

FABIO ROSSI

Messina

## DIALOGO SACRO, MONOLOGO PROFANO: SULL'INTERAZIONE NEI PRIMI DRAMMI PER MUSICA, LETTI IN CHIAVE LINGUISTICA E DIDATTICA

### 1. Introduzione

Questo studio parte da un convincimento e da un'ipotesi. Il primo riguarda l'importanza del linguaggio operistico come strumento didattico, per via della sua carica motivazionale, della sua natura multimodale, del suo statuto transdisciplinare e della sua storia al contempo italiana e globale. Non ci si riferisce qui soltanto alla didattica musicale e specialistica, naturalmente, bensì alla didattica della scuola dell'obbligo e secondaria, nell'insegnamento, almeno, dell'italiano (L1 e L2), della storia, della storia dell'arte e altro. Nell'ambito della ricerca di casi esemplari per la didattica è fiorita l'ipotesi, che riguarda l'opera d'argomento sacro del Seicento, cioè agli albori del genere operistico. Diversamente da quanto comunemente affermato, infatti, ci sembra che, sulla base di due testi prototipici (la *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, testo di Agostino Manni, musica di Emilio de' Cavalieri, e *Il sant'Alessio*, testo di Giulio Rospigliosi – il futuro papa Clemente IX –, musica di Stefano Landi), emerga una maggiore carica dialogica e interattiva nell'opera sacra rispetto a quella profana coeva. Nelle pagine che seguono saranno sviluppati entrambi gli aspetti (quello della didattica e dell'analisi linguistica e quello dell'interazione teatrale) e si dimostrerà come la riflessione sull'interazione nel linguaggio operistico possa costituire un modello semiologico utile anche per l'analisi di altri testi e di altri generi comunicativi.

Le due opere oggetto d'analisi sono, più precisamente:

- *Rappresentatione / Di Anima, Et Di Corpo / Nuouamente posta in Musica dal Sig. Emilio del Cavalliere, / per recitar Cantando. / Data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese, Roma, Nicolò Mutij, 1600 (d'ora in poi citato come RAC).*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> L'edizione da cui traggio il testo è quella in A. SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca, 1903, pp. 1-39. Un'altra edizione affidabile è nell'Appendice I alla monografia W. KIRKENDALE, *Emilio de' Cavalieri gentiluomo romano: His Life and Letters, His Role as Superintendent of All the Arts at the Medici Court, and His Musical Compositions*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 301-313. I riscontri sulla partitura sono stati condotti sull'esemplare riprodotto a cura di F. Mantica, preceduto da un saggio di D. Alaleona, Roma, Claudio Monteverdi, 1912, digitalizzato dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e disponibile in <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/spartito/CUB0175173/3> (ultimo accesso a questo come agli altri link del presente contributo: 10.08.2021). Come allestimento esemplare faccio riferimento all'edizione dal vivo del Saint Peter's

- *Il S. Alessio / Dramma Musicale / Dall'Eminentissimo, Et Reverendissimo Signore / Card. Barberino / Fatto Rappresentare / Al Serenissimo Prencipe / Alessandro Carlo / Di Polonia / Dedicato A Sua Eminenza / E Posto in Musica / Da Stefano Landi Romano / Musico Della Cappella di N.S. / Cherico Benefitiato nella Basilica di S. Pietro, Roma, Paolo Masotti, 1634 (d'ora in poi citato come SA).<sup>2</sup>*

---

Bach Collegium, diretto da Bálint Karosi, New York, 2019, disponibile in <https://www.youtube.com/watch?v=qj0CDF1x8pc>. Oltre al citato Solerti e al Kirkendale (capitolo IX, pp. 233-294), per un primo approfondimento su quest'opera cfr. C.V. PALISCA, *Cavalieri, Emilio de'*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie e J. Tyrell, Oxford, Oxford University Press, 2001, e A. SZWEYKOWSKA - Z. SZWEYKOWSKI, *Rappresentazione di Anima et di Corpo – Emilio de' Cavalieri's Music for the Stage*, in «Musica Iagellonica», 2004, pp. 103-154.

<sup>2</sup> L'edizione moderna da cui traggio il testo è l'unica di fatto oggi disponibile – purtroppo inattendibile sia sotto il profilo filologico, sia nella restituzione metrica –, inclusa nei *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, a cura di A. Della Corte, Torino, UTET, 1958, I, pp. 195-265 (messa a confronto con l'edizione digitalizzata nel sito librettidopera.it, a tratti discrepante). L'edizione Della Corte riporta il testo della ripresa dell'opera data nel teatro Barberini in occasione di una visita principesca nel 1634; risulta che l'opera fosse stata concepita già nel 1629; prima del 1634 fu certamente allestita a Roma nel 1632 (cfr. G. STAFFIERI, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590- 1790)*, Roma, Carocci, 2014, p. 59, che si rifa a E. TAMBURINI, *Per uno studio documentario delle forme sceniche*, in *Tragedie dell'Onore nell'Europa barocca*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2003, pp. 55-75). I riscontri sulla partitura (nell'edizione Masotti 1634 citata; in facsimile, a cura di A. Morelli, Sala Bolognese, Forni, 2003) sono stati condotti sull'esemplare riprodotto dalla Yale University Library, disponibile in <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3440829>. Per il presente articolo, il dettato del testo è stato riscontrato sia sulla partitura, sia sulla digitalizzazione del libretto contenuto nel ms. 3676 della Biblioteca Nacional di Madrid, cc. 152-176 (ringrazio Margaret Murata, José María Domínguez e Lorenzo Bianconi per aver segnalato questa fonte). Come allestimento esemplare faccio riferimento all'edizione dal vivo di Caen, 2007, diretta da William Christie, edita nel DVD EMI Records Ltd./Virgin Classics, 2008 e accessibile in [https://www.youtube.com/watch?v=KyVSVYt\\_DMk&t=9241s](https://www.youtube.com/watch?v=KyVSVYt_DMk&t=9241s). Oltre al citato Della Corte, per un primo approfondimento su quest'opera cfr. M. MURATA, *Landi, Stefano*, in *The New Grove* cit. e M.A. PURCIELLO, *Stefano Landi. Il Sant'Alessio [...]*, in «Journal of Seventeenth-Century Music», 19 (2013), 1 (<http://sscm-jscm.org>). Di questo come degli altri drammi musicali di Rospigliosi non fu stampato all'epoca il libretto, tramandato in numerosi manoscritti (cfr. M. MURATA, *Operas for the Papal Court: 1631-1668*, Ann Arbor, Mi., UMI Research Press, 1981): la circostanza ha pesantemente inciso sulla situazione ecdotica della drammaturgia rospigliosiana. Le manchevolezze della selezione di *Melodrammi profani* e di *Melodrammi sacri*, a cura di D. Romei, Firenze, Studio Editoriale Fiorentino, 1998 e 1999, pubblicata per il quarto centenario della nascita, sono state oggetto di una severa recensione di Davide Daolmi («Il Saggiatore musicale», IX, 2002, pp. 230-249). Una prima edizione di qualità è ora in A. ROMA, «*San Bonifazio*» di Giulio Rospigliosi (1638). *Un melodramma nella Roma barberiniana*, Roma, Bulzoni,

Nel corso dell'articolo si farà riferimento, a scopo comparativo, ad altri tre drammi per musica secenteschi:

- *L'Euridice*, testo di Ottavio Rinuccini, musica di Jacopo Peri e Giulio Caccini, Firenze, 1600 (d'ora in poi *Euridice*).<sup>3</sup>
- *La favola di Orfeo*, testo di Alessandro Striggio, musicato come *L'Orfeo* da Claudio Monteverdi, Mantova, 1607 (d'ora in poi *Orfeo*).<sup>4</sup>
- *L'incoronazione di Poppea*, testo di Gian Francesco Busenello, musica attribuita a Claudio Monteverdi, 1643 (d'ora in poi *Poppea*).<sup>5</sup>

Una doverosa precisazione preliminare. Chi scrive è un linguista (dunque non un teatrologo né un musicologo), pertanto le osservazioni che seguono vertono quasi esclusivamente sugli aspetti linguistici e semiologici della comunicazione e della testualità operistiche. Ciò non esclude peraltro che alcune considerazioni sui concetti di dialogicità e interazione possano risultare di una qualche utilità, oltreché negli ambiti linguistico e pedagogico, anche in quelli teatrologico e musicologico.

## 2. L'interazione all'opera

Quasi tutto sappiamo sulle origini del melodramma, sulla volontà degli intellettuali fiorentini di ricreare il connubio di poesia, musica e scena proprio del teatro antico, sulla necessità di valorizzare la parola (anziché annichirla) attraverso la musica, nella prassi del recitare in scena cantando (anziché solo parlando), sull'importanza dei riceventi (gli spettatori) dello spettacolo operistico.<sup>6</sup>

---

2020. Sulla lingua di Rospigliosi cfr. l'accenno in I. BONOMI ed E. BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 38-41. Non è questa la sede (per mancanza di spazio) per approfondire gli apporti retorici, linguistici e drammaturgici della produzione teatrale d'argomento sacro cinquecentesco e primosecentesco (con l'innesto tra retorica aristotelica, avvento del *genus mixtum* tragicomico, «meraviglioso» manieristico e nuove tendenze, tassiane, all'autorispeccamento e alla metariflessione critica) al teatro barocco e al melodramma (Rospigliosi incluso) coevi e successivi, su cui è fondamentale M. SARNELLI, «*Col discreto pennel d'alta eloquenza*». «Meraviglioso» e *Classico nella tragedia (e tragicommedia) italiana del Cinque-Seicento*, Roma, Aracne, 1999.

<sup>3</sup> Traggo il testo da A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, II, Milano - Palermo - Napoli, Sandron, 1904, pp. 105-142.

<sup>4</sup> Traggo il testo da *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento* [d'ora in poi *LOI*], a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, pp. 21-47.

<sup>5</sup> Traggo il testo da *LOI*, pp. 49-105.

<sup>6</sup> Dell'amplessima bibliografia sulle origini e sul funzionamento del melodramma ci limitiamo qui a citare, oltre al summentovato SOLERTI, *Gli albori del melodramma* cit., N. PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975; ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997; *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986; *Storia dell'opera italiana*, voll. IV-VI, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1987-1988; L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991; P. FABBRI, *Il secolo cantante: per una storia*

Su tutti questi ambiti sono fondamentali le testimonianze dei trattatisti dell'epoca (primo su tutti Angelo Ingegneri, poi Giovan Battista Doni e altri più tardi), non meno di quelle dei compositori (Peri, Caccini, Marco da Gagliano, Monteverdi) e dei poeti (Rinuccini) coevi, nei loro avvertimenti ai lettori. Nessuno, tuttavia, meglio del prefatore di *RAC*, Alessandro Guidotti, entra nel vivo dello spettacolo operistico, soffermandosi su aspetti anche linguistici per noi cruciali. Colpisce, soprattutto, l'attenzione costante agli spettatori, che debbono intendere bene le parole («esprima bene le parole che siano intese»),<sup>7</sup> non annoiarsi mai, anzi divertirsi nell'assistere a un'opera in grado di suscitare «diversi affetti, come [...] pietà et [...] giubilo, [...] pianto et [...] riso, et [...] altri simili». Com'è noto, la combinazione dei diversi «affetti» è proprio un tratto distintivo del nuovo genere melodrammatico, ereditato dal dramma pastorale, *genus mixtum* tra tragedia e commedia. Topico è anche il riferimento alla naturalezza delle «rappresentazioni in musica», nelle quali non bisogna sforzare il volume della voce, né eccedere negli abbellimenti virtuosistici (che comunque non possono mancare, come si vede nella citazione qui sotto). Lo spettacolo dev'essere, insomma, sobrio e composto, non troppo lungo. Proprio il riferimento alla durata contenuta, funzionale sempre al rispetto degli spettatori («simili rappresentazioni in musica non sia bene che passino due ore»), ci introduce un elemento interessante, quello della durata e della varietà metrica delle battute degli interpreti:

Quando si è cantato un poco a solo, è bene far cantar i cori, et variare spesso i tuoni; e che canti ora soprano, ora basso, ora contralto, ora tenore: et che l'arie e le musiche non sieno simili, ma variate con molte proporzioni, cioè triple sestuple, e di binario, et adornate di echi e d'invenzioni più che si può, come in particolare di balli, che avvivano al possibile queste rappresentazioni, siccome in effetto è stato giudicato da tutti gli spettatori. [...]

Il poema non dovrebbe passare settecento versi, e conviene che sia facile et pieno di versetti, non solamente di sette sillabe, ma di cinque e di otto, et alle volte in sdruc-cioli; e con le rime vicine, per la vaghezza della musica, fa grazioso effetto. E ne' Dialoghi le proposte et risposte non siano molto lunghe; e le narrative d'un solo siano più

---

*del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003; ID., *La musica è sorella di quella poesia che vuole assorellarsi seco*, in *LOI*, pp. LVII-LXXX.

<sup>7</sup> Questa e le citazioni seguenti sono tratte dall'epistola *A' lettori* di A. GUIDOTTI (ma alla cui stesura ha certamente concorso lo stesso Cavalieri), premessa alla citata edizione di *RAC*, pp. 5-8. Il riferimento all'intelligibilità della parola è costitutivo della nascita del melodramma, e in genere della messa in primo piano della monodia. Anche M. DA GAGLIANO, nell'epistola ai lettori preposta a *La Dafne* (Firenze, Marescotti, 1608), insiste sull'importanza «di scolpir le sillabe, per far bene intendere le parole; e questo sia sempre il principal fine del canto e in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadasi pur ch'il vero diletto nasca dalla intelligenza delle parole».

brevi che possano. E la varietà de' personaggi non ha dubbio che arricchisce la scena di molta vaghezza.

Anche Angelo Ingegneri, parlando del dramma di parola (e non per musica) è un fautore della sintesi, ma ben lungi dai livelli estremi del Guidotti: «per mio parere le Scene non devrian mai passare il centinaio di versi, ovvero i cento cinquanta al sommo. [...] in tal modo la favola diverrebbe di duemila cinquecento in tutto», esclusi i cori. La pastorale può durare anche di più, «per la soavità della favella, et per molto numero di versi rotti».<sup>8</sup> La durata di un dramma comunque, intermezzi compresi, non deve superare le quattro ore.

Se andiamo a contare i versi di *RAC* (633, con una media di 27,5 versi per scena) e ad analizzarli scopriamo una perfetta coerenza con la brevità e la vivacità auspicate dal Cavaliere per il tramite del Guidotti, come anche per quanto riguarda la varietà metrica, la presenza di ritmi diversi, inclusi quelli di danza, e la rapida alternanza di personaggi sulla scena. Tali dati risaltano in modo evidente se li confrontiamo con i melodrammi coevi (*Euridice*, *Orfeo* e *Poppea*), come mostra la Tabella 1.

Titolo	Tot. scene	Tot. battute	Tot. versi	Media versi per scena <sup>9</sup>	Media personaggi per scena	Media versi per battuta
<i>SA</i>	22	168	1539	70	2,9	9,2
<i>RAC</i>	23	91	633	27,5	3,4	7
<i>Euridice</i>	7	99	790	112,9	4,3	8
<i>Orfeo</i>	6	72	678	113	4	9,4
<i>Poppea</i>	35	318	1494	42,7	2,3	4,7

Tabella 1 – Alcuni valori pragmatici di *RAC* e altre opere.

Questi valori (tratti dal testo verbale, e non dalla partitura, nelle edizioni considerate: torneremo nelle conclusioni su questa precisazione) ci dicono qualcosa sulla *pragmatica* del testo, ovvero sul modo in cui un testo funziona

<sup>8</sup> A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, Baldini, 1598, p. 29. Con *versi rotti* si intendono i versi più brevi, rispetto all'endecasillabo, vale a dire i quinari e i settenari ('rotti', cioè mezzi versi, o emistichi, ovvero parte di un tutto, cioè l'endecasillabo).

<sup>9</sup> Va precisato che il testo di *RAC* è articolato in tre atti, di nove scene l'uno; *Euridice*, atto unico preceduto da un prologo, non è divisa in scene (si adotta qui la divisione in sei scene introdotta da Solerti nella propria edizione); e che *Orfeo* è articolato in un prologo e cinque atti, non divisi in scene: in questo caso il computo riguarda dunque le 6 porzioni. La nostra suddivisione in 'scene' (intese come macrounità comunicative e drammaturgiche – al loro interno scomponibili in turni dialogici – identificabili incrociando vari parametri quali l'unità tematica, il luogo, il tempo e il numero dei personaggi) tiene conto delle partizioni ricavabili dal testo verbale e non da quello musicale della partitura.

non soltanto in base alle sue strutture linguistiche segmentali (fonologia, morfologia, lessico e sintassi), ma anche in base a unità ed elementi discorsivi che riguardano lo scambio di un messaggio in un contesto dato, a partire dalla sua funzione primaria, cioè per l'appunto l'interazione dei partecipanti agli atti comunicativi. In un testo drammatico (non solo nell'opera, ma anche nel teatro di parola, nel cinema ecc.) tutto questo si moltiplica per via del fatto che, oltre alle normali caratteristiche semiologiche della comunicazione, vanno aggiunti i piani della finzione e l'intreccio tra interlocutori reali (o *interactive participants*: autori e pubblico) e interlocutori *ficti* (o *represented participants*: i personaggi del dramma).<sup>10</sup> E in un melodramma il gioco si fa prismatico per l'aggiunta dell'ulteriore livello di interazione costituito dalla musica, per tacere della scena. I frequenti cambiamenti di scena (intesi dal punto di vista drammaturgico, e non scenografico, ossia come unità d'azione) e di personaggio, la brevità delle battute (o *turni dialogici*, cosiddetti in linguistica), specialmente quelle cantate da un solo personaggio («le narrative d'un solo siano più brevi che possano. E la varietà de' personaggi non ha dubbio che arricchisce la scena di molta vaghezza», come recita il Guidotti), la rapida alternanza di metri e ritmi (come risulta evidente in partitura),<sup>11</sup> unitamente a tutti i fenomeni discorsivi e musicali analizzati nel paragrafo successivo, conferiscono a *RAC* un andamento dialogico decisamente più serrato rispetto ai drammi per musica coevi, i quali, per converso, spiccano per l'andamento monologante dei lunghi turni del canto recitativo e le lunghe «narrative d'un solo». Il valore dell'ultima colonna della tabella riguarda quanti interlocutori (coro e parti del coro inclusi) partecipano in media nelle scene ed è stato ottenuto dividendo la somma degli interlocutori in tutta l'opera (cioè non il numero dei personaggi come compaiono nell'elenco iniziale, bensì la somma dei personaggi che prendono parte a ciascuna scena) per il numero delle scene.

---

<sup>10</sup> Il riferimento obbligato per il doppio livello comunicativo dei testi scenici è al classico G. KRESS - T. VAN LEEUWEN, *Reading Images. The Grammar of Visual Design. Second edition*, London-New York, Routledge, 2006. Cfr. anche F. ROSSI, *Oltre il trasmesso? Lineamenti di pragmatica multimodale per una diacronia dei linguaggi dei media vecchi e nuovi*, in *Pragmatica storica dell'italiano. Modelli e usi comunicativi del passato*, a cura di G. Alfieri et al., Firenze, Cesati, 2020, pp. 527-539; ID., *Oltre le parole. Esempi e proposte di analisi non solo linguistica dei media non (solo) verbali: film e opera lirica*, in *A carte per aria. Problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, a cura di M. Piotti e M. Prada, Firenze, Cesati, 2020, pp. 97-111; cfr. inoltre qui *infra*, nota 14. Sui concetti di interazione e dialogicità nella testualità letteraria cfr. da ultima E. CALARESU, *Dialogicità*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, V., Testualità, Roma, Carocci, 2021, pp. 121-151. Sugli aspetti semiologici e strutturali del teatro d'opera cfr. infine G. STAFFIERI, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Roma, Carocci, 2012.

<sup>11</sup> Cfr. su questo la minuziosa analisi di SZWEYKOWSKA - SZWEYKOWSKI, *Rappresentazione di Anima et di Corpo* cit.

Certo, non bisogna perdere di vista la natura del tutto eccezionale, abnorme e «anomala»,<sup>12</sup> di *RAC*, non comparabile né con la produzione oratoriale né con quella melodrammatica coeve. Né bisogna dimenticare l'enorme distanza tra i primissimi melodrammi e quelli dei decenni successivi.<sup>13</sup> Un'anomalia, dunque, che poco si presta al confronto con altri titoli ma che ci piace qui contribuire a dimostrare anche sotto il risvolto linguistico (come si vedrà meglio nel paragrafo successivo).

Per trovare una vivacità drammaturgica (d'avvicendamento delle scene) e di turnazione dialogica vagamente paragonabili a quelle di *RAC*, ma comunque inferiori – se sono mediamente più brevi le battute, sono però più lunghe le scene e con inferiore numero di interlocutori per scena –, bisogna arrivare alla teatralissima, variegatissima, iperdialogata (tutta tessuta a botte e risposte: donde il bassissimo numero di versi per battuta) e drammaturgicamente e musicalmente evolutissima (per non dir geniale) *Poppea*. È quasi superfluo sottolineare come il confronto con la distantissima *Poppea* abbia qui unicamente lo scopo di far risaltare con ulteriore evidenza le peculiarità drammaturgiche e iperdialoganti del testo di *RAC*, davvero difforme dalle produzioni coeve. Per questo motivo, nulla aggiungeremo sugli altri caratteri specifici (peraltro ben noti) del dramma del Busenello.

Il fatto che gli spettatori siano posti al centro dell'interesse del compositore e degli altri autori – l'autore del dramma, ma anche gli allestitori e gli esecutori, a tutti gli effetti coautori del testo multimodale operistico, fin dalle origini – ci ricorda, di là dai luoghi comuni, quanto vicini a noi siano, per certi aspetti, i melodrammi delle origini e ci conferma come gli spettatori, per l'appunto, siano (e fossero) i veri interlocutori diretti della comunicazione melodrammatica, ben oltre altre forme spettacolari, come abbiamo cercato di dimostrare in altre sedi.<sup>14</sup>

Ma, alla luce dei dati sulla media dei personaggi per scena e sulla rapidità dell'avvicendamento scenico e della turnazione dialogica, non è soltanto l'interazione col pubblico ad essere rilevante, in *RAC*, ma anche quella dei personaggi del dramma gli uni con gli altri, come ci ha dimostrato la tabella 1.

Anche il secondo titolo qui scelto a oggetto d'analisi, *SA*, mostra, sebbene in modo meno vistoso rispetto a *RAC*, un'analogia tendenza al dialogo, deci-

<sup>12</sup> BIANCONI, *Il Seicento* cit., p. 135.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 176-177.

<sup>14</sup> Cfr., oltre alla nota 10, soprattutto le analisi multimodali e sociosemiotiche del linguaggio melodrammatico in M.G. SINDONI e F. ROSSI, "Un nodo avviluppato". Rossini's "La Cenerentola" as a Prototype of Multimodal Resemiotisation, in «Social Semiotics», XXVI, 2016, 4, pp. 385-403; F. ROSSI e M.G. SINDONI, *The Phantoms of the Opera. Toward a Multidimensional Interpretative Framework of Analysis*, in *Mapping Multimodal Performance Studies*, a cura di M.G. Sindoni, J. Wildfeuer e K. O'Halloran, London - New York, Routledge, 2017, pp. 61-84; F. ROSSI, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci, 2018.

samente prevalente rispetto all'opposto andamento monologante caro ai melodrammi del primo decennio (*Euridice* e *Orfeo*). Vediamo innanzitutto (Tabella 2) i valori relativi ai versi e ai personaggi per scena (vanno peraltro messi in conto anche nel computo dei versi i problemi già rilevati nell'edizione Della Corte, che dunque ci consente di fornire soltanto un'indicazione di massima):

Titolo	Tot. scene	Tot. battute	Tot. versi	Media versi per scena	Media personaggi per scena	Media versi per battuta
<i>SA</i>	22	168	1539	70	2,9	9,2

Tabella 2 – Valori pragmatici di *SA*.

Come si vede, i valori dell'interazione di *SA* sono intermedi tra quelli di *RAC* e *Poppea* (rispetto alle quali è dialogicamente meno vivace) e quelli di *Euridice* e *Orfeo* (rispetto ai quali lo è di più).

Ma che cos'altro, oltre ai valori già elencati nelle tabelle, rende *RAC* e *SA*, cioè due opere d'argomento sacro-devozionale della Controriforma, così controintuitivamente più vivaci e dialogiche delle coeve opere profane, siano esse pastorali (destinate allo svago dei principi) oppure 'storiche' (destinate ai teatri cittadini e libertini di Venezia)? E perché?

### 3. *Lingua e stile di "RAC"*

I diverbi di *RAC* si caratterizzano per la combinazione di due opposte tendenze: da un lato certa notevole (rispetto alla poesia e al teatro coevi) mimesi del parlato dialogico, con i suoi deittici (*io, tu, ecco, qui, questo* ecc.), gli olofrastici di affermazione e di negazione (*sì, no*, anche ripetuti: *no no*), l'andamento serrato di botta e risposta ecc., tutti elementi che conferiscono allo scambio verbale un tono quasi buffo, in quanto non aulico e inconsueto nella poesia lirica. Dall'altro, il tipico armamentario retorico, figurale e fonomorfológico della poesia petrarchista (qui comunque contenuto rispetto a *Euridice* e *Orfeo*), con il gusto per gli ossimori e le antitesi, le similitudini, le metafore antirealistiche, l'equilibrio anafórico, le dittologie e le terne, gli iperbati ecc. La varietà lessicale e sintattica di *RAC* è ridotta al minimo: il lessico è semplificato, la sintassi è elementare, numerose le ripetizioni. L'elevatissimo ricorso a strutture allocutive (cioè tutti quegli elementi nominali, pronominali e verbali con cui un interlocutore si rivolge a un altro) accentua l'andamento dialogico di tutta l'opera.

Dovendo necessariamente, in queste sede, restringere l'esemplificazione linguistica,<sup>15</sup> ci limitiamo al confronto delle occorrenze del deittico 'ecco' in *RAC* e in *Euridice*.

<sup>15</sup> Oltre ai riferimenti delle note precedenti, ci limitiamo a rimandare *una tantum*, per un approfondimento sui fenomeni linguistici e stilistici qui soltanto accennati, a F. ROSSI, «*Quel ch'è padre, non è padre...*». *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, Roma, Bonacci, 2005; ID., *Poesia per musica*, in *Storia dell'italiano scritto* cit. I: *Poesia*, Roma, Carocci, 2014,

## RAC:

- «Et *ecco* che hor hora in questo luoco ci verrà rappresentato un vivo, e stupendo esempio, che mostrerà esser vero quanto habbiamo concluso» (proemio recitato in prosa).
- «Ma *ecco* un Vecchio per dar principio alla cosa, se ne vien fuori» (proemio).
- «*Ecco* i miei sensi prendi, / qui ti riposa, e godi / in mille varii modi» (I 4).
- «Hor quel, ch'il Ciel t'ha detto, / *ecco* io raccolgo intero» (II 5).
- «*Ecco* un'altra nova stella / tutta chiara, tutta bella» (III 9).

Tutte e cinque le occorrenze di 'ecco' servono a indicare qualcosa di materiale o ideale, ben presente agli interlocutori sulla scena: un luogo, una persona, i sensi, il significato di una frase, una stella. 'Ecco' ha dunque qui il valore deittico, cioè indessicale (quasi a indicare col dito, materialmente, l'elemento cui ci si riferisce), che gli è proprio, consono più alla lingua parlata che alla scritta proprio per la sua carica discorsiva, dialogica e ancorata all'*hic et nunc* della conversazione.

## Euridice:

- «*Ecco* i mesti coturni e i foschi panni / cangio, e desto ne i cor più dolci affetti» (prologo): qui 'ecco' sottolinea un momento significativo, quant'altri mai allegorico, dell'opera, cioè il passaggio della Tragedia dallo stile fosco e cupo della tragedia classica a quello più leggero del dramma pastorale e del melodramma.
- «*Ecco* ch'a' tuoi dolori / pur s'ammolliro al fine / del disdegnoso cor gli aspri rigori» (scena 2): qui 'ecco' è un mero segnale discorsivo d'introduzione del discorso.
- «Et *ecco* al loco ei giunge / dove fé morte il memorabil danno» (3): qui indica il luogo in cui giunge (anzi, giunse) Orfeo, assente, tuttavia, dalla scena.
- «Et *ecco* un lampo ardente / da l'alto ciel mi saettò le ciglia» (3): indica, sì, il lampo, ma in una sequenza diegetica anziché mimetica (è Arcetiro che racconta d'Orfeo, assente).
- «*Ecco* il gentil Aminta / tutto ridente in viso: / forse reca d'Orfeo giocondo avviso» (5): stavolta indica effettivamente un personaggio (Aminta) che sopraggiunge in scena.

Delle cinque occorrenze di 'ecco' in *Euridice*, soltanto l'ultima ha un valore pienamente deittico, mentre tutte le altre si trovano in contesti di narrazione di eventi passati, oppure, la prima occorrenza, sono usati in un contesto altamente metaforico.

---

pp. 291-322; ID., «Mi chiamano Mimì». Presentarsi, salutarsi, chiamarsi per nome e altri fenomeni di interlocazione nel linguaggio operistico, in «Studi linguistici italiani», XLV, 2019, 2, pp. 222-251.

*RAC* è tutta sbilanciata sul piano mimetico dell'inscenamento e della tur-nazione verbale, sull'*hic et nunc* della comunicazione (ancorché teatrale), mentre *Euridice* e *Orfeo* sono nettamente sbilanciate sul piano ora diegetico (la narrazione di ciò che accade a personaggi assenti dalla scena), ora dell'espressione monologante dell'io lirico. In *RAC* la dialogicità delle scene a più voci è ribadita dall'impiego di verbi e allocutivi che sottolineano l'andamento di domanda e risposta: «Alma, al nemico ardente, / rispondi arditamente» (II 7). Anche i pochi momenti monologici sono resi più discorsivi dall'impiego di strutture tipiche del parlato (spontaneo e teatrale), quali il modulo presentativo 'io sono': «Io son, io son il mondo», «Io son la cara vita» (II 7). In III 2 la dialogicità mimetica del parlato è sottolineata dalla struttura presentativa 'voi che' e dal deittico 'laggiù': «Voi che siete laggiù»; analogamente, con allocutivo e deittico: «Alme beate e belle, / lassù sopra le stelle / qual cosa è più gradita?» (III 5; e altrove).

In *Euridice* e in *Orfeo*, all'opposto, l'andamento narrativo, monologante, non dialogante è accentuato anche quando interagiscono due personaggi (un finto dialogo, in un certo senso): nelle prime scene di *Euridice* ogni esortazione delle ninfe, dei pastori, di Euridice e d'Orfeo è retorica, cioè rimane senza alcuna reazione dell'interlocutore. Nella scena seconda (edizione Solerti) Orfeo si rivolge soltanto a enti astratti, naturali o divini, comunque non personificati e non presenti sulla scena, che quindi non possono rispondere (differentemente dall'Anima e dal Corpo, personaggi concreti, ancorché allegorici, e dialoganti a tutti gli effetti, in *RAC*): 'antri', 'piagge', 'piante', poi perifrasticamente il Sole e Venere. Sono quelle che Luca Serianni definisce «allocuzioni simboliche».<sup>16</sup> Anche il successivo scambio tra Orfeo e Arcetro non ha l'andamento di un vero diverbio, fatto di domande e risposte, bensì come un alternarsi di narrazioni, con tanto di discorso diretto riportato:

Or non ti riede in mente  
 quando fra tante pene  
 io ti dicea sovente:  
 – Armati il cor di generosa spene,  
 che de' fedeli amanti  
 non ponno al fin de le donzelle i cori  
 sentir senza pietà le voci e' pianti? – (*Euridice*, 2).

Nel dialogo con Arcetro e Tirsi Orfeo, più che ai compagni, si rivolge all'Amore: «Ben conosc'or che tra pungenti spine / tue dolcissime rose, / Amor, serbi nascose; or veggio e sento / che per farne gioir ne dai tormento» (2). Analogamente fanno Arcetro e Tirsi, più intenti a rivolgersi ad Amore che a Orfeo.

---

<sup>16</sup> L. SERIANNI, *Il primo Ottocento. Dall'età giacobina all'Unità*, Bologna, il Mulino, 1989 («Storia della lingua italiana»), pp. 119-120.

Procedendo nella stessa scena seconda di *Euridice*, il piano dialogico si attenua sempre di più; come da convenzione tragica, la morte non viene inscenata bensì narrata: anziché vedere Euridice morsa dal serpente, vediamo Dafne, in funzione di *ánghelos*, o testimone raccontatore, che narra l'incidente mortale di Euridice, a differenza delle sacre rappresentazioni, nelle quali la maggiore disinvoltura nei salti di luogo consentiva di inscenare tutto, senza bisogno di ricorrere all'espedito dell'*ánghelos*.<sup>17</sup>

Subito dopo, il dialogo degli astanti non è tra i presenti, bensì con gli assenti o con enti astratti; è cioè un finto colloquio, con Orfeo che si rivolge alla morta Euridice, e subito appresso al cuore, alla speranza, alla pace, alla vita.

Lo stesso azzeramento di dialogicità, a favore della narrazione e dell'enfasi lirica autoreferenziale, si ha nella seguente battuta di pseudodialogo, nella quale Arcetro, anziché consolare l'amico Orfeo rivolgendogli direttamente, s'indirizza ora alla morte, ora a sé stesso («allocuzione egocentrica», sempre secondo Serianni), ora agli spettatori (a conferma che la vera interazione all'opera è col pubblico, più che con gli altri personaggi):

Ahi! morte invida e ria,  
 così recidi il fior de l'altrui speme?  
 Così turbi d'amor gli almi contenti?  
 Lassol ma indarno a' venti,  
 ove l'empia n'assal, volan le strida.  
 Fia più senno il seguirlo, a ciò non vinto  
 da soverchio dolor sé stesso uccida (*Euridice*, 2).

In *Euridice*, 3 (nella quale è Arcetro a farsi *ánghelos* e a raccontare alle ninfe e agli altri pastori la fine di Orfeo), Arcetro riporta alla lettera i lamenti dell'amico:

---

<sup>17</sup> Dei debiti evidenti di *RAC* nei confronti della produzione sacra precedente dirò subito appresso. Per averne conferma, dal punto di vista poetico e scenico, basta confrontare i testi raccolti in *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, 3 voll., a cura di V. De Bartholomaeis, Firenze, Le Monnier, 1943. Sulla disinvoltura drammaturgica cfr. ivi, pp. XVI-XVII: «A scorrere i testi delle rappresentazioni [...] si resta sorpresi della rapidità con cui avvengono i cangiamenti di scena. (Da far addirittura pensare all'odierna cinematografia)». Il «redattore del copione» poteva «trasportare l'azione da un momento all'altro in punti diversi, così da poter sceneggiare anche una narrazione lunghissima, una intiera biografia a volte, senza essere obbligato a ricorrere ad artifici per mettere lo spettatore al corrente degli antefatti o di quel che accade altrove. Si possono osservare persino tre cangiamenti di scena nell'ambito di una sola stanza». È evidente quanto queste osservazioni ben si attagliano allo stile di *RAC* e *SA*. Sul ruolo dell'*ánghelos* nella tragedia greca cfr. G. AVEZZÙ, *Mediazioni angeliche nella tragedia attica*, in «Micrologus», 23, 2015, pp. 13-32.

indi tremando disse:  
 – O sangue, o caro sangue,  
 del mio ricco tesor misero avanzo,  
 deh co' miei baci insieme  
 prendi dell'alma ancor quest'aure estreme –,

confermando dunque la predilezione dei drammi pastorali per il discorso riportato piuttosto che per quello inscenato, per la diegesi monologante piuttosto che per la mimesi dialogante.

E via così in analoghi pseudodialoghi che non c'è qui lo spazio per sviscerare. Forse l'unico vero diverbio è quello tra Orfeo e Plutone, anche quello, tuttavia, percorso da tendenze antidialogiche e monologiche, quali il parlare dell'interlocutore in terza persona (allocuzione indiretta), come se non fosse presente:

Ond'è cotanto ardire,  
 ch'avanti al dì fatale  
 scenda a' miei bassi regni un uom mortale? (*Euridice*, 4)

chiede Plutone a Orfeo. A conferma della scarsa propensione all'interazione diretta tra i personaggi del dramma, basti pensare che i due innamorati Orfeo e Euridice non parlano mai l'un col l'altra, in *Euridice*.

Non molto diverso è lo stile di *Orfeo*. Anche qui l'andamento lirico, autoreferenziale e narrativo prevale decisamente su quello dialogico e mimetico, con l'unica eccezione che Orfeo e Euridice si scambiano un paio di battute (peraltro anch'esse tendenzialmente monologanti, soprattutto la lunga battuta di Orfeo, nella quale Euridice spartisce il ruolo di allocutaria col Sole, I).

Anche un espediente virtuosistico da sempre caro alla musica vocale e precocemente attestato nella *langue* melodrammatica, come l'eco, è sfruttato con originalità, implicazioni semantiche e *verve* dialogica in *RAC*, rispetto alle più semplici suggestioni meramente foniche in *Euridice* (6) e *Orfeo* (V).<sup>18</sup> La ripe-

---

<sup>18</sup> L'eco è uno degli stilemi compositivi ed esecutivi più tipici del melodramma, fin dalle origini, come attestano le parole dei trattatisti. Ne abbiamo già letto un riferimento nella prefazione del Guidotti a *RAC*: «l'arie e le musiche non siino simili, ma variate [...] et adornate di echi e d'invenzioni più che si può». Ne parla a lungo e con fine casistica l'INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa* cit., pp. 45-50, segno che la musica attinge a un espediente ben consolidato nell'arte poetica e drammatica (soprattutto in ambito pastorale). Ben presenti nella memoria dei poeti per musica taluni esempi letterari pastorali, come quello famosissimo del *Pastor fido* di Guarini (IV 8); e cfr. B. FERRARI, *I drammi musicali veneziani*, a cura di N. Badolato e V. Martorana, Firenze, Olshki, 2014, p. XXVIII. Sulla tradizione e le tecniche dell'eco in poesia cfr. G. POZZI, *Poesia per gioco*, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 95-102. Dal punto di vista metodologico, sarà utile distinguere l'eco che si colloca *fuori* della misura del verso (come nel brano di *RAC* citato appresso) dall'eco incorporato *dentro* il verso. Tipico virtuosismo dei can-

tizione dell'ultima parola (o frammento) o sintagma dei versi da parte di un elemento della natura o della stessa divina Eco, infatti, che in *Euridice* e *Orfeo* non aggiunge nulla alla storia ed è destituita di ricadute semantiche, diventa in *RAC* un diverbio vero e proprio con Dio (tant'è vero che è segnalata come «Risposta dal Cielo» fin dalla didascalia iniziale), in grado di trasmettere, se ricomposta in tutte le sue parti, un compiuto messaggio morale che Dio manda all'Anima:

CORPO

Non so s'è stato bene  
lasciar tanto piacer, ch'il Mondo tiene.

ANIMA

Vo' dimandarne al Cielo,  
ch'il ver mai non asconde;  
vediam quel che risponde.  
Ama il mondan piacer l'huom saggio o fugge?

[RISPOSTA DEL CIELO]

Fugge.

ANIMA

Che cosa è l'huom, che 'l cerca, e cerca invano?

Vano.

ANIMA

Chi dà la morte al cor con dispiacere?

Piacere.

ANIMA

Come la vita ottien chi vita brama?

Ama.

ANIMA

Ama del Mondo le bellezze, o Dio?

Dio.

ANIMA

Dunque morrà chi 'l piacer brama: è vero?

Vero.

ANIMA

Hor quel ch'il Ciel t'ha detto,

Ecco io raccolgo intero:

“Fuggi vano piacer, ama Dio vero” (*RAC*, II 5).<sup>19</sup>

---

tanti settecenteschi, l'eco giunge fino al melodramma romantico, nella deliziosa scena della *Pietra del paragone* di Rossini (libretto di L. Romanelli, 1812, I 4, su cui cfr. ROSSI, «*Quel ch'è padre, non è padre...*» cit., p. 137).

<sup>19</sup> *RAC* ricorre nuovamente all'eco anche in II 9, ma stavolta senza alcuna valorizzazione semantica e dialogica, sebbene con notevole perizia compositiva e straordinaria suggestione per gli ascoltatori (grazie alla scomposizione del coro in più parti: «Echo risponde a quattro», avverte la partitura). SZWEYKOWSKA - SZWEYKOWSKI, *Rappresentazione di Anima et di Corpo* cit., pp. 130 e 137 confermano l'importanza dell'eco nella musica da chiesa.

In conclusione, *RAC* esibisce un paradosso: pur essendo un'opera allegorica con personaggi che altro non sono che la personificazione di enti astratti o sacri (Anima, Corpo, Intelletto, Mondo, Angeli ecc.), dal punto di vista linguistico e pragmatico è molto più vicina al colloquio spontaneo rispetto a opere con interlocutori anche terreni (ancorché mitologici) quali *l'Euridice* e *l'Orfeo*.

Paiono evidenti gli spunti didattici di quanto qui solo sommariamente trattato: il confronto tra le strutture dialogiche reali e quelle *fictae* scenico-letterarie è sempre stimolante, per i discenti, per capire meglio il funzionamento delle prime – gli usi pronominali, le interiezioni, gli imperativi, gli olofrastici di affermazione e negazione ecc. – e apprezzare lo scarto stilistico delle seconde. Nelle seconde, poi, è fecondo il paragone tra una riproduzione del dialogo del tutto distaccata dalle interazioni reali (un finto dialogo, appunto, come quello di *Euridice* e *Orfeo*), e un dialogo più serrato e realistico, come quello di *RAC*. La vivacità di *RAC*, conferita soprattutto da una partitura quant'altre mai fresca e variegata, contribuisce sicuramente, secondo la nota carica motivazionale della musica scenica, all'impiego in classe di un testo audiovisivo come quello di *RAC* (nell'allestimento sopra citato o in altri). Avvicinare il pubblico studentesco al melodramma con una sacra rappresentazione non è dunque un'inutile provocazione. Ancor più di altre opere, come s'è visto, *RAC* si presta a intenti pedagogici, soprattutto per la sua esplicita volontà di avvicinarsi al pubblico: «The *Rappresentazione* also grows from the lauda tradition, not only in its subject, but in its musical tradition, including those popular melodies, often passing into dance tunes, that make the *Rappresentazione* much more accessible to musically uneducated spectators than are contemporaneous Florentine dramas». <sup>20</sup>

La dialogicità (inscenata e col pubblico) di *RAC* non è casuale, bensì è costitutiva del tipo di cattolicesimo espresso in questo genere musicale: lo stesso Signore è rappresentato come un Dio che è buono anche in quanto «risguarda, ode e risponde» (*RAC*, I 4), è cioè una divinità dialogica, volta al rapporto con gli umani. Fondamentale ricordare, in tutto questo, come *RAC* fiorisca in ambiente filippino e oratoriale, con l'autore del dramma, il filippino Augusto Manni, noto compositore di laudi (dal rimaneggiamento di alcune delle quali trasse il testo di *RAC*). <sup>21</sup>

Per continuare sugli aspetti musicali, la natura ibrida di *RAC*, che combina le neonate istanze monodiche del canto recitativo con la polimorfia polifonica e incline alla danza del genere madrigalesco e più ancora laudistico e sacro, è

<sup>20</sup> Ivi, p. 130.

<sup>21</sup> Sul Manni e la musica sacra del Seicento cfr. D.V. FILIPPI, «*Seva armonica*». *La musica spirituale a Roma tra Cinque e Seicento*, Turnhout, Brepols, 2008, e ID., *Manni, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* ([https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-manni\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-manni_(Dizionario-Biografico))). La tendenza alla dialogicità si ritrova anche nelle *Giaculatorie* di san Filippo Neri, come emerge in SAN FILIPPO NERI, *Gli scritti e le massime*, a cura di A. Cistellini, prefazione di M. Marcocchi, Brescia, Editrice La Scuola, 1994, pp. 17-20, 177-179 *et passim*.

del tutto coerente con il suo statuto di testo dialogante (con gli spettatori e tra i personaggi). Un dialogo tanto realistico, lungi dunque dall'essere inappropriato ai personaggi allegorici e moraleggianti, è perfettamente funzionale all'esigenza di interagire con gli interlocutori (cioè il pubblico) con modalità chiare e icastiche e tramite l'esibizione sulla scena degli enti morali come fossero personaggi in carne e ossa. Questa vivacità "popolare" stride, semmai, con l'intento elitario del canto recitativo del Cavaliere, il quale però, non dimentichiamolo, si rivolgeva pur sempre alla coltissima "corte" ecclesiastica.

#### 4. *Lingua e stile di "SA"*

L'occasione della rappresentazione di *SA* del 1634 è la presenza a Roma, in quel periodo, del principe Alessandro Carlo Vasa (o Wasa) di Polonia, come risulta sia dal frontespizio della partitura sia dai versi del prologo, cioè il fratello di quel Ladislao («il forte Vladislao» del prologo) che era diventato re di Polonia nel 1632 e che era già zar di Russia dal 1610, re di Svezia e re di Gerusalemme, e proprio nel 1632 aveva «riverito» papa Urbano VIII Barberini («il soglio riverir del grand'Urbano», prologo). La versione del dramma del 1634, ancor più di quella precedente, è percorsa da riferimenti ideologici e storici identificabili nella volontà di mostrare il prevalere della componente cattolica del regno dei Vasa rispetto a quella protestante. L'opera, dedicata al cardinal Francesco Barberini, nipote di papa Urbano VIII, è dunque prodotta nel pieno della Guerra dei Trent'anni e del clima controriformistico europeo.

Non c'è bisogno d'aggiunger altro a questa minima introduzione per dimostrare quanto lo studio dei drammi per musica possa essere valorizzato didatticamente, quale stimolo e carica motivazionale, per lo studio dei fatti storici e soprattutto delle idee e delle ideologie legate all'interpretazione della storia. Senza ignorare le sagge precauzioni di Andrea Della Corte:

Come in un romanzo o dramma così detto storico si cerca non il rispetto del dato storico, ma la fantasia su quella esperienza, così in un libretto, il quale certamente non è storia, né interpretazione di fatti storici. Con più evidente ragione non si cercherà nell'opera in musica e tra le facoltà del melodramma la rappresentazione della storicità degli eventi, del personaggio e via dicendo.<sup>22</sup>

Chi scrive, *si parva licet*, ammette d'aver imparato la storia europea del XVI secolo molto più dal verdiano *Don Carlo* (e da altre opere d'ambientazione coeva) che da tanti libri di storia: il melodramma fornisce corpo sonoro e scenico alla storia (con tutte le verifiche necessarie, *ça va sans dire*), oltre a rinvigorire i rapporti tra aspetti storici e aspetti culturali. Insomma, non c'è neppur bisogno di dire che nessun melodramma possa essere assunto *sic et simpliciter* quale fonte

---

<sup>22</sup> A. DELLA CORTE, *Introduzione. Sull'entità del libretto*, in *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, 2 voll., a cura dello stesso, Torino, UTET, 1958, I, pp. 9-21: 13.

storica ma, caso mai, come elemento interno alla storia. Giova invece ribadire come lo sfruttamento della storia da parte del melodramma rappresenti spesso una lente in grado di mostrare più nitidamente certe dinamiche storico-sociali. Tutto questo in virtù dei legami interazionali tra committenza, autori e attese dei riceventi e di quella porosità del dramma per musica, un genere che, ad ogni altezza cronologica, sa assorbire, restituendola sulla scena in chiave più o meno deformata, la temperie socioculturale del momento.

I dati linguistici di *SA* (sulla cui ricaduta didattica valgono le stesse osservazioni già fatte sopra su *RAC* e gli altri melodrammi) confermano quelli pragmatici già analizzati nel paragrafo 2, collocando l'opera nei pressi dello stile mimetico-dialogico di *RAC* e con tratti del linguaggio comico (anche in questo non troppo distante da *Poppea*), ma comunque più monologante e aulica di *RAC*, sebbene molto meno rispetto a *Euridice* e *Orfeo*.

La prima scena dell'atto I è un dialogo nel quale, insolitamente rispetto alle convenzioni teatrali tragiche, l'antefatto sulla scomparsa del protagonista, il nobile romano Alessio, non viene narrato da un solo *ánghelos*, bensì da due, colloquianti: il padre di Alessio, il senatore romano Eufemiano, e il commilitone di Alessio, il cavaliere Adrasto. In questo modo la carica narrativa dell'antefatto è continuamente stemperata dalla carica dialogica, con i due interlocutori che si chiamano per nome, si salutano, si scambiano informazioni, come in un vero diverbio, ancorché aulico:

EUFEMIANO

Dopo tanti anni al fine  
pur tu ritorni, Adrasto,  
e nel patrio confine  
riponi il piè con generoso fasto.

[...]

ADRASTO

Né comprender si può  
qual cura o voglia  
a lontano sentiero  
il richiamar dalla paterna soglia.

EUFEMIANO

E così appunto, Adrasto, il suo partire  
inopinato e nuovo  
fu sol per mio martire.  
Altra cagion del suo partir non trovo.  
Era la notte – ah notte a me fatale,  
in cui sperai ch'ei rimanesse avvinto  
con nodo maritale –  
quando egli (ah figlio), a dipartirsi accinto,  
senza punto curar la data fede,  
occulto trasse in altra parte il piede (*SA*, I 1).

Come si vede, la replica di Eufemiano esordisce con un tipico segnale discorsivo di collegamento al turno dialogico precedente, «e così appunto», oltreché con il nome dell'allocutario («Adrasto»), prima di distendersi nella sequenza narrativa di Alessio misteriosamente fuggito la notte delle nozze.

Con netto scarto rispetto a *Euridice* e *Orfeo*, e più in linea, invece, con lo stile composito di *RAC*, *SA* presenta inserti giocosi, nelle scelte linguistiche come in quelle musicali, com'è il caso della vivace «arietta a due voci» (così in partitura) tra i paggi Marzio e Curzio (I 3). Il tono comico è garantito, linguisticamente, non soltanto da lemmi e sintagmi quotidiani quali *andare a spasso* (I 3, 6), *grasso* (I 3), *paazzo* (I 3), *al verde* (I 5), tutti peraltro ben attestati nella tradizione comica fin dalle origini – qui fanno da perfetto contraltare alla lingua aulica di Eufemiano, Alessio e altri –, ma soprattutto dagli ideofoni (metamusicali) *diridi*, *diridà* (I 3), i quali, come tutte le forme pregrammaticali, sanciscono il tipico prevalere del significante sul significato, da sempre ingrediente imprescindibile (insieme con le strategie metalinguistiche) del linguaggio comico.

Altro ingrediente comico del dramma (e presto prototipico della librettistica comica successiva), sempre nella scena terza del prim'atto, è l'ammiccamento metateatrale alla *fuga* nel canto: «Non trattiam di fuggire, / che quella fuga sol gloria richiede / che si fa con la voce e non col piede» (I 3).

Prevedibile (e ben nota nella tradizione sacra medievale e successiva) è la caratura comica dei demòni (I 4), secondata anche in questo caso dalla musica atteggiata a danza: i demòni, da partitura, «fanno allegrezza con balli». La lingua del coro demoniaco combina elementi propri del linguaggio comico, mimetico del parlato (come le interiezioni esortative *su su* e i segnali discorsivi *già già* e *sì sè*) e lo stilema lirico e tragico della forma impersonale e passiva in luogo delle esortazioni attive:<sup>23</sup> «si disserrino», «s'atterrino», «si oscurino», «s'armi», «si risparmi».<sup>24</sup>

La scena quinta del prim'atto presenta un curioso paradosso: le battute assegnate ai vari interlocutori sono complessivamente brevi, e dunque il tono ha una certa vivacità, secondata al solito dalla musica; tuttavia l'interlocuzione tra i personaggi è pressoché nulla, perché la Sposa e la Madre di Alessio altro non fanno che cantare a sé stesse il dolore per la mancanza di lui, con la Nutrice e soprattutto i buffi Marzio e Curzio che fanno da controcanto, gli ultimi due con la solita discesa ai livelli colloquiali e triviali. Nell'ultima parte della scena,

<sup>23</sup> Secondo lo stilema definito altrove «indebolimento» del soggetto (ROSSI, *L'opera italiana* cit., pp. 74-75).

<sup>24</sup> Per gli sdruciolli dei diavoli (*si disserrino* ecc.) cfr. la tradizione già illustrata da W. OSTHOFF, *Musica e versificazione*, in *La drammaturgia musicale* cit., pp. 125 sgg.; e anche in FERRARI, *I drammi musicali veneziani* cit., p. XXVII, nota 58. Se ne incontra un esempio già nell'*Amor pudico* di Jacopo Cagnini (Roma, 1614), Coro di Mostri d'Inferno ballano e cantano (Hora terza): «Mentr'Amor trionfa in terra, / Averno il pianto asprissimo / cangi lieto in suon dolcissimo / [...] Il rapace ingordo augello, / ch'a Titio il cor sì macera / e col rostro il frange e lacera, / [...]».

inoltre, solo tenendo conto della polifonia della partitura si può cogliere l'antidoto all'apparente monologicità dei versi cantati dal Coro: la linea del canto, infatti, si frange in molte voci, creando, ancora una volta, un'interessante dialettica tra istanze monologanti e istanze dialoganti.

Drammaturgicamente e linguisticamente interessante è anche la scena quinta del second'atto, col monologo di Alessio in stile recitativo. Eppure, anche qui, l'attitudine monologante è stemperata dal dialogo con sé stesso (sia in seconda, sia in prima persona), teso a inscenare i tormenti interiori del protagonista («[...] Ah, quale io provo / nel teatro del cor dura battaglia», ove non sfugga un altro ammiccamento metateatrale), combattuto tra il disvelarsi ai genitori e alla Sposa e il mantenersi fedele al rigore morale dell'isolamento e della rinuncia agli affetti terreni. Tali scene di dialogo con sé stessi in preda al dubbio diverranno ben presto topiche della *langue* operistica, toccando l'apice nei monologhi del Metastasio, com'è noto. Piace però qui segnalare un'attenzione particolare all'inscenamento del dialogo anche mediante tratti linguistici peculiari (autoallocuzioni, domande egocentriche e autoesortazioni): «Alessio, che farai?»; «che fo?»; «Ferma!». E ancora, con viva forza drammatica:

Tu, che tanto hai sofferto,  
del ciel non curi più l'alta mercede?  
Tu, che per Dio cercar fuggisti il mondo,  
hor per sentiero incerto  
volgi di nuovo (ah folle) al mondo il piede?  
Chi sì mal ti consiglia?  
Ah, segui, segui il tuo camin primiero.  
Ma pur forza ripiglia  
dolorosa pietà nel core impressa,  
che mi richiama, ovunque il pensier muovo (*SA*, II 5),

dove il 'tu' è beninteso lo stesso Alessio. È ancora una volta paradossale che le scene più interattive dell'opera siano quelle con personaggi ultraterreni, ovvero i diverbi di Alessio col Demonio «in forma di eremita» e con l'Angelo (II 6, 7), oppure con sé stesso (II 5), mentre decisamente poco interattivi siano gli scambi verbali di Alessio con gli altri personaggi, ai quali, peraltro, egli si mostra, in vita, soltanto sotto le mentite spoglie del pellegrino.

A chiamarlo per nome, 'Alessio', come allocutivo, nei primi due atti, insomma, sono soltanto (oltre a sé stesso) il Demonio e l'Angelo, laddove la Sposa e la Madre, nel proferire il suo nome, invocano o parlano di un assente (anche quando Alessio finto pellegrino, e non riconosciuto, è sulla scena: II 4). Del resto, tanto il Demonio quanto l'Angelo debbono sfoderare tutte le strategie persuasive, che passano innanzitutto per tratti linguistici dialogici quali l'uso degli allocutivi e degli imperativi, nelle scene I 6, 7 dispiegati in gran copia: «volgi il pensiero»; «fingiti intorno»; «prendi i consigli»; «torna, deh torna alla tua Sposa amante»; «porta»; «frena»; «credi»; «vanne»; «obbedisci» (I 6, detti dal

Demonio); «rivolgi il guardo»; «vieni»; «prendi»; «non paventar»; «attendi» (I 7, detti dall'Angelo). Il nome Alessio, in altre parole, è usato come allocutivo propriamente detto soltanto dal Demonio e dall'Angelo, mentre è usato come vocativo *in absentia* o come anaforico da tutti gli altri<sup>25</sup>. Nel terz'atto, infine, i familiari di Alessio ne scopriranno l'identità soltanto dopo la sua morte, e sarà solo a questo punto che potranno dialogare con lui, o meglio con la sua salma, ben esposta sulla scena, chiamandolo per nome: «Dopo tant'anni io ti ritrovo a pena, / Alessio, e ti riveggio, e non son visto» (III 3), esclama l'amico Adrasto. «Che pensier furo i tui, / Alessio, e con quai lumi / mirasti i lumi altrui / per te conversi in fiumi?» (*ibid.*), esclama la Sposa. «Tu solo, o figlio, allor ch'in pianto sciolsi / i miei dolor funesti, / tu solo, o figlio, avesti / chiuse l'orecchie al pianto ond'io mi dolsi» (*ibid.*), esclama il padre Eufemiano. Ad accentuare il tono paradossalmente interattivo della scena, il cadavere risponde, ma attraverso la parola scritta e riletta, cioè attraverso il biglietto vergato da Alessio prima di morire e cantato in tre mandate o turni dialogici da un membro del Coro, inframmezzate dal cordoglio dei familiari.

Altro elemento interessante, sul piano dell'ambigua interazione di *SA* (in cui i morti e gli ultraterreni sembrano dialogare più dei vivi), è il consueto ruolo dell'*ánghelos*, in questo caso il Nunzio che narra della morte di Alessio. La narrazione, oltre a esser molto estesa, è fortemente dialogica, secondo moduli narrativi della poesia orale, con Adrasto e il Coro che pungolano il Nunzio a non esser reticente:

ADRASTO  
Deh, narra il tutto.  
NUNZIO                   Eccomi pronto. Ascolta.  
[...]  
CORO  
Omai ciascuno attonito e smarrito,  
dalla tua bocca pende. E chi fia questo  
cotanto nel morire al ciel gradito?  
NUNZIO  
Narrerò a pieno il tutto. Udite il resto (*SA*, III 2).

Dunque la narrazione dell'antefatto è ripartita in più voci: è delegata parte al Nunzio e parte al membro del Coro, che si fa però portavoce del defunto Alessio, leggendone le memorie. E l'anomalia della narrazione fatta attraverso un foglio, anziché dalla viva voce, viene puntualmente sottolineata dal Padre:

---

<sup>25</sup> Sulle diverse funzioni del nome proprio di persona nel linguaggio operistico cfr. ROSSI, «*Mi chiamano Mimì*» cit.

Foglio, ch'in te racchiudi  
 memoria che al mio cor fia sempre amara,  
 pur tua vista m'è cara.  
 E se capace è di conforto il duolo,  
 in udir le tue note io mi consolo.  
 Deh leggi, amico, tu ciò ch'ei n'esprime (SA, III 3)

e infine da Padre, Madre e Sposa che cantano insieme:

Non sperì più da quella bocca estinta  
 udir d'Alessio i casi il cor che geme (SA, III 3).

L'esibizione del corpo morto in scena, peraltro, giustificabile solo perché corpo del Santo eponimo da onorare, infrange il noto tabù del teatro classico.

Provvederà la Religione a tentare di risolvere il paradosso del morto parlante – ma prima ancora del tono di giubilo nell'unico dramma per musica che mostri l'eroe morto in scena – cantando i versi seguenti:

Vive Alessio, che morto al mondo visse,  
 vive colui, che più d'Alcide invitto  
 fu gli empì abissi a superar potente (III 5).

Viene così chiuso il cerchio, nel balletto conclusivo dell'opera (il «Balletto delle Virtù»), che celebra la santificazione di Alessio:

Felice Roma,  
 che grazie impetrar puoi  
 da Lui, ch'or noma  
 festoso il ciel in fra gli eletti suoi.  
 Con pregi tanti  
 cresci i tuoi vanti,  
 e di pietoso allor cingi la chioma,  
 felice Roma (III 5).

Spicca l'assoluta coerenza del finale con l'intento iniziale, dichiarato nel prologo, che era quello di esaltare le glorie di Roma nella spiritualità non meno che nella materialità: alla fine sant'Alessio viene paragonato a Ercole («più d'Alcide invitto») e la gloria («allor») di Roma è tale proprio perché dotata di *pietas* cristiana («pietos»); e si ricordi l'esaltazione della pietà fatta da Roma nel prologo: «Ma, se tanto son vaga / mostrare in mille modi / la pietà che m'appaga, / sciorgansi pur delle catene i nodi, / che vogl'io, non severo, / solo ne' petti un mansueto impero»). La luttuosa storia d'un mite antieroe è perfettamente funzionale al fine. Tanto mite, antivirile (abbandona la moglie senza consumare il matrimonio, per ritirarsi a rigorosa castità, come s'addice a un

santo) e antierico da esser tacciato financo di codardia (dal paggio Curzio: «Tu che sei sì codardo», *SA*, I 3), a causa del suo rifiuto delle guerre e degli onori delle armi:

A che cercar in terra  
di nuove guerre inciampo  
se la vita mortale anch'essa è guerra? (*SA*, I 3),

risponde Alessio ai suoi denigratori.

La natura ambigua e contrastante di questo melodramma emblematico della Controriforma, evidente nell'occasione (celebrare i fasti di Roma e dei Barberini, come autoaffermazione contro i potentati protestanti d'Europa, esibendo, piuttosto che le glorie militari, quelle spirituali della rinuncia a ogni interesse materiale), è perfettamente rispecchiata dalle strutture linguistiche impiegate (quali il contrasto tra dialogo e monologo, tra registri aulici e buffi e l'uso di sintagmi quasi ossimorici come *pietoso allor*), non meno che da quelle musicali: mediante l'originale innesto dell'austero stile recitativo e della monodia nella polifonia madrigalesca, in una scrittura vocale particolarmente fiorita e precocemente barocca,<sup>26</sup> nei ritmi di danza e nel retaggio delle laudi e delle sacre rappresentazioni medievali, ma soprattutto mediante un'orchestrazione dalla sensualità spiccatissima volta, tuttavia, ad esprimere la massima ascesi.<sup>27</sup>

Se a questo aggiungiamo, per completare l'obbligata "trinità melodrammatica" di *Wort, Ton, Drama*, i noti fasti della messinscena di *SA* al cospetto del principe ospite, dei cardinali e della nobiltà romana e forestiera,<sup>28</sup> la contraddizione – pur tanto feconda artisticamente – del clima controriformistico appare ancora più vibrante: la spiritualità e la rinuncia ai beni terreni vengono celebrate mediante l'ostentazione di questi ultimi; così come la *pietas* è cantata da ragazzi evirati, secondo la tradizione e il gusto delle scene romane.

### 5. Conclusioni

Forse la fama (meritatissima) dell'*Euridice* e dell'*Orfeo* ha fatto ombra alle opere sacre coeve. Andrebbe scardinato il luogo comune che vuole l'opera di soggetto devoto o agiografico meno variegata e interessante della profana. Pare, più specificamente, da rivedere, sulla base delle fonti, il giudizio di chi ravvisa «la dominazione del carattere narrativo su quello drammatico dei primi ora-

<sup>26</sup> Cfr. R. CELLETTI, *Storia del belcanto*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 25-28.

<sup>27</sup> Sulla componente sensuale di *SA*, e su molto altro, insiste William Christie nell'interessante intervista del 2008 alla fine della registrazione dell'opera sopra citata.

<sup>28</sup> Sulla celebratissima messinscena opulenta di *SA* cfr. almeno CELLETTI, *Storia del belcanto* cit., p. 28; PURCIELLO, *Stefano Landi* cit.; STAFFIERI, *L'opera italiana* cit., pp. 66-87.

tori». <sup>29</sup> Al contrario, dal nostro punto di vista sembra prevalere il carattere drammatico su quello narrativo, almeno in *RAC* e *SA*, rispetto ai coevi drammi per musica pastorali (almeno *Euridice* e *Orfeo*). *Euridice* e *Orfeo* sono i drammi del poeta cantore (Orfeo) che, al pari dei suoi amici pastori e delle ninfe, canta, ora d'amore ora di morte, per commuovere gli altri. Ma il suo canto tende sempre al monologo, un canto che non richiede risposta. *RAC* e *SA* sono, di converso, i drammi del dialogo costante: con sé stessi, con Dio, col demonio, gli angeli, i dannati, le anime del Paradiso, ma anche con gli esseri viventi. Tale contrasto tra i drammi fiorentino-mantovani e quelli romani trova riscontro sia nel testo poetico, sia nella musica.

*RAC* e *SA*, pur molto diverse l'una dall'altra, hanno dunque in comune, oltre all'argomento sacro, lo scontro tra opposte tendenze: quella dialogica e quella monologica, lo stile lirico e pastorale da un lato, certa tendenza al comico e al realistico dall'altro. La convivenza di alto e basso, tragico e comico, non è certo una novità dei primi melodrammi né del genere pastorale, ma accompagna la poesia, il teatro e l'arte almeno dalla Grecia classica <sup>30</sup> e dominerà nel teatro musicale ben oltre la bipartizione di genere segnata, nel primo Settecento, dall'avvento dell'opera buffa. In *RAC* e *SA*, anche grazie all'eredità dell'arte rappresentativa e laudistica sacra medievale, tale intreccio linguistico, musicale e scenico esplose però con particolare energia, nell'uso variegato dei metri e dei ritmi (con l'importanza delle parti danzate), delle risorse lessicali e, ancora una volta, nella combinazione di dialogo e monologo. Proprio tale conflazione magnetica tra i due poli costituisce il principale motivo di interesse di queste due opere, in grado di parlare (e uso il verbo letteralmente, data la componente dominante dell'interazione con gli spettatori), dopo quattro secoli, al giovane pubblico del terzo millennio – ormai avvezzo all'abbattimento delle paratie di genere – con una freschezza inusitata.

Benché sia nota, almeno fino al primo Ottocento, la tendenziale autonomia compositiva tra il testo verbale, di norma composto prima, e quello musicale del melodramma, chiedersi in quale misura i due testi si condizionino reciprocamente, nel prodotto finale (il «terzo testo»), è domanda tutt'altro che ba-

---

<sup>29</sup> A. PALETA, *La categoria del tempo nell'oratorio italiano tra il XVII e il XVIII secolo. Dal genere narrativo al genere drammatico*, in «Études romanes de Brno», 30, 2009, 1, pp. 105-113: 108.

<sup>30</sup> Come ha ricordato recentemente G. LOMBARDO, *Lo σπουδαιογέλοιον e l'arte del 'serio ludere' nell'antichità classica*, in «Estetica. Studi e ricerche», IX, 2, 2019, pp. 457-476. Varrà giusto la pena di ricordare che proprio la combinazione di «qualche gravità quasi Tragica» con «certi ridicoli Comici» («onde [...] si potrebbe legittimamente appellare una Tragedia di lieto fine») rendeva le pastorali «gratissime a gli orecchi et all'Intelletto» dei destinatari più variegati (INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa* cit., pp. 10-11). E, proprio sulla base del genere *mixtum* pastorale, nel melodramma delle origini la Tragedia (del prologo di *Euridice*) è ben lieta di «cangia[r] forme»: «Ecco i mesti coturni e i foschi panni / cangio, e desto ne i cor più dolci affetti» (*Euridice*, prologo).

nale, talora destinata a rimanere senza risposta.<sup>31</sup> Quel che abbiamo tentato di dimostrare, con la nostra analisi di *RAC* e *SA*, è che certe soluzioni linguistiche evidenti in entrambe le opere (come la dialogicità e la combinazione di più registri) trovino un preciso riscontro in corrispondenti soluzioni musicali. Come, per converso, i coevi drammi per musica profani (*Euridice* e *Orfeo*) sembrano mostrare parimenti certa coerenza tra soluzioni linguistiche e musicali: maggiore coerenza stilistica – con un’omogeneità di stampo petrarchesco-pastorale – e maggior peso del monologo a scapito del dialogo. Non può rientrare nei compiti di chi scrive stabilire la primogenitura e la direzione delle idee: dal testo verbale alla partitura (come sembrerebbe ovvio in apparenza)? Dal compositore alla (eventuale) ristrutturazione (o suggerimento di strutturazione) di certi brani del dramma? Oppure, come sembra più probabile, è la stessa domanda a esser mal posta? Forse, infatti, sarebbe più utile pensare al frutto di una comunanza di intenti, che vede poeta e musicista (per tacer di interpreti e allestitori) partecipi della medesima, fecondissima, temperie sperimentale di messa a punto di strategie discorsive atte alla musica scenico-poetica (o, se si preferisce, alla poesia scenico-musicale).

Infine, i rapidi assaggi sulla fenomenologia linguistica e sugli aspetti storici delle opere considerate hanno mostrato quanto ricco e variegato possa essere l’impiego didattico del melodramma in classe. Aggiungiamo qui rapidamente (ma il discorso è complesso e destinato a essere sviluppato in altra sede) che non soltanto la lingua *stricto sensu* e i contenuti dell’opera sono di interesse didattico, ma lo stesso complesso (e ancora in parte inesplorato) statuto socio-semiotico del melodramma può avere, mai come oggi, un valore di guida epistemologica (ed etica) per capire il funzionamento multimodale (vale a dire basato sull’integrazione di diverse risorse semiotiche) dei testi multimediali (basati cioè sull’integrazione di più canali di produzione e ricezione).<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Molto utili, in proposito, le considerazioni di A. ROCCATAGLIATI, *Edizioni critiche d’opera e libretti: un punto di metodo*, in *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, a cura di I. Bonomi, E. Buroni e E. Sala, Milano, LED Edizioni, 2019, pp. 15-37 (che parla di «terzo testo» a p. 16). Cfr. anche S. CASTELVECCHI, *Sullo statuto del testo verbale nell’opera*, in *Gioachino Rossini 1792-1992, il testo e la scena*, a cura di P. Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 309-314. Imprescindibile, sullo statuto testuale del libretto d’opera anche rispetto alla partitura, L. BIANCONI, *Il libretto d’opera*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 187-208 (in particolare pp. 203-206).

<sup>32</sup> Sui valori etici, oltreché pedagogici, soggiacenti all’analisi di un sistema testuale qual è quello operistico, che «often reveals the imperfect, the ambiguous, the illogical», insistono giustamente C. ABBATE e R. PARKER, *On Analysing Opera*, in *Analysing Opera: Verdi and Wagner*, a cura degli stessi, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 1-24: 24. Sul valore didattico e pedagogico del melodramma in classe cfr. anche F. ROSSI, *All’opera! Proposte per una didattica della lingua italiana (L1 e L2) attraverso l’opera lirica*, in «Italiano LinguaDue», 2021, 1, pp. 387-412.

La didattica della lingua e della cultura italiana per stranieri ha ormai compreso l'utilità del melodramma come strumento civile e pedagogico e come fattore trainante di apprendimento linguistico, oltretutto di turismo e d'economia.<sup>33</sup> Il Portale della lingua italiana del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale riportava in apertura di pagina, fino a pochi mesi fa, un'immagine dello Sferisterio di Macerata con una citazione rigolettiana ricontestualizzata: «Tropo è bello e spira amore», in questo caso riferita al melodramma.<sup>34</sup> La sigla dei collegamenti radiofonici in diretta europea utilizza le prime note della Toccata iniziale dell'*Orfeo* di Monteverdi: quale simbolo migliore, per una circolazione veramente mondiale, del primo autentico successo del genere spettacolare più globale del mondo? Questi e altri esempi illustrano come, al livello internazionale, sia molto ben percepita e sfruttata la natura globalizzante (nell'accezione positiva) del melodramma. L'auspicio è che, almeno sul piano didattico, si avverta anche in Italia l'urgenza di riportare il melodramma (nonché la musica *tout court*) al centro del nostro sistema scolastico e culturale.

*fabio.rossi@unime.it*

---

<sup>33</sup> Si veda almeno il nuovo *curriculum* specifico per l'insegnamento dell'italiano come lingua straniera a cantanti d'opera lirica tra i profili del DITALS (la certificazione didattica dell'italiano a stranieri dell'Università per stranieri di Siena: <https://ditals.unistrasi.it/public/articoli/28/Bibliografia%20DITALS%20I%20livello%202019.pdf>). Cfr. anche, al riguardo, le pubblicazioni di P. BALBONI sulla didattica dell'italiano per stranieri attraverso l'opera: *L'opera e l'insegnamento dell'italiano nel mondo. Dalle dichiarazioni di principio alla progettazione di percorsi*, in «EL.LE», 4, 2015, 2, pp. 217-235; ID., *Il piacere dell'opera. Il melodramma (in) italiano*, Torino, Loescher, 2016; ID., *Sillabo di riferimento per l'insegnamento dell'italiano della musica*, Venezia, Ca' Foscari, 2018; cfr. anche *L'italiano lungo le vie della musica: l'opera lirica*, a cura di P. Diadori e G. Pianigiani, Firenze, Cesati, 2020; M. MANZELLI, *Vissi d'arte vissi d'amor. L'italiano del melodramma. Riflessioni per una didattica L2 a cantanti d'opera*, in «Italiano LinguaDue», 2010, 2, pp. 136-147.

<sup>34</sup> <https://www.italianitalianinelmondo.com/2017/04/01/lingua-italiana-bello-spira-amore/>.