertorio di interiezioni, una costruzione sintattica talvolta più colloquiale,³¹ e via discorrendo.³²

a Paolo Conte, Roma, Carocci, 2006, *passim*, e P. G. GILLIO, *Parola e musica nell'Ottocento italiano: correlazioni metriche*, in «Rivista italiana di musicologia», 46, 2011, pp. 105-129.

²⁹ *Egli* (XIV, 17), *ella* (IV, 7; XII, 14; XIII, 17; XXI, 27; XXV, 32; più un caso di allocutivo di rispetto, ma sempre al femminile: XIX, 26); nessuna occorrenza al plurale.

³⁰ Un caso su tutti: la forma pronominale *ci* di prima persona plurale, assai ricorrente, non subisce alcuna concorrenza dalla rivale.

³¹ Come avviene ad esempio con la dislocazione a sinistra di *Madama Cortese Noi donne, in tal materia, / Ben chiaro ci vediamo* (XII, 14).

³² Oltre agli studi già ricordati si rimanda a M. RICCOBALDI, *Aspetti linguistici dei libretti buffi*

Fabio Rossi ha ben dimostrato come la lingua e lo stile dei libretti rossiniani, pur possedendo un sostrato comune anche a prescindere dagli autori dei versi, variano in base alla loro appartenenza di genere, serio o buffo. Non è però possibile ascrivere *tout court* il libretto di Balochi a questa seconda categoria, perché i fenomeni che in esso compaiono non sono quasi mai considerabili nel loro insieme e come fossero parte di un tutto omogeneo o almeno indistintamente confrontabile al suo interno: uno degli aspetti peculiari del testo verbale è infatti quello di presentare una gamma di personaggi che associano alla loro provenienza, al loro carattere e alla loro funzione drammaturgica uno stile linguistico (e musicale) proprio, in un continuo gioco di espedienti metapoetici (e metamusicali) esplicito o indirettamente sottinteso.

Se è forse troppo azzardato arrivare a sostenere l'esistenza di idioletti per ciascuno dei diciotto individui che lavorano o alloggiano presso il Giglio d'oro, è però possibile riconoscere tre registri sufficientemente discreti, pur con qualche oscillazione al loro interno e inserendoli in un *continuum*: uno stile elevato e aulico (quando non addirittura "sublime"), che contraddistingue i momenti di poesia elevata e di eros passionale; uno stile (melo)drammatico e serio, che è il più affine al codice librettistico tardo-settecentesco e primottocentesco; uno stile buffo e colloquiale, che caratterizza i momenti più farseschi e vivaci. Se alcuni personaggi permangono costantemente circoscritti in uno solo di questi poli, altri – e sono i più –, pur gravitando principalmente attorno ad uno di essi, denotano una più dinamica escursione linguistica, adattando il proprio registro al momento scenico, al contenuto del messaggio e all'interlocutore di turno.

In ogni caso sono sempre evidenti una deliberata consapevolezza e una pungente maestria da parte di Balochi nel servirsi del codice linguistico e dello stile (o meglio, degli stili) del melodramma a fini ironici, parodici o caratterizzanti: cosicché non è affatto detto che se un personaggio si esprime in modo aulico sia *ipso facto* da considerarsi più "serio" o "elevato" rispetto a chi impiega versi meno poeticamente marcati, e viceversa; anzi, è più spesso vero il contrario, e in ciò si può ravvisare un intento anche polemico e sociale dei due autori (dal momento che lo stesso Rossini fece propria tale prospettiva) nei confronti dell'aristocrazia politica internazionale dell'epoca e forse, ma in modo ben più faceto e bonariamente disincantato, delle "convenienze e delle inconvenienze teatrali" dell'opera lirica.³³

e semiseri rossiniani, in «Linguistica e letteratura», XXX, 1-2, 2005, pp. 159-183.

³³ Si può quindi concordare con quanto afferma Rossi, «*Quel ch'è padre, non è padre...*», cit., p. 125, che si rifà al pensiero di Marco Grondona: «Melodramma tutto metateatrale, in senso raffinatissimo perché non ostentato, è *Il Viaggio a Reims*, dove: "il dramma non sceglie un 'mito' simbolico o allusivo ma preferisce tagliar corto e parlar di *questa* incoronazione, è dunque esempio di opera 'al quadrato' non meno evidente del prim'atto di *Ariadne auf*

Per ovvie ragioni ci si limiterà a presentare un esempio per ognuno dei tre livelli appena citati.

Dopo un'introduzione per lo più buffa e brillante, la comparsa in scena della proprietaria dell'albergo del Giglio d'oro, Madama Cortese, determina un totale ribaltamento, introducendo lo spettatore nel mondo del melodramma serio. La lunga successione dei soli ottonari precedenti cede il posto a due quartine di settenari, il secondo dei quali sciolto e con l'ultimo di ogni strofa prevedibilmente ossitono, suddivise rigorosamente in copie di distici: il personaggio si presenta infatti con un'aria solistica priva di recitativo iniziale, che poi, com'era prassi, è seguita da un breve momento drammaturgicamente più dinamico sfociante nella cabaletta virtuosistica che conclude il brano.³⁴

Il rassegnato ma sereno rammarico di Madama Cortese per non poter seguire i suoi ospiti ai festeggiamenti per l'incoronazione di Carlo X a Reims viene espresso attraverso il dettato dell'opera drammatica, con il suo stile sostenuto contraddistinto da inversioni, iperbatì,³⁵ figure retoriche e lessico ricercato, quasi che invece che a una proprietaria di una farsesca residenza di villeggiatura si fosse di fronte a una tipica protagonista femminile consapevole di aver perso per sempre il suo amato, ma non per questo sconvolta o adirata.

Forma e contenuti sono dunque vaghi, e non a caso proprio questo aggettivo è la prima "parola piena" che si ode dalla languida voce di Madama Cortese; un aggettivo che viene impiegato da Balocchi per foggiare il primo di un'importante categoria di stilemi con cui il librettista ha abbondan-

Naxos". L'incapacità all'azione dei nobili nostalgici europei è messa in scena con il sottile espediente metateatrale del viaggio pro-incoronazione raccontato (prima sognato, poi ritardato e infine negato), che si conclude con la recita "casalinga" per l'incoronazione stessa. È come se il librettista Balocchi e Rossini dicessero: "Celebro la festa di Reims raccontando il viaggio a Reims quella volta che non riuscii ad andare a Reims". Ne deriva un conturbante, e forse inconsapevole (ma poco importa), monumento all'inermità, all'inazione, una sorta di *coitus interruptus* sociale degno dell'immaginazione del miglior Buñuel (*L'angelo sterminatore, Il fascino discreto della borghesia*); cfr. infatti anche M. GRONDONA, *La perfetta illusione. Ermione e l'opera seria rossiniana*, Lucca, Akademos, 1996, pp. 143-147.

³⁴ Sulla forma dell'aria nel periodo rossiniano, sulle innovazioni introdotte proprio da Rossini, sul retaggio da lui lasciato ai compositori successivi, cfr. almeno M. BEGHELLI, *La retorica del melodramma: Rossini, chiave di volta*, in FABBRI, *Gioachino Rossini 1792-1992*, cit., pp. 52-53 e M. R. ADAMO, F. LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, ERI/RAI, Torino, 1981, pp. 363-391 (in particolare il § 2. *L'aria italiana intorno al 1825: lo «standard» e la sua problematica*, pp. 384-391). Molto importante è anche D. TORTORA, *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità da «Tancredi» a «Semiramide»*, Roma, Torre d'Orfeo, 1996.

³⁵ Si badi già solo alla costruzione del primo distico, in cui si hanno il soggetto in clausola, il suo complemento predicativo anticipato e da esso distanziato, e a sua volta preceduto da un complemento che gli è subordinato.

temente infarcito il proprio testo: le *iuncturae*, spesso di conio originale. Nell'aria se ne incontrano ben tre, e tutte con aggettivo anteposto: *vaghi raggi*³⁶ (III, 5), *ameno giorno*³⁷ e *felice sponda*; quest'ultima inoltre, priva di antecedenti significativi e più usuale piuttosto al plurale (ad esempio anche in Goldoni), costituisce una metafora abbastanza stereotipata, giacché Reims non si trova certo in riva al mare.

E sebbene talune scelte non si spingano all'artificiosità estrema, come dimostrano la forma *vorrei* e la mancata inversione dell'ultimo genitivo, il lessico resta sempre sostenuto o poetico, come confermano la forma aferetica avverbiale *sì*, l'aggettivo *Propizio* e la frase *il fato non seconda / I voti del mio cor*.³⁸ Più che la variante sinonimica di altri possibili sostantivi come 'destino', 'caso', 'sorte', importa mettere in evidenza la presenza di *voti*, parola assai ricorrente nel libretto, che viene cantata da personaggi diversi e sempre in contesti stilisticamente elevati.³⁹ Similmente, il (labile) filo conduttore sotteso a tutte le vicende che si svolgono alle insegne del Giglio d'oro, già espresso sia da Maddalena sia da Don Prudenzio, ritorna sulle labbra di Madama Cortese con il sostantivo *viaggiator*: se verbi o sostantivi corradicali appunto riferiti nello specifico allo spostamento verso Reims compaiono nelle battute dei personaggi sei volte (I, 4; II, 5; III, 5; IX, 11 due occ.; XVII, 24), sempre nei soli versi *partire* variamente coniugato e corradicali s'incontrano la bellezza di dodici volte (II, 5 due occ.; IV, 7; VI, 10 due occ.; VIII, 11; X, 12; XIV, 17; XV, 22; XVII, 23; XIX, 26 due occ.), e *andare* nelle varie forme quattro (XV, 18; XIX, 25 due occ.; III, 6).⁴⁰

³⁶ Rara nella tradizione poetico-letteraria e melodrammatica, considerato che tra gli autori principali si trova solo, e per lo più come *hapax*, in Petrarca, Chiabrera e nel Tasso, ove la s'incontra anche al singolare: considerate le assonanze con un esempio appunto di quest'ultimo poeta, non si può escludere che Balochi ne abbia subita una qualche influenza: *Anzi molte virtù l'han fatto adorno; / Quella, che lunge vede e 'n alto intende, / E che tutti difende, / E più riluce d'amorosa stella, / Se vaghi raggi innanzi 'l Sole accende, / O da poi ch'è sparito al Cielo il giorno, / E stanno a lei d'intorno / Fortezza, e ciascun'altra, onde si svella [...]* (in *Rime di Torquato Tasso. Di nuovo corrette ed illustrate*, Pisa, Presso Niccolò Capurro, 1822, tomo IV, p. 39; il testo è consultabile al sito <http://books.google.it>, interrogato insieme con gli altri strumenti già citati e con <http://www.bibliotecaitaliana.it>); mi sembra invece più improbabile il richiamo alle *Virtuose ridicole* di Goldoni (II, 13): *Vieni, vieni, dio del giorno / coi bei raggi il viso adorno.*

³⁷ Creazione originale, dato l'improbabile legame col pur simile *Or che già spunta l'ameno giorno, / Che tutto è adorno d'aureo splendor; / Di sua vaghezza godiam l'aspetto, / Versando in petto dolce liquor* (F. ALBERGATI CAPACELLI, *La notte*, in *Opere di Francesco Albergati Capacelli*, Venezia, Stamperia di Carlo Palese, 1784, tomo quinto, p. 174).

³⁸ Simile ad esempio all'*Edippo* foscoliano: *'l Cielo / Del paterno mio cuor secondi i voti* (I, 4).

³⁹ La si ritroverà anche in VI, 10 (Contessa di Folleville), XII, 15 e XXV, 33 (Lord Sidney), XIII, 16 (Don Profondo), XXV, 34 (Marchesa Melibea). Si tratta di una voce molto diffusa in tutti i libretti rossiniani: cfr. Rossi, «*Quel ch'è padre, non è padre...*», cit., p. 202.

⁴⁰ Ribadisco che si sono considerati solo i casi relativi al viaggio verso Reims o al suo succedaneo parigino; le due città vengono invece nominate dai personaggi entrambe quattro volte: la prima in VIII, 11; XIV, 17; XIX, 25; XXV, 34; la seconda in XIX, 25 e 26 due occ.; XX, 27.

Rossini ha concepito quest'aria in modo molto tradizionale e con una linea vocale tipicamente belcantistica, tanto che a volte sembra quasi richiamare alla mente la celebre *Bel raggio lusinghier* di Semiramide⁴¹ (l'opera scritta subito prima del *Viaggio a Reims*). Considerati i diversi contenuti semantici delle due quartine di settenari, il compositore ha ideato un *Allegretto* in do maggiore nella cui dolce introduzione hanno grande importanza i legni, che col loro timbro (in particolare quello del flauto e dell'ottavino) e le loro linee melodiche fatte di trilli, volatine, scale di sedicesimi puntati, figurano una mattinata serena e allietata da un canto di uccellini di sottofondo.

Ed è appunto su questo canto che s'innesta quello di Madama Cortese, altrettanto lieve e parcamente vocalizzato, in particolare nella ripetizione, variata, dei primi quattro versi. Invece la malinconia della seconda quartina viene resa inizialmente con una modulazione in la minore e con altri espedienti quali l'intervallo di quinta giusta discendente con tanto di legatura di portamento, eseguito prima dal soprano e subito imitato dai violini. Ma che appunto si tratti di un dispiacere già "metabolizzato" è acclarato soprattutto nella ripresa, quando agli ultimi due versi viene affidato il compito di fungere da supporto verbale per la gorgheggiata cadenza conclusiva.⁴²

Infatti quasi senza soluzione di continuità, giacché non cambiano né il metro poetico, né il tempo musicale né la tonalità in chiave,⁴³ prende avvio un recitativo accompagnato che consente di scoprire un secondo lato caratteriale, e dunque stilistico, del personaggio: Madama Cortese, lasciati rapidamente da parte rimpianti e malinconie, si mostra nel suo ruolo principale di proprietaria di un albergo, donna sinceramente educata e zelante ma anche lucida e autorevole.

Tralascio per brevità le questioni filologiche legate a talune discrepanze tra il testo poetico del libretto e quello riportato in partitura, procedendo con quanto segue, che presenta un secondo livello linguistico-stilistico. La cabaletta, un tipico esempio di "catalogo" da opera buffa, consiste nella serrata esposizione da parte di Madama Cortese dei suoi ospiti internazionali, dei quali viene al contempo sottolineata la caratteristica tematico-caratteriale peculiare:⁴⁴ quella, appunto, rispetto alla quale tutto il personale

⁴¹ Complice anche la somiglianza lessicale?

⁴² Di scarso rilievo il fatto che la realizzazione canora porti ad alterare, poco percepibilmente, qualche accento prosodico del testo poetico, così come usuale è l'inserzione in partitura degli averbi monosillabici *sì* e *no*: a proposito dell'insistita ripetizione di quest'ultimo, del successivo sillabato della cabaletta di cui si dirà tra poco e di alcune questioni riguardanti l'opera buffa rossiniana e prerossiniana cfr. C. S. BRAUNER, «*No, no, Ninetta*»: *observations on Rossini and the Eighteenth-Century vocabulary of opera buffa*, in FABBRI, *Gioachino Rossini 1792-1992*, cit., pp. 25-47.

⁴³ Malgrado gli accidenti di passaggio indichino un nuovo andamento tonale intorno a re maggiore, utile anche per modulare nel sol maggiore che seguirà.

⁴⁴ Cfr. BOSCHETTO, *Sempre con Orfeo*, cit., pp. 122-123.

del Giglio d'oro sarà tenuto a infittire i discorsi così da far sentire a proprio agio e valorizzati i singoli pensionanti, lasciando in essi un bel ricordo dell'albergo utile per favorire ulteriori soggiorni. Si è dunque di fronte a un pezzo il cui virtuosismo non è tanto canoro quanto piuttosto di rapidità di sillabato: nel complesso, considerando anche gli interventi del coro e degli altri personaggi in scena che fungono da pertichini, il catalogo e le considerazioni di corollario si snocciolano per ben trentaquattro doppi quinari,⁴⁵ metro fino ad ora inutilizzato ma che, in virtù della sua brevità e della sua distribuzione accentuativa, facilita tanto al poeta quanto al musicista la stesura di una cabaletta agile; sensazione ulteriormente enfatizzata grazie all'insistenza, anche in questo caso per la prima volta nel libretto, di numerose clausole sdruciole⁴⁶ e di attacchi sul modello del peone quarto di ascendenza classica (con mora principale sulla quarta sillaba).

Abbandonando quasi del tutto lo stile lirico che ne aveva contraddistinto la sortita,⁴⁷ Madama Cortese ora dipana il suo catalogo con costruzioni sintattiche per lo più dirette, con un insistito stile nominale che vede in un unico verso l'indicazione del personaggio con cui discorrere e l'argomento relativo, in una successione di chiasmi e parallelismi giustapposti, posponendo la proposizione principale; anche le strutture strofiche risentono di questo nuovo atteggiamento, tanto che ci s'imbatte in un raggruppamento di cinque versi e in un altro di sette. Si scopre così che la *contessina* (di Folleville) è persona impaziente, che lo *Spagnolo* (Don Alvaro) ci tiene ad essere riverito, che l'*antiquario* (Don Profondo) è appassionato di *cartapecore*,⁴⁸ che il *cavalier* (Belfiore) è uno zerbinotto attratto dalle *belle femine*, che (la Marchesa) *Melibea* si lascia spesso prendere da *idee fantastiche*, che il *Moscovita* (il Conte di Libenskof) è un nazionalista orgoglioso del suo *vasto imper*, che la *Romana* (Corinna) è legata alle onorificenze poetiche attribuitele sul *campidoglio*, che l'*Alemanno* (il Barone Trombonok) ha il pallino della musica, identificata, per sineddoche, col *contrapunto*: otto personaggi/tipi sinteticamente ma già efficacemente stilizzati.⁴⁹

Ad impreziosire il testo verbale soccorrono alcune figure retoriche e altri stilemi. Anzitutto quello già visto delle *iuncturae*, che qui, seppur non

⁴⁵ Che potrebbero talvolta essere scambiati per decasillabi; ma il computo di cesure, iati e sinalefi fuga ogni dubbio.

⁴⁶ Che spesso si alternano con le tronche, anche se queste ultime in molti casi sono state rese piane in partitura.

⁴⁷ Lo dimostra ad esempio il sintagma *Più dell'usato*, che se pure non è estraneo alla lingua poetica o melodrammatica (due casi su tutti Tasso e Metastasio), è però anche espressione della prosa e della commedia (non esclusa, ancora una volta, quella goldoniana).

⁴⁸ Nella ripresa che ne fa il coro la parola non è più univertata, ma lo è sempre in partitura dove è anche costantemente al singolare.

⁴⁹ Questa cabaletta consiste quasi in una sintesi cataforica del suo omologo successivo: la più lunga ed elaborata aria di Don Profondo *Medaglie incomparabili* (XV, 20-23).

numerosissime in rapporto al numero dei versi, sono *Buona memoria, belle femine, idee fantastiche, vasto imper*,⁵⁰ *innato genio*,⁵¹ *Dolce impressione, nobil fama*: si tratta quasi sempre di sintagmi poco presenti o del tutto assenti nella tradizione poetico-letteraria e melodrammatica, mentre quasi tutti vedono ancora l'aggettivo anteporsi al sostantivo. Un altro elemento stilistico ricorrente in tutto il libretto e che qui fa la sua prima comparsa è costituito dalle dittologie, sinonimiche o meno, grammaticali o logiche, asindetichiche o sindetiche: s'incontrano *Con foco ed arte*, che fa il paio con l'emistichio simile *Ingegno ed arte*, e *rapido gonfio torrente* in unione con *Che tutto allaga, che tutto inonda*. Quest'ultimo esempio s'inserisce in un più ampio passo retoricamente elaborato, costruito su una similitudine iperbolica con tanto di iperbato e precessione del genitivo; imprenditrice abile e ambiziosa, Madama Cortese si augura che la *buona memoria* del suo stabilimento possa molto fruttare in termini di pubblicità (e dunque economici): *E pari a un rapido gonfio torrente, / Che tutto allaga, che tutto inonda, / Del Giglio d'Oro per ogni sponda*,⁵² / *La nobil fama si spanderà*.

Conformemente alle caratteristiche e al contenuto del testo poetico, Rossini ha ideato una cabaletta in tempo *Vivace*, in gran parte costituita dal veloce sillabato del personaggio realizzato mediante una successione a scilinguagnolo di crome puntate; l'andamento melodico non rappresenta quindi l'aspetto principale e più originale del brano, anche se, a differenza di un'abitudine anche rossiniana, il canto non è per lo più ribattuto e anzi si sviluppa spesso in una linea mossa e mediamente intervallata. Se nella seconda parte gli interventi del coro e degli altri personaggi in scena si fanno anch'essi più vivaci e fungono da sostegno armonico del brano, inizialmente Maddalena, Don Prudenzio e Antonio manifestano il loro assenso e la loro comprensione delle direttive impartite dalla padrona con la ripetizione dell'avverbio *Bene bene*,⁵³ ma mentre il libretto prevedrebbe appunto la semplice reduplicazione, Rossini la raddoppia ulteriormente, così da far intonare i quattro elementi scendendo per gradi congiunti dalla sottodominante alla tonica, in modo tale da rendere ancor di più il senso di una condivisione di pensiero definitiva.⁵⁴ La ripresa in orchestra del cre-

⁵⁰ Raro in precedenza, sebbene ve ne siano alcuni esempi in Metastasio e Goldoni e perduri almeno sino alla versione italiana del *Don Carlo* di Verdi.

⁵¹ Anch'esso molto raro, sebbene Goldoni lo impieghi una volta invertendone gli elementi grammaticali. Ma l'interesse è dato soprattutto dal fatto che questa espressione è in linea con la concezione staëliana di una caratterizzazione quasi genetica degli individui nel rapporto tra la loro indole e la nazione di nascita.

⁵² Si badi sia alla citazione esplicita dell'albergo che fa parte del sottotitolo dell'opera, sia al riuso lessicale del sostantivo *sponda*, già visto e commentato a proposito dell'aria precedente.

⁵³ Cfr. ROSSI, «*Quel ch'è padre, non è padre...*», cit., pp. 169-171.

⁵⁴ Sensazione accentuata dal canto prescritto *sottovoce* e da una figurazione ritmica calma

scendo con cui si era aperta l'opera e la sua cadenza conclusiva suggeriscono all'ascoltatore che sta per iniziare un nuovo episodio drammaturgico.

Con l'«Improvviso» finale di Corinna, per certi versi culmine della vicenda e momento di più forte richiamo alla fonte staëliana,⁵⁵ nonché scena nella quale la finzione teatrale della parola cantata si fa più "realistica" o almeno verosimile, siamo su tutt'altro pianeta: dalla terra ci s'innalza all'Olimpo. Il brano è costituito da cinque stanze di quinari raggruppati in tre quartine l'una; come già era avvenuto con la prima aria del personaggio (*Arpa gentil, che fida* XI, 13-14), ci s'imbatte in alcuni *enjambements*, rarissimi nel libretto: *Dal maestoso / Regal suo viso* (XXV, 35), *Che secondare / Degni il suo zel* (XXV, 36), *Figlio dell'almo / Suo nobil cor*, *Dall'immortale / Divin favor*, *Il prediletto / CARLO*. Ma, pur facendo i conti con la brevità del quinario, la sintassi è abbastanza rispettosa della suddivisione versuale; e già questi esempi mostrano altri fenomeni caratteristici dello stile sublime con cui si ha a che fare, primi tra tutti le già citate *iuncturae* e le dittologie, che qui abbondano come non mai, spesso appunto anche fondendosi tra loro e rifacendosi più che in altri momenti alla tradizione poetico-letteraria: tralasciando quelle appena citate, per le prime si segnalano *ombra amena*,⁵⁶ *Aura serena*,⁵⁷ *lieti giorni*,⁵⁸ *dolce aurora*,⁵⁹ *tanto bene*,⁶⁰ *AUGUSTO AUTORE, Novel splendor*,⁶¹ *bel sorriso*,⁶² *Pegno soave*,⁶³ *alma bontà*,⁶⁴ *bel desio*,⁶⁵ *Soave incanto*,⁶⁶ per le seconde *Sostegno*

e distesa.

⁵⁵ Ma il riferimento non è solo letterario: «Per queste Strofe d'Improvviso venne creato sulla scena un *tableau vivant*, ispirato al quadro di François Gérard *Corinne au Cap Misène* del 1819» (nota 165 dell'edizione critica di RESCIGNO, cit., p. 99). È inoltre importante tenere presente che «il modello più prossimo per il "linguaggio degli Dei", parodiato dal Cavalier Belfiore ed elogiato da *Le Globe*, era [Tomasso] Sgricci [, celebre improvvisatore succeduto alla Corinna Olimpica che aveva ispirato la de Staël per il suo romanzo], le cui esibizioni sono richiamate da diversi elementi della seconda improvvisazione di Corinna»: JOHNSON, *Prefazione* alla partitura, cit., pp. xxxii-xxxiii.

⁵⁶ Già in Marino e Leopardi.

⁵⁷ Di origine petrarchesca e poi impiegata, tra gli altri, anche da Tasso, Chiabrera, Buonarroti, Marino.

⁵⁸ Anch'essa di lunga tradizione letteraria: dal Petrarca e dal Boccaccio si passa per Bembo, Ariosto, Ruzante, Aretino, Buonarroti, Tasso, fino ad arrivare a Manzoni. Ma molto diffusa, e ben presente pure nel melodramma precedente e successivo al *Viaggio a Reims*, anche la forma al singolare.

⁵⁹ Già boccaccesca, ma poi di scarso seguito nella poesia italiana.

⁶⁰ Con un'attestazione metastasiana.

⁶¹ Almeno nella forma in tutto o in parte non apocopata già in Marino e Goldoni.

⁶² Ancora di Marino e di Goldoni, ma anche del Monti.

⁶³ Non estranea al melodramma, ma con scarse attestazioni precedenti anche al di fuori di esso.

⁶⁴ La si trova in autori più recenti e importanti per la lingua dell'opera lirica di questo periodo: Alfieri e Goldoni.

⁶⁵ Di lunga tradizione poetica, essendo di origine petrarchesca e poi utilizzata, tra gli altri, da Vittoria Colonna, Torquato Tasso, Chiabrera, Marino, nonché Metastasio, Goldoni

e onor, *Delizia e amor*. Ma in questo brano si va anche oltre, con il tricolon *applaudè, / Ammira, e adora*, e la dittologia reduplicativa e iperbolica *Cento anni e cento*.

Altro livello emblematico di uno stile tanto poetico ed elevato è il lessico: senza ripetere quanto già proposto, si segnalano ancora le forme o le voci *Innebbria, viso, Nunzio, di, non lice, oprar, lune* (per 'mesi'), *etra, are, fato, furor, Soglio, Ognor*; elementi che ben si accompagnano alle varianti fonomorfolgiche *il* (pron. n.), *Ei, fia*. Non si contano poi le inversioni e gli iperbati, sia di singoli elementi logici, sia di intere proposizioni, sia tra infinito e verbo reggente, sia delle negazioni e così via: per limitarsi a un caso su tutti si consideri la quartina *Dal maestoso / Regal suo viso / Traspar del core / La nobiltà*.

Pur in tanta vaghezza arzigogolata e un po' fumosa, emergono i contenuti encomiastici che si basano su richiami storici alla monarchia regnante, sul fondamento della volontà divina quale legittimazione metafisica dell'incoronazione, sui benefici che l'avvento di Carlo X avrebbe già sortito, su riferimenti colti quale la quartina *Se un di, non lice / Il bene oprar, / Perduto il dice, / Di Tito al par*,⁶⁷ sull'enfasi (stucchevole) della celebrazione.

Quanto alla musica dell'«Improvviso» è sufficiente sottolineare, ancora una volta, la pertinenza con il momento scenico e drammaturgico: invece di sviluppare questo lungo brano solistico come una tipica aria virtuosistica o un Rondò ad effetto (entrambe opzioni conclusive legittimate tanto dalla tradizione quanto dalla stessa prassi rossiniana), il compositore si è prefisso di riprodurre, seppur come lo richiedeva un'opera lirica, le vere improvvisazioni poetiche: l'orchestra tace, e l'unico strumento a cui è affidato il compito di seguire e accompagnare il canto⁶⁸ è l'arpa (la didascalia del libretto parla più propriamente di una «lira»), la stessa a cui Corinna si era rivolta, con la figura retorica della prosopopea, al suo primo apparire nell'opera. La linea melodica e vocale è di per sé semplice, per lo più lineare, priva di grandi slanci e di ampi intervalli, mantenuta su una tessitura mediana; ma è riccamente e insistentemente ornata di gruppetti, mordenti, brevi vocalizzi, scalette, acciaccature e abbellimenti vari: una gran quantità di preziosismi, insomma, che vogliono nobilitare l'intera improvvisazione canora per renderla conforme all'elevata e quasi astratta sublimità del testo poetico.

e Alfieri.

⁶⁶ Ancora goldoniano; e si noti il riuso dell'aggettivo visto poco prima.

⁶⁷ «Amici, diem perdidit», diceva l'imperatore Tito, secondo Svetonio (*De vita Caesarum, Titus*, IX), il giorno in cui non riusciva a compiere un'opera buona. E Metastasio, nella *Clemenza di Tito*, fa dire a Sesto: «Inutil chiama, / perduto il giorno ei dice, / in cui fatto non ha qualcun felice» (I, 1): nota 168 dell'edizione curata da RESCIGNO, cit., p. 100.

⁶⁸ Per lo più con semplici «arpeggi», non a caso, in sestine di semicrome e con pedale armonizzante sotteso. Le cinque strofe sono suddivise in due sezioni che si alternano nelle tonalità relative di la maggiore e fa diesis minore.

Un testo poetico, proprio questo dell'«Improvviso», che all'epoca fu assai lodato dai critici, tanto che su *Le Globe* si lesse che la terza strofa avrebbe dovuto essere presa a modello da tutti i ben più mediocri librettisti francesi, incapaci di scrivere versi utili per una piena consonanza tra le due arti sorelle.⁶⁹

Eppure proprio a partire dalla seconda parte di questa strofa credo sia lecito porsi una serie di domande: siamo sicuri che sotto al messaggio apparente e superficiale non se ne celi un altro? Perché dopo aver ironizzato per tutta l'opera nei confronti della nobiltà e delle potenze europee (*Sì di matti una gran gabbia / Ben si può chiamar il mondo* VIII, 11) gli autori avrebbero dovuto alla fine ricredersi e rinunciare a questo loro intento satirico abilmente giocato su doppi sensi, allusioni, antifrasi e via discorrendo, per abbassarsi ad esprimere un insincero omaggio di circostanza così ampolloso e magniloquente? Perché se Carlo X era stato incoronato re meno di un mese prima Corinna sostiene che *Da poche lune / In trono siede?* Possibile che un librettista abile come Balochi non fosse riuscito a trovare una soluzione alternativa altrettanto poetica ma più rispondente al vero? E che senso avrebbe il successivo riferimento sonoro e contestuale in *La gioja intorno / Brillar si vede, / L'etra risuona / D'inni [d']amor?* Il *Giglio d'or* a cui tutti i personaggi, alla fine, augurano *Lo colmi il cielo / Degli almi suoi favor*, è davvero quello della monarchia francese? O non è piuttosto quello dell'opera stessa, a cui Corinna fa riferimento all'inizio del suo «Improvviso»? Si badi infatti anche a tutta la prima strofa del brano: chi sarà mai *L'AUGUSTO AUTOR* che la Francia non ebbe la fortuna di conoscere direttamente fino a pochi mesi prima (si ricordi che Rossini assunse l'incarico di direttore del Théâtre Italien nel dicembre dell'anno precedente), che la gente *grata già applaude, / Ammira, e adora*, che, con la sua geniale inventiva e le sue strepitose e irresistibili musiche, ha fatto respirare per circa un paio d'ore un' *Aura serena* durante tutte le farsesche vicende che si sono svolte *All'ombra amena / Del GIGLIO D'OR, Innebria[ndo] il cor* degli spettatori?...

Forse non aveva così torto la Corinna del romanzo di Madame de Staël quando affermava che la musicalità della lingua poetica italiana era in grado *ipso facto* di concretizzarsi in un codice talmente bello e piacevole da ascoltare che il suo contenuto e i valori del messaggio da esso espressi finivano in secondo piano, magari non venendo colti dagli uditori.⁷⁰ Una

⁶⁹ «Voilà des vers cadencés pour la mélodie! voilà les modèles que nos poètes devrait imiter au lieu de se trainer sur les pas de Quinault, de Guillard, et de ceux qui ont rimé des lignes pour désespérer nos musiciens»: JOHNSON, *A lost Rossini Opera recovered: Il Viaggio a Reims*, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», n. 1-3, 1983, pp. 54-55.

⁷⁰ «Direi persino che, purtroppo, da noi è più facile declamare versi improvvisati che parlare bene in prosa. Il linguaggio della poesia è talmente diverso da quello della prosa, che fin dai primi versi l'attenzione viene soggiogata alle espressioni in quanto tali, che per così dire

vaghezza seducente ma spesso cristallizzata e vuota, o peggio, si lascia intendere, in grado di soggiogare il destinatario al punto di potersene prendere gioco: un gioco, forse, che Balochi e Rossini hanno voluto e saputo orchestrare in un modo mirabile, e che segna la fine della produzione operistica in lingua italiana del nostro più grande compositore di melodrammi di inizio Ottocento.

tengono il poeta a distanza dagli ascoltatori. Non è solo alla dolcezza dell'italiano, ma piuttosto alla vibrazione forte e pronunciata della sonorità delle sillabe, che bisogna attribuire il dominio della poesia qui da noi. L'italiano ha un fascino musicale che fa trovare il piacere nel suono delle parole quasi indipendentemente dal loro significato. Queste parole, d'altronde, hanno quasi tutte qualcosa di pittoresco, dipingono ciò che esprimono. Voi sentite che è in un ambiente ricco di arte e sotto un cielo sereno che si è formata questa lingua melodiosa e colorata. In Italia è dunque più agevole che in qualunque altro luogo sedurre con parole senza profondità nei pensieri e senza novità nelle immagini» (dalla trad. it. di A. E. SIGNORINI, Milano, Mondadori, 2006).

