




La lingua del melodramma

di

Fabio Rossi

Università di Messina

- 
- The background image shows the interior of a grand opera house. The stage is at the top, with a large, ornate chandelier hanging from the ceiling. The audience seating is arranged in several tiers, with red seats. The architecture is highly decorative, with intricate carvings and a warm, golden light illuminating the space.
- Brevi lineamenti storici
 - Utilità didattica del linguaggio operistico: cristallizzazione e multimodalità
 - Fenomeni linguistici e *topoi* stilistici
 - Autori esemplari: Goldoni, Metastasio, Rossini, Verdi
 - Metateatralità, metalinguaggio e autoripiegamento
 - Ascolto e analisi di brani esemplari

- **1)** lontananza dalla lingua di oggi e anche da quella in prosa di ieri
 - **a)** estrema predilezione per gli arcaismi e i termini più rari: la lingua librettistica è una «quintessenza della tradizionale lingua poetica» (Serianni 2002: 114)
- **2)** forte differenza tra genere serio e genere buffo (**ma solo dopo il 1733: *La serva padrona***)
 - **a)** nell'ambito di ciascun genere, forte somiglianza tra un titolo e un altro, anche a distanza di secoli
 - **b)** la somiglianza riguarda le trame, i caratteri dei personaggi, la lingua e lo stile
- **3)** intertestualità: scambio di temi, stilemi e parole da un testo all'altro
 - **a)** quasi nessun libretto d'opera nasce come soggetto originale: quasi tutti sono tratti da opere teatrali del passato o da altri melodrammi più o meno vicini nel tempo

Formularità, cristallizzazione, convenzione

«Cette indépendance que réclame la conception littéraire, comment la maintenir dans l'alliance de celle-ci avec la forme musicale, qui n'est que *convention*? vous avez dit le mot! Car s'il faut rester dans l'esprit de la logique absolue, il va de soi qu'on ne chante pas en discourant; l'homme colère, le conspirateur, le jaloux ne chantent pas! (plaisamment). Une exception peut-être pour les amoureux, qu'à la rigueur on peut faire *roucouler*... Mais encore plus fort: va-t-on à la mort en chantant? Donc *convention* que l'opéra d'un bout à l'autre. Et l'instrumentation elle-même?... Qui donc, dans un orchestre déchaîné, pourrait préciser la différence de description entre une tempête, une émeute, un incendie?... toujours *convention*!» (Rossini a Wagner, in MICHOTTE 1860: 410-411).

Iperbati e macchinosità

- «Notturna, nei pugnati campi
di Pelilla, ove spento
fama ti disse, a darti
sepoltura non mossi?» (S. Cammarano per Verdi, *Il trovatore*,
II 1, vv. 290-293);
- «La costoro avvenenza è qual dono
di che il fato ne infiora la vita» (F.M. Piave per Verdi,
Rigoletto, I 1, vv. 18-19);
- «O soave fanciulla, o dolce viso
di mite circonfuso alba lunar» (G. Giacosa e L. Illica per
Puccini, *La Bohème*, I, vv. 279-280).

Transitività dei verbi e altro ancora...

- Lui che modesto e vigile | all'egre soglie ascese, | e nuova febbre accese, | destandomi all'amor (*La traviata*, I 5);
- «bronzo ignivomo» (*Ernani*, III 1);
- «sento l'orma dei passi spietati» (*Un ballo in maschera*, II 3);
- «dal tuo morto fu il mio genitore» (*Ernani*, I 8);
- «ritornarla in vita» (*La Bohème*, III, v. 564);
- «che parli?» (ovunque);
- «cessin le rustiche | opre: la vergine | serena allietasi | del salvator; | tempo è si mormori | da ognuno il tenero | canto che i palpiti | raddoppia al cor» (*Cavalleria rusticana*).

Formule e riuso

«amare lagrime» (*Ernani* e in molti libretti non verdiani coevi, oltreché nella lirica italiana a partire da Petrarca); «amor possente» (*Ernani, Rigoletto, Aida* e altrove, da Guinizzelli a Da Ponte a Leopardi); «ardente affetto» (*Un giorno di regno, Nabucco, Luisa Miller* e altrove, da Dante a Tasso, da Alfieri a Praga); «caro accento» (*Ernani, I due Foscari, I masnadieri, Rigoletto, I vespri siciliani, Aida* e altrove, soprattutto in Metastasio); «ciel pietoso» (*Oberto, I due Foscari, Un ballo in maschera, Simon Boccanegra, Luisa Miller*, in altri libretti non verdiani coevi e altrove, da Buonarroto a Guidi); «cruda sorte» (*La traviata, I vespri siciliani* e già nell'*Italiana in Algeri* e in molte altre opere di Rossini, oltreché da Petrarca a Goldoni); «fato estremo» (*Luisa Miller, I lombardi alla prima crociata, La battaglia di Legnano, Aida* e altrove, da Burchiello a Guidi); «furtiva lagrima» (*I masnadieri* e già nell'*Elisir d'amore* di Donizetti, oltreché da Monti a Giusti); «giusto ciel» (in quasi tutti i libretti verdiani e rossiniani e altrove, a partire da Metastasio); «ora estrema» (*Il trovatore, Aroldo, La forza del destino, Don Carlos, Simon Boccanegra, Un ballo in maschera*, in altri libretti non verdiani coevi e altrove, a partire da Petrarca); «perduto bene» (*Rigoletto, Il trovatore, Don Carlos* e altrove, da Petrarca a Metastasio e Alfieri); «regal serto» (*Aida, Don Carlos*, Goldoni, Alfieri e altri libretti); «rio destin» (*Alzira, La forza del destino, Il trovatore, Otello* e altrove, a partire da Cino da Pistoia); «tetto natio» (*I lombardi alla prima crociata, Luisa Miller, Un ballo in maschera*, Goldoni, Manzoni ecc.); «vago sembiante» (*Oberto, Otello*, già a partire da Boccaccio e fino a Goldoni e Leopardi); «vile seduttore» (*Giovanna d'Arco, Simon Boccanegra, La forza del destino, La battaglia di Legnano* e già in Alfieri).

Certi stilemi melodrammatici sopravvivono tuttora

A
RAFFAELE RESTA
PEDAGOGISTA INSIGNE
CHE
CON ALTO INSEGNAMENTO E DOTTRINA PROFONDA
IL SUPERIORE ISTITUTO DI MAGISTERO
LUNGIMIRANTE PER VN QVINQVENNIO RESSE
ADOPRANDOSI
ONDE FOSSE PROMOSSO A FACOLTÀ VNIVERSITARIA
NEL SESTO ANNIVERSARIO DALLA SCOMPARSA
IL CONSIGLIO DELLA FACOLTÀ
INTERPRETE
DELL'ASPIRAZIONE DI DOCENTI E DISCEPOLI
QUESTO RICORDO MARMOREO
CON VNANIME VOTO
DELIBERO

Cronologia del rapporto musica/parole

Con il melodramma romantico, il ruolo del musicista diventa sempre più importante, a scapito del ruolo del librettista: Bellini, Donizetti, Verdi e Puccini. Wagner è autore dei suoi libretti:

«mentre parliamo dell' *Olimpiade* come di un dramma del Metastasio, solo raramente ricordando i vari compositori che l'hanno posto in musica, non abbiamo dubbi nel considerare *Il trovatore* un'opera di Giuseppe Verdi, dimenticando nella maggior parte dei casi di menzionare l'autore del libretto» (Della Seta 1987: 259).

Origine del melodramma

Genere pastorale (Tasso, Guarini); madrigale; volontà di ripristinare la convivenza di poesia, scena e musica del teatro greco (Camerata de' Bardi).

L'ambientazione silvestre, la centralità della natura e soprattutto la potenza dell'amore cui nessun essere vivente può sottrarsi emergono fin dalla prima scena dell'*Aminta* (vv. 140-148):

Odi quell'usignuolo
che va di ramo in ramo
cantando: *lo amo, io amo*; e, se no'l sai,
la biscia lascia il suo veleno e corre
cupida al suo amatore;
van le tigri in amore;
ama il leon superbo; e tu sol, fiera
più che tutte le fere,
albergo gli dineghi nel tuo petto.

**Lo spunto è raccolto, puntualmente,
fin dai primi testi drammatici per musica**

Non si nasconde in selva
sì dispietata belva,
né su per l'alto polo
spiega le penne a volo augel solingo,
né per le piagge ondose
tra le fere squamose alberga core
che non senta d'amore (Rinuccini, *La Dafne*,
1598).

Altri *topoi* melodrammatici, fin dalle origini

- abuso di alterati (vezzeggiativi)
- abuso di interiezioni
- gusto per la disposizione bimembre del periodo (dal chiasmo all'antitesi)
- bilanciamento sintattico
- ricercati contrasti (specie *io/tu*)
- discorso riportato
- domande ed esclamazioni egocentriche
- tendenza all'indebolimento del soggetto
- allocuzioni simboliche
- dubbio
- similitudini
- contrasti e mescolamento d'affetti

Esemplificazione su autori emblematici

- Goldoni
- Metastasio
- La librettistica rossiniana

Equilibrio: ripetizioni e antitesi

Non so se più t'accendi
a **questa**, a **quella** face,
ma pensaci, **ma** intendi:
forse chi **più** ti piace
più traditor sarà (*Semiramide riconosciuta*, I 3, vv. 185-189).

Il dubbio e il contrasto

Se resto sul lido,
se sciolgo le vele,
infido, crudele
mi sento chiamar.
E intanto, confuso
nel dubbio funesto,
non parto, non resto,
ma provo il martire,
che avrei nel partire,
che avrei nel restar (*Didone abbandonata*, I 18, vv. 19-28).

Strutture bimembri

O Arbace si difenda o si condanni
(*Artaserse*, II 11, v. 25);

Se all'impero, amici dèi,
Necessario è un cor severo,
O togliete a me l'impero,
O a me date un altro cor
(*La clemenza di Tito*, III 8, vv. 5-8).

Tu/io e ossimori

Mi lagnerò tacendo

Del **mio** destino avaro;

Ma ch'**io** non **t'**ami, o caro,

Non lo sperar da **me**.

Crudele! In che **t'**offendo,

Se resta a questo petto

Il miserò diletto

Di sospirar per **te**? (*Siroe*, II 1, vv. 35-42).

Indebolimento del soggetto

Si deluda (*Didone abbandonata*, I 3, v. 7);

al re si vada,

si torni a riveder (*Semiramide riconosciuta*, I 9, vv. 394-395);

Io mi spiegai

abbastanza con te (ivi, vv. 1021-1022).

Soggetto forte e debole

Io tradir l'idol **mio**? **Tu** fosti e sei
luce degl'occhi **miei**,
del **mio** tenero cor tutta la cura.
Ah se il **mio** labro mente
di nuovo ingiustamente,
come già fece Idreno,
torni Scitalce a trapassarmi il seno
(*Semiramide riconosciuta*, II 12, vv. 1150-6).

Discorso riportato

Se mai senti spirarti sul volto
Lieve fiato che lento s'aggiri,
Di': "Son questi gli estremi sospiri
Del mio fido, che muore per me"
(*La clemenza di Tito*, II 15, vv. 9-11);

"Non son padri" mi disse "i servi di Roma"
(*Attilio Regolo*, I 4, v. 21).

Carlo Goldoni (1707-1793)

- 120 commedie
- 18 tragicommedie
- 15 intermezzi
- 55 melodrammi giocosi
- 6 melodrammi seri
- cantate sceniche e altro
- 138 opere di parola
- circa 100 opere musicali

Alcuni intermezzi

La birba (1735)
Monsieur Petiton (1736)
La favola de' tre gobbi (1749)
La cantarina (1756)

Alcuni melodrammi giocosi

Lugrezia romana in Costantinopoli (1737)
L'Arcadia in Brenta (1749)
Il finto principe (1749)
La mascherata (1751)
Le pescatrici (1752)
Le virtuose ridicole (1752)
Il filosofo di campagna (1754)
Lo speciale (1755)
La ritornata di Londra (1756)
La buona figliuola (1757)
L'isola disabitata (1757)
La conversazione (1758)
Il signor dottore (1758)
Gli uccellatori (1759)
Il Conte Chicchera (1759)
La fiera di Sinigaglia (1760)
Amore in caricatura (1761)
La donna di governo (1761-1764)
La buona figliola maritata (1761)
Le nozze in campagna (1768)
Il talismano (1779)



Testi che deridono la cattiva qualità dei libretti e i difetti del teatro d'opera

- Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, 1720
- Giovan Battista Casti, *Prima la musica e poi le parole*, 1786
- Antonio Simeone Sografi, *Le convenienze teatrali*, 1794
- Antonio Simeone Sografi, *Le inconvenienze teatrali*, 1800
- Francesco Gnecco, *La prova di un'opera seria*, 1805
- Filippo Pananti, *Le disavventure di un librettista*, 1808

Commedie metateatrali di Goldoni

- *Il teatro comico* (1750)
- *La cameriera brillante* (1754)
- *I malcontenti* (1755)
- *L'impresario delle Smirne* (1760)

Libretti metateatrali di Goldoni

- *La cantarina* (1756)
- *La scuola moderna o sia La maestra di buon gusto* (1748)
- *L'Arcadia in Brenta* (1749)
- *Le virtuose ridicole* (1752)
- *De gustibus non est disputandum* (1754)
- *La ritornata di Londra* (1756)
- *La bella verità* (1762)

«Il Dramma serio per Musica, come tu saprai, è un genere di teatrale componimento di sua natura imperfetto, non potendosi osservare in esso veruna di quelle regole che sono alla Tragedia prescritte. Molto più imperfetto il Dramma Buffo esser dee, perché cercandosi dagli Scrittori di tai barzellette servire più alla Musica che a sé medesimi, e fondando o nel ridicolo o nello spettacolo la speranza della riuscita, non badano seriamente alla condotta, ai caratteri, all'intreccio, alla verità, come in una Commedia buona dovrebbe farsi» (C. Goldoni, *L'Autore a chi legge*, in *De gustibus non est disputandum*, 1754).

Il teatro d'opera è «il più grande, il più fastidioso e il più pericoloso degli imbarazzi» (C. Goldoni, *L'impresario delle Smirne*, 1760, prefazione).

«Quando scrivo per musica, l'ultimo a cui io pensi sono io medesimo. Penso agli attori, penso al maestro di cappella moltissimo, penso al piacere degli uditori in teatro, e se i miei drammi venissero presentati soltanto e non venissero letti, spererei miglior destino» (C. Goldoni).

«Il libro buffo
È una noia, è un imbroglio,
Non si finisce mai;
È un seminario di fastidi e guai.
Quando il libretto è fatto,
Forse si è fatto il men:
S'han da cambiare ogni atto
Cinque o sei cose almen.
Vien via la canterina:
Quest'aria non va bene.
E grida la mammina:
La parte non convien.
Son dieci che comandano;
Comandano e non pagano.
Io mando i libri al diavolo,
Non me n'importa un cavolo.
No, no, non ne vo far;
Non voglio più impazzar»
(C. Goldoni, *La bella verità*, 1762, I 8).

«Bisogna massacrar tutto il libretto,
ed uscir sempre fuor del seminato,
acciò quivi cader possa il duetto,
e qui venire il pezzo concertato;
spesso ancor da quei barbari si vuole,
pria la musica, e dopo le parole.

[...]

Ho un bel voler stare attaccato al testo,
ognuno far di suo capriccio vuole.
Ho un bel dir tutto quanto è buio pesto
ed il tempo si getta e le parole;
a qualcosa di peggio anco si viene,
e si son fatte delle brutte scene.

Perché almeno si tengano nei modi
ho a sudar sangue, storpiano ogni cosa;
così mi fanno dir cose da chiodi,
e sento i versi miei mettere in prosa;
voi che siete poeti giudicate,
se per me non son tante stilettate.

L'opera finalmente tira tira
va in scena; or sì che è fatta la frittata;
chi ha la tosse, chi il capo che gli gira,
[...]

la gente non può intendere una zeta:

e chi tocca dell'asino? il poeta» (Filippo Pananti, *Le disavventure di un librettista*, 1808).



Gioachino Rossini
(1792-1868)

23 opere serie / 18 opere comiche

1. *Demetrio e Polibio*, 1809, Vincenzina Viganò Mombelli
2. *Ciro in Babilonia, o sia La caduta di Baldassare*, 1812, Francesco Aventi
3. *Tancredi*, 1813, Gaetano Rossi
4. *Aureliano in Palmira*, 1813, Felice Romani
5. *Sigismondo*, 1814, Giuseppe Foppa
6. *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, 1815, Giovanni Schmidt
7. *Otello, ossia Il moro di Venezia*, 1816, Francesco Berio di Salsa
8. *Armida*, 1817, Giovanni Schmidt
9. *Adelaide di Borgogna*, 1817, Giovanni Schmidt
10. *Mosè in Egitto*, 1818, Andrea Leone Tottola
11. *Ricciardo e Zoraide*, 1818, Francesco Berio di Salsa
12. *Ermione*, 1819, Andrea Leone Tottola
13. *Eduardo e Cristina*, 1819, Giovanni Schmidt
14. *La donna del lago*, 1819, Andrea Leone Tottola
15. *Bianca e Falliero, o sia Il consiglio dei tre*, 1819, Felice Romani
16. *Maometto Secondo*, 1820, Cesare della Valle
17. *Zelmira*, 1822, Andrea Leone Tottola
18. *Semiramide*, 1823, Gaetano Rossi
19. *Ivanhoé*, 1826, Émile Deschamps, Gabriel-Gustave de Wailly
20. *Le Siège de Corinthe*, 1826, Luigi Balocchi, Alexandre Soumet
21. *Moïse et Pharaon, ou Le Passage de la Mer Rouge*, 1827, L. Balocchi, É. de Jouy
22. *Guillaume Tell*, 1829, Étienne de Jouy, Hippolyte-Louis-Florent Bis
23. *Robert Bruce*, 1846, Alphonse Royer, Gustave Vaëz

1. *La cambiale di matrimonio*, 1810, Gaetano Rossi
2. *L'equivoco stravagante*, 1811, Gaetano Gasbarri
3. *L'inganno felice*, 1812, Giuseppe Foppa
4. *La scala di seta*, 1812, Giuseppe Foppa
5. *La pietra del paragone*, 1812, Luigi Romanelli
6. *L'occasione fa il ladro*, 1812, Luigi Prividali
7. *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo*, 1813, G. Foppa
8. *L'italiana in Algeri*, 1813, Angelo Anelli
9. *Il turco in Italia*, 1814, Felice Romani
10. *Torvaldo e Dorliska*, 1815, Cesare Sterbini
11. *Almaviva, o sia L'inutile precauzione [Il barbiere di Siviglia]*, 1816, Cesare Sterbini
12. *La gazzetta*, 1816, Giuseppe Palomba
13. *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*, 1817, Jacopo Ferretti
14. *La gazza ladra*, 1817, Giovanni Gherardini
15. *Adina*, 1818, Gherardo Bevilacqua Aldobrandini
16. *Matilde [di] Shabran, o sia Bellezza e cuor di ferro*, 1821, J. Ferretti
17. *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del Giglio d'oro*, 1825, Luigi Balocchi
18. *Le Comte Ory*, 1828, Eugène Scribe, Charles-Gaspard Delestre-Poirson

Codice serio / Codice buffo

A = registri aulici; B = registri bassi; C = registri colloquiali
opera seria = A / opera buffa e semiseria = A + B + C

Esempi:

Amistà = libretti seri e buffi; *amistade* = solo seri; *amicizia* = solo buffi.


Pietade = quasi solo libretti seri; *pietà* = sia seri sia buffi.

Virtude/virtute = quasi solo libretti seri; *virtù* = sia seri sia buffi.

Fedeltade/infedeltade = solo libretti seri; *fedeltà/infedeltà* = sia seri sia buffi.

Libertade = quasi solo libretti seri; *libertà* = sia seri sia buffi.

Imene = solo libretti seri; *imeneo* = sia seri sia buffi; *matrimonio* = solo buffi.

- 
- **confronti Goldoni/Rossini**
 - **onomatopea e metalinguaggio**
 - **confusione e stordimento**
 - **parole spezzate**
 - **eco e metateatro**
 - **parole ricercate e metaletteratura**
 - **turcherie... e ancora metalinguaggio**
 - **doppi sensi (anche osceni) e giochi di parole**
 - **il trionfo del parlato**

The image features a pair of rich red curtains with a scalloped top edge and gold tassels at the bottom corners. The curtains are drawn back to reveal a solid black background. Centered on this background is the text 'CONFRONTI GOLDONI/ROSSINI' in a white, bold, serif font.

**CONFRONTI
GOLDONI/ROSSINI**

Melodrammi rossiniani attinti a Goldoni

- *Il turco in Italia*, 1814, Felice Romani, incipit da *Il talismano*, 1779
- *La gazzetta*, 1816, Giuseppe Palomba, *Il matrimonio per concorso*, 1763

Goldoni trasmette al teatro d'opera successivo

- Messa a punto del finale d'atto (concertati, crescendo, topos della confusione)
- Astuzia femminile
- Metateatralità
- Esotismo
- Riduzione dei rapporti amorosi in rapporti economici
- Centralità dell'ambiente borghese
- Congruità tra psicologia e status del personaggio e suoi modi espressivi
- Stile semiserio e larmoyant
- Lettura di lettere in scena

The image features a background of red, draped curtains with gold tassels. The curtains are pulled back, revealing a dark, shadowed area in the center. The text is centered in the lower half of the image.

**ONOMATOPEA E
METALINGUAGGIO**

«[Isabella, Elvira e Zulma] Nella testa ho un **campanello**

Che suonando fa **dindin**.

[Mustafà] Come scoppio di cannone

La mia testa fa **bumbum**.

[Taddeo] Sono come una cornacchia

Che spennata fa **crà crà**.

[Lindoro e Haly] Nella testa un gran **martello**

Mi percuote e fa **tac tà**.

[Tutti col Coro] Va sossopra il suo [mio] **cervello**

Sbalordito in tanti imbrogli;

Qual vascel fra l'onde e scogli

Io sto [ei sta] presso a naufragar»

(L'italiana in Algeri, I u.):

<https://www.youtube.com/watch?v=liypYLYRFt8>

«La calunnia è un venticello,
Un'auretta assai gentile
Che insensibile, sottile,
Leggermente, dolcemente,
Incomincia a **susurrar**.
Piano piano, terra terra,
Sotto voce **sibilando**,
Va scorrendo, va **ronzando**;
Nelle orecchie della gente
S'introduce destramente,
E le teste ed i **cervelli**
Fa stordire e fa gonfiar.
Dalla bocca fuori uscendo
Lo **schiamazzo** va crescendo;
Prende forza a poco a poco,
Scorre già di loco in loco,
Sembra il tuono, la tempesta
Che nel sen della foresta
Va **fischando**, **brontolando**
E ti fa d'orror gelar.
Alla fin trabocca e **scoppia**,
Si propaga, si raddoppia
E produce un'esplosione
Come un colpo di cannone,
Un tremuoto, un temporale,
Un tumulto generale,
Che fa l'aria **rimbombar**.
E il meschino calunniato,
Avvilto, calpestato,
Sotto il pubblico flagello
Per gran sorte va a crepar» (*Il barbiere di Siviglia*, I 8):

<https://www.youtube.com/watch?v=DM2-EUZ8Crl>

«Che sarà!

Questo è un nodo avviluppato,

Questo è un **gruppo rintrecciato**.

Chi sviluppa più inviluppa,

Chi più **sgruppa**, più **raggruppa**;

Ed intanto la mia testa

Vola, vola e poi s'arresta;

Vo tenton per l'aria oscura,

E comincio a delirar» (*La Cenerentola*, II 8):

<https://www.youtube.com/watch?v=NB14yuKef1s>

4 significati del testo operistico

1. significato letterale
2. significato scenico
3. significato musicale
4. significato metatestuale

Sgruppare 'fig., sciorinamento delle note di un vocalizzo':

«Allo sgruppare di sì bel gruppo possiam cantar tutti *Giusti Dei, che mai sarà?*» (A. Rubbi, *Il bello armonico teatrale* [...], Venezia, Cordella, 1792).

The image features a pair of red curtains with gold tassels, set against a black background. The curtains are drawn back, revealing a dark opening in the center. The text is centered within this opening.

**CONFUSIONE E
STORDIMENTO**

«La mescolanza di molti affetti in uno aggruppati è uno dei più sovrani pregi della poesia»

scriveva, cartesianamente, Gregorio Caloprese, commentando le *Rime* del Della Casa (1694).

«Quale infausto orrendo giorno
Di sciagure e di terrore! –
Cupa voce suona intorno...
Suon di morte **gela** il core...

Fremo... smanio... avvampo... tremo...

Ah, qual fin tal giorno avrò?» (*Tancredi*, I 13):

<https://www.youtube.com/watch?v=4Cjs08h9Dco>

«Da l'altra parte un pensier **dolce et agro**,
con faticosa et dilectevol salma
sedendosi entro l'alma,
preme 'l cor di desio, di speme il pasce;
che sol per fama gloriosa et alma
non sente quand'io **agghiaccio**, o quand'io **flagro**,
s'io son pallido e magro;
e s'io l'occido più forte rinasce»
(F. Petrarca, *Canzoniere*, 264, vv. 55-62).

«Giove un dì fremendo in collera / Per le colpe del
mortale, / Il complesso d'ogni male / Volle al
mondo regalar. / Prese gelo, prese fuoco, / Zolfo,
arsenico e spavento, / Lungo duol, breve contento,
/ Il sospiro, il batticuore, / E compose il mal
d'amore, / E sull'uomo il fe' piombar. / La terzana e
la quartana, / E ogni male il più rubello / Si
cavarono il cappello, / Ed amore salutâr. / E
diceano sottovoce: / Qui non val sanguigna o
china, / Non si trova medicina / Che lo possa
rimediar. / Lo precede la speranza, / Il timore
l'accompagna, / Sempre trema, ognor si lagna, / E
in delirio spesso va» (J. Ferretti per Rossini,
Matilde di Shabran, I 10).

Mescolamento d'affetti nei melodrammi delle origini

Fa' ch'al foco de' miei lumi
si consumi

ogni gelo, ogni durezza (Rinuccini, *La Dafne*, vv.
440-442).

Io la Musica son, ch'a i dolci accenti
so far tranquillo ogni turbato core,
ed or di nobil ira ed or d'amore

posso infiammar le più gelate menti (Striggio, *La favola d'Orfeo, Prologo*, vv. 5-8).

Mescolamento d'affetti in Metastasio

«Agghiaccio in seno, / Se in periglio ti miro;
avvampo in volto, / Se nominar ti sento (*Ciro
riconosciuto*, III 11, vv. 39-41); «D'orrore
agghiaccio, / Avvampo di rossor»
(*Temistocle*, III 5, vv. 12-13); «Agitata per
troppo contento / Gelo, avvampo, confonder
mi sento / Fra i deliri d'un dolce pensier»
(*L'eroe cinese*, I 9, vv. 10-12)

Mescolamento d'affetti in Alfieri

Sonetto 155, vv. 1-2: «Sperar, temere,
rimembrar, dolersi; / Sempre bramar, non
appagarsi mai».

Più volte inscenato, per esempio
nell'*Agamennone*, V 4, vv. 7-9:

«Agghiaccio,... fremo,... / Vacillo... ohimè!...
forza mi manca,... e voce,... / e lena... Ove
son io?... che feci?... Ahi lassa!...».

The image features a pair of rich red curtains with a scalloped top edge and gold tassels at the bottom. The curtains are parted in the center, revealing a black background. The text is centered in the black area.

**PAROLE
SPEZZATE**

«Quel pianto / Mi scende al cor... ma... oh Dio...
lasciarti io deggio. / Già la morte s'appressa... io già...
la sento. / Argirio, ascolta, ecco de' voti miei... / Di mia
fede l'oggetto... a quella mano / Or la mia destra
insanguinata unisci; / Di sposo... il nome io porterò alla
tomba... / E tu sarai mio padre? – A vendicare... / La
mia patria... la sposa... / Vissi,... d'entrambe degno...
amato, io spiro / Ora d'entrambe in seno... / Ogni mio
voto... è già... compito... appieno. / Amenaide...
serbami / Tua fé... quel... cor ch'è mio, / Ti lascio... ah!
tu di vivere / Giurami... sposa... addio» (*Tancredi*, II
17): **da 2 h e 46' del video seguente:**

<https://www.youtube.com/watch?v=ahjHLw5ZCY>

D'AMICO (1992: 143): «Par di vedere la vita evaporare dal corpo, al modo delle “animule” in tante pitture dei primitivi; e anche di ascoltare il silenzio uscire dalla musica, e lasciarla deserta».

Topica della farsa è la riproduzione della **balbuzie**, attraverso la ripetizione di frammenti di parole, non necessariamente esplicita nel libretto ma talora soltanto in partitura, com'è il caso del *Bruschino*, ultima scena, in cui Bruschino figlio così blatera il proprio pentimento: «“Padre mio!... padre mio!... mio, mio... mio, mio!... mio, mio, son pentito! tito... tito... tito... tito... tito.. padre mio, sono pentito! tito... tito.... tito.... tito....”, su note ribatute che più che del pentimento suggeriscono l'idea della disarmante, irrimediabile dabbenaggine» (MIOLI 1986: 75):
dal min. 5 del video seguente:

<https://www.youtube.com/watch?v=-AxQf38L3iA>

Parole trattate alla stregua di suoni (senza senso, spezzate, ripetute).

«La dissoluzione semantica è in questi casi massima. Le parole (in genere onomatopee [...]) imitano un reale assurdo e quindi annullano il razionale, perdono il loro significato e ne acquistano uno nuovo, intriso di agitazione, scompiglio e divertimento» (COLETTI 2002: 836).

The image features a pair of rich red theater curtains with a scalloped top edge and gold tassels on the sides. The curtains are drawn back to reveal a solid black background. Centered on this black background is the text "ECO E METATEATRO" in a white, bold, serif font.

**ECO E
METATEATRO**

«[Clarice] Quel dirmi, oh dio! non t'amo...

[Conte] T'amo.

[Clarice] Pietà di te non sento...

[Conte] Sento.

[Clarice] (È il Conte... ah! sì... proviamo / Se mi risponde ancor.)

È pena tal, ch'io bramo...

[Conte] Bramo...

[Clarice] Che alfin m'uccida amor.

[Conte] Amor.

[Clarice] Al fiero mio tormento...

[Conte] Mento...

[Clarice] Deh! ceda il tuo rigor.

[Conte] Rigor.

[Clarice] Eco pietosa...

Su queste sponde...

(Più non risponde.)

Tu sei la sola,

Che mi consola

Nel mio dolor.

Quella che l'eco mi facea, del Conte

Era certo la voce: ei con quest'arte

Si scoperse abbastanza.

“Amo, sento”, egli disse, e “bramo amore”;

E quel che assai più val, “mento rigore”» (*La pietra del paragone*, I 4):

<https://www.youtube.com/watch?v=nIDfsjzBv-o>

The background of the image consists of a pair of red curtains with a scalloped top edge and gold tassels on the sides. The curtains are drawn back to reveal a black background where the text is centered.

**PAROLE
RICERCATE E
METALETTERATURA**

Preziosismi lessicali

- *Anfionico* ‘tebano’ («Dissertazione classica / Sui nuovi effetti armonici, / Onde i portentosi anfionici / Ridesteran stupor», *Viaggio a Reims*, 15 bis).
- *Angue* («Anch’io la verga / Ho trasformato in angue», *Mosè in Egitto*, I 3); *anguifero* («Qui l’atro crine anguifero / Scuoton le fiere Eumenidi», *Armida*, III 1).
- *Catuba* («Allo squillo della tuba, / Al fragor della catuba, / Si schieraro tutti in fila / Centoottantacinquemila», *Matilde di Shabran*, II 1).
- *Cereo* ‘cero’ («E Imeneo col cereo in mano / Veggo in te, mio dolce amor», *L’equivoco stravagante*, I 7).
- *Ciurmator* («il ciurmator di Giuda», *Mosè in Egitto*, I 3).
- *Esterminare* («Dio così estermina / I suoi nemici...», *Mosè in Egitto*, II 1).
- *Inferneo* (hapax: «Fuggite infernei mostri; ite onde usciste», *Armida*, III 2).
- *Lance* ‘bilancia’ («Questo è di Temide / L’augusto tempio: / Diva terribile, / Inesorabile / Che in lance pondera / L’umano oprar», *La gazza ladra*, II 9; «ah Tu, che in giusta / Lance delle opre nostre osservi il peso!», *Mosè in Egitto*, I 2; *Mosè*, II 2).
- *Ostia* («offrir le ostie al suo Nume», *Mosè in Egitto*, I 5).
- *Palischermo* («Vadasi al palischermo», *Armida*, III 8).
- *Pomifero* («il pomifero autunno», *Armida*, III 4).
- *Settemplice* («in mezzo al Nil settemplice», *Aureliano in Palmira*, I 1).
- *Vipereo* («Deponete il vipereo flagello», *Armida*, II 1).
- *Voratore* («Il tempo vorator», *Armida*, II 2).

«[Rodrigo] Questo **amplesso** a te fia pegno
di amichevoli **ritorte**:
la mia gioia or colma è al segno
fra l'amico e la **consorte**!
Oh quai vincoli soavi
di **amistade** e pura fé!

[Malcolm] La consorte! e chi?

[Rodrigo] **No!** sai?

[Douglas] Qual sorpresa!

[Rodrigo] A' dolci **rai**
ardo ognor d'Elena bella...

[Malcolm] (*in uno slancio inconsiderato*) Ah! non **fia**!

[Douglas] Che?

[Rodrigo] Qual **favella**?

[Elena] Ah! non **fia** che a te contrasti
sorte avversa il bel contento...
volea dir...

[Malcolm] Ma...

[Elena] Tal momento
fa quell'anima gioir...

(*rapidamente e di nascosto a Malcolm per frenarlo*)

(Taci... oh Dio! per te **pavento**!

Ah! pietà del mio **martir**!)

[Rodrigo] (Crudele sospetto,
che m'agiti il petto,
ah taci! comprendo...

Già d'ira m'accendo!

Le furie di **averno**
in **seno** mi stanno!

Sì **barbaro** affanno
no, pari non ha!)

[Elena e Malcolm] (Ah celati, o affetto,
nel misero petto!
Ei tutto comprende!
Minaccia! si accende!
E intanto quest'**alma**
oppressa, smarrita,
non trova più **aita**,
più pace non ha!)

[Douglas] (Ah l'ira, il dispetto,
mi straziano il petto!
Ei tutto comprende!
Minaccia! si accende!
Sì... sono implacabile...
Vendetta mi affretta...
Un padre più misero
la terra non ha!)

[Albina e Coro] (Crudele sospetto
gli **serpe** nel petto!
Quai triste vicende!
Si adira! si accende!
Il ciel par che ingombri
un **nembo** assai fiero...
Sì cupo mistero
qual termine avrà?)

Giunge Serano frettoloso. I bardi lo seguono.

[Serano] Sul colle a **Morve** opposto
ostil drappello avanza...

[Coro] Nemici!

[Douglas] Oh qual **baldanza**!

[Coro] Nemici!

[Rodrigo] Andiam... **disperdansi**...

Distruggansi gli audaci...

[Malcolm, Rodrigo e Douglas] **(Privato affanno ah taci!**

Trionfa o patrio amor!)

[Rodrigo] (*a' bardi*)

A voi, sacri cantori!

Le voci ormai sciogliete:

in sen bellici ardori

destate, su, muovete;

ed al tremendo segno,

che a battaglia ne invita,

mi giuri ogn'**alma** ardita

di vincere o morir.

[Malcolm, Douglas e Coro] Giura quest'**alma** ardita

di vincere o morir. [...]

[Un primo bardo] Già un raggio **forier**

d'immenso splendor,

addita il sentier

di gloria, di onor.

[Gli altri bardi] Oh figli di eroi!

Rodrigo è con voi.

Correte, **struggete**

quel pugno di schiavi...

Già l'ombre degli avi

vi **pugnano** allato...

Voi, fieri all'esempio

di tanto valor,

su, su! fate **scempio**

del vostro oppressor!

[Albina] E vinto il nemico,
domato l'audace,
la gioia, la pace
in voi tornerà.

[Le donzelle] E allora felici
col core sereno
le spose, gli amici
stringendovi al seno,
l'**ulivo** all'**alloro**
succeder saprà.

[Bardi] Oh figli di eroi!
Rodrigo è con voi...
Correte, struggete
il vostro oppressor.

[Rodrigo] **All'armi** o campioni!
La gloria **ne** attende...

*Qui una brillante meteora sfolgoreggia nel cielo; fenomeno in quella regione non insolito.
Sorpresa in tutti.*

[Tutti] Di luce si accende
insolita il ciel!

[Rodrigo e Douglas] D'illustre vittoria
annunzio fedel!

[Bardi] Correte... **struggete**
il vostro oppressor.

[Malcolm, Rodrigo e Douglas] Su... amici! guerrieri!

[Coro di Guerrieri] Marciamo! **struggiamo**
il nostro oppressor!

[Albina, Elena e donzelle] Su i nostri guerrieri
compagne! imploriamo

del Cielo il favor» (*La donna del lago*, I u.): **dal min. 6.20 del video seguente:**

<https://www.youtube.com/watch?v=h43SJ2zo6nl>

«Questo finale [del primo atto], che deve essere per altro intimamente connesso col rimanente dell'opera, è una spezie di commediola o di **picciol dramma da sé**, e richiede un novello intreccio ed un interesse straordinario. In questo principalmente deve brillare il genio del maestro di cappella, la forza de' cantanti, il più grande effetto del dramma. Il recitativo n'è escluso, si canta tutto; e trovar vi si deve ogni genere di canto. L'adagio, l'allegro, l'andante, l'amabile, l'armonioso, lo strepitoso, l'arcistrepitoso, lo strepitosissimo, con cui quasi sempre il suddetto finale si chiude; il che con voce musico-tecnica si chiama la "chiusa" oppure la "stretta", non so se perché in quella la forza del dramma si stringe, o perché dà generalmente non una stretta ma cento al povero cerebro del poeta che deve scrivere le parole. In questo finale devono per teatrale donna comparir in scena tutti i cantanti, se fosser trecento, a uno, a due, a tre, a sei, a dieci, a sessanta, per cantarvi de' soli, de' duetti, de' terzetti, de' sestetti, de' sessantetti; e se l'intreccio del dramma nol permette, bisogna che il poeta trovi la strada di farselo permettere, a dispetto del criterio, della ragione e di tutti gli Aristotili della terra; e, se trovasi poi che va male, tanto peggio per lui»

(Da Ponte 1830: 92-93).

The background of the slide features a pair of red curtains with gold tassels, framing a central black area where the text is located.

**SINTASSI
RICERCATA
CON REGIA
MINIMALISTA**

«Addio, del passato bei sogni ridenti,
Le rose del volto già sono **pallenti**;
L'amore d'Alfredo pur esso mi manca,
Conforto, sostegno dell'anima stanca
Ah, della **traviata** sorridi al **desio**;
A lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio,
Or tutto **finì**.

Le gioie, i dolori tra poco avran fine,
La tomba ai mortali di tutto è confine!
Non **lagrima** o fiore avrà la mia **fossa**,
Non croce col nome che copra quest'ossa!
Ah, della traviata sorridi al desio;
A lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio.
Or tutto finì!» (*La traviata*, III 4):

<https://www.youtube.com/watch?v=bGUzY74TtfU>

The image features a pair of rich red curtains with a scalloped top edge and gold tassels on the sides. The curtains are drawn back to reveal a black background. Centered on this background is the text:

**RAFFINATA
SEMPLICITÀ
CON REGIA
POSTMODERNA**

«[Cleopatra] *(fra le sue damigelle che piangono)* Voi che mie fide **ancelle** un tempo **foste**, or **lagrimate** invan, più mie non siete.

Il **barbaro germano**

che mi privò del regno,
a me vi toglie, e a me **torrà** la vita. *(S'ode strepito d'armi nella scena)*

Ma qual strepito d'armi?

Ah sì! più mie non siete,
spirar l'**alma** Cleopatra or or vedrete.

[Cesare] Forzai l'ingresso a tua salvezza, oh cara!

[Cleopatra] Cesare o un'ombra sei?

[Cesare] *(alle guardie)* Olà, partite ormai, **empi** ministri
d'un tiranno spietato!

Cesare così vuol, pronti ubbidite! *(partono le guardie)*

[Cleopatra] Ah! ben ti riconosco,
amato mio tesoro,
al valor del tuo braccio!

Ombra, no, tu non sei, Cesare amato.

[Cesare] Cara, ti stringo al seno;
Ha **cangiato** vicende il nostro fato.

[Cleopatra] Come salvo ti vedo?

[Cesare] Tempo avrò di svelarti
ogni **ascosa cagion** del viver mio.
Libera sei, vanne fra tanto al porto,
e le disperse schiere in un raduna;

colà mi rivedrai; **Marte** mi chiama
all'impresa total di questo suolo.

Per conquistar, non che l'Egitto, un mondo,
basta l'ardir di questo petto solo.

[Cleopatra] Da tempeste il legno infranto,
se poi salvo giunge in porto,
non sa più che **desiar**.

Così il **cor** tra pene e pianto,
or che trova il suo conforto,

torna l'anima a bear» (Handel, *Giulio Cesare*, III 7: <https://www.youtube.com/watch?v=7klKEtcXxr0>).

The image features a pair of rich red curtains with a scalloped top edge and gold tassels at the bottom. The curtains are drawn back to reveal a solid black background. Centered on this background is the text 'TURCHERIE... E ANCORA METALINGUAGGIO' in a white, bold, serif font.

**TURCHERIE... E
ANCORA
METALINGUAGGIO**

«[Isabella] Non sei tu che il grado eletto
brami aver di Pappataci?

Delle belle il prediletto
questo grado ti farà.

Ma bisogna che tu giuri
d' eseguirne ogni dovere.

[Mustafà] Io farò con gran piacere
tutto quel che si vorrà.

[Coro] Bravo, ben: così si fa.

[Lindoro] Siate tutti attenti e cheti
a sì gran solennità. (*a Taddeo, dandogli un foglio da leggere*)

A te: leggi. (*a Mustafà*)

E tu ripeti

tutto quel ch'ei ti dirà.

Taddeo legge e Mustafà ripete tutto verso per verso.

[Taddeo] Di veder e non veder,
di sentir e non sentir,
per mangiare e per goder
di lasciare e fare e dir
io qui giuro e poi scongiuro
Pappataci Mustafà.

[Coro] Bravo, ben: così si fa.

[Taddeo] (*leggendo come sopra*) Giuro inoltre all'occasion
di portar torcia e lampion,
e se manco al giuramento
più non m'abbia un pel sul mento.

Tanto giuro e poi scongiuro
Pappataci Mustafà.

[Coro] Bravo, ben: così si fa.

[Lindoro] Qua la mensa.

[Isabella] Ad essa siedano

Kaimakan e **Pappataci**.

[Coro] Lascia pur che gli altri facciano:

tu qui mangia, bevi e taci.

Questo è il rito primo e massimo
della nostra società.

[Taddeo e Mustafá] Buona cosa è questa qua.

[Isabella] Or si provi il candidato.

Caro...

[Lindoro] Cara...

[Mustafá] Ehi!.. Che cos'è?

[Taddeo] Tu non fai quel che hai giurato?

Io t'insegno. Bada a me.

[Isabella e Lindoro] Vieni, o caro/a.

[Taddeo] Pappataci. (*mangia di gusto senza osservar gli altri*)

[Isabella e Lindoro] Io t'adoro.

[Taddeo] Mangia e taci.

[Mustafá] Basta, basta. Ora ho capito.

Saprò far meglio di te.

[Taddeo] (Che **babbeo!**)

[Lindoro] Che **scimunito!**

Me la godo per mia fé.)

[Isabella] Così un vero Pappataci

tu sarai da capo a piè» (*L'italiana in Algeri, Il 14*): **dal min. 2.17 del video**

seguinte: <https://www.youtube.com/watch?v=bkQ64DRrRGE>

«Prometto... di non essere... geloso / [...] Oh sì, prometto / Di non far mai fatica. [...] / Di mangiar quanto posso e sempre bere. / [...] Di non prendermi cura / Se la mia moglie stia / Con altri in allegria» (C. Goldoni, *Il paese della Cuccagna* [1750], II 2).

«[Conte] *(a Fabrizio)*

Lui star **conta**, io star **mercanta**,

Ti star **furba**, e lui **birbanta**.

[Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio] Dice bene.

[Conte] *(al medesimo)* (Oh che canaglia!)

(mostrando un foglio logoro dal tempo)

Qui star vaglia.

[Pacuvio] *(dopo averlo guardato)* Sei milioni!

[Baronessa, Fulvia e Macrobio] Bagattella!

[Conte] *(a Fabrizio)* (Che bricconi!)

[Conte] *(al medesimo)* Se **trovara** controvaglia,

Mi far vela per Morèa.

[Fabrizio] *(tutto mesto)* Non **trovara**.

[Conte] **Scamonéa**

Tua patrona resterà.

[Macrobio] Parla proprio in lingua etrusca.

[Conte] Mi **mangiara** molta **crusca**.

[Macrobio] Si conosce.

[Conte] Baccalà

Tambelloni Kaimacacchi.

[Macrobio] (Che mai dice?)

[Baronessa, Fulvia e Pacuvio] (Non intendo.)

[Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio] Mille grazie.

[Conte] **Baccalà**.

[Fabrizio] (Li canzona come va.)

[Conte] *(a Fabrizio)* Non **aprirà** più portona,

O tua testa andar pedona.

[Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio] (Che vuol dir questa canzona?)

[Conte] **Sequestrara...**

[Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio] Adagio un po'.

[Conte] **Sigillara...**

[Baronessa e Fulvia] E le mie cose?

[Conte] Sigillara.

[Macrobio] E i manoscritti?

[Pacuvio] I miei drammi?

[Macrobio] Le mie prose?

[Conte] Sigillara.

[Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio] In quanto a noi...

[Conte] Sigillara.

[Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio] Oh questo no!

[Fabrizio] *(al Conte sempre con simulata insistenza)* Ubbidirò.

[Macrobio] *(al Conte)* Mi far critica giornala

Che aver fama in ogni loco;

Né il potera ritardar.

[Conte] Manco mala! manco mala!

Ti lasciara almen per poco

Il buon senso respirar.

[Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio] Sigillate pure al Conte

Bocca, naso, e che so io;

Ma, cospetto! quel ch'è mio

Lo dovete rispettar.

[Conte] Quanti stara, a modo mio

Mi volera sigillar.

[Fabrizio] (Che hanno il cor perverso e rio,

Più non v'è da dubitar.)» *(La pietra del paragone, I 17): da 1 h e 15' del video seguente:*

<https://www.youtube.com/watch?v=3bj4Avlo-Ag>

The background of the image consists of a pair of red curtains with a scalloped top edge and gold tassels hanging from the bottom. The curtains are parted in the center, revealing a black background where the text is located.

**DOPPI SENSI
(ANCHE OSCENI) E
GIOCHI DI PAROLE**

Se vuota adesso sei,
Più vuota non sarai:
Col tempo troverai
Un gaz, un infiammabile,
O un qualche vegetabile
Pallon ti renderà (*L'equivoco stravagante*, I 4).

Più lo guardo, più l'osservo,
Più l'Eunuco in lui ravviso;
Femminin non è quel viso
Ha un tantin d'umanità (ivi, II 4):

umanità ricondotta, da *homo/uomo*, a 'mascolinità':

<https://www.youtube.com/watch?v=PqO845Q2gO8>

The image features a pair of rich red curtains with a scalloped top edge and gold tassels at the bottom. The curtains are drawn back to reveal a black background. Centered on this background is the title 'IL TRIONFO DEL PARLATO' in a white, bold, serif font.

**IL TRIONFO
DEL PARLATO**

«La *Umgangssprache*, la lingua goldoniana d'uso italiano, è sostanzialmente *Bühnensprache*, lingua teatrale, fantasma scenico che ha spesso la vivezza del parlato ma si alimenta piuttosto all'uso scritto non letterario accogliendo in copia larghissima venetismi, regionalismi “lombardi” e francesismi, accanto a modi colloquiali toscani e a stilizzazioni auliche di lingua romanzesca e melodrammatica: è un “come se”, una ipotesi spesso così persuasiva di realtà, fondata su un presupposto di intelligibilità comune» (G. Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, p. 91).

«I due libri su' quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai di essermi servito, furono il *Mondo* e il *Teatro*» [C. Goldoni, Prefazione all'edizione Bettinelli (1750), in Ortolani, I, p. 769].

«FABRIZIO

(guardando l'orologio)

Oh cospetto! Undici ore già passate.

E Giannetto ne scrive

Che sarà qui sul mezzogiorno.

LUCIA

Oh diavolo,

Già così tardi! – E la Ninetta ancora

Non veggo. Ov'è costei ? – Pippo, rispondi.

PIPPO

Per la collina, io credo,

A cogliere le fragole.

LUCIA

Ah Fabrizio,

Da qualche tempo son molto scontenta

Di questa tua Ninetta. – Pippo, Ignazio,

Antonio, andate tutti

A preparare il resto. –

Pippo e gli altri famigli si ritirano.

Ah se la colgo

Quella smorfietta!..

FABRIZIO

Eh via, cessa una volta!

Tu sempre la rimbrotti, e sempre a torto.

LUCIA

A meraviglia! E quando

Ridendo e civettando ella mi perde

Le forchette d'argento, dimmi, allora

Se mi viene la bile, ho torto ancora?

FABRIZIO

Gran cosa! Finalmente

È una forchetta sola

Che si smarrì per caso; e chi sa forse

Che un dì non si ritrovi! – Orsù, Lucia,

Bada a trattare con maggior dolcezza

Quella fanciulla.

LUCIA

(in aria di disprezzo)

Ah, ahà!

FABRIZIO

Rispetta in lei

Le sue sventure. Sai

Ch'ella è pur figlia di quel bravo e onesto

Fernando Villabella

Che fra le schiere incanutisce; e s'ella,

Orfana della madre e senza doni

Della fortuna, colle sue fatiche

Qui si procaccia una meschina vita,

Non debb'esser perciò da noi schernita.

LUCIA

E chi dice il contrario? – Ma finiamola.

Il tempo vola: io corro

Un momento in cucina; e poi, se credi,

Andremo insieme ad incontrar Giannetto.

(via)

FABRIZIO

Dici ben; vo nell'orto, e là ti aspetto»

(G. Gherardini, *La gazza ladra*, I 1): dal min. 19.50 del video seguente:

<https://www.youtube.com/watch?v=q1KMaZwNsRw>

«Recitiamola ora [*La Pie voleuse*], che il suo fanatismo scenico non è ancora spento; cogliamo l'istante felice, perché, se non c'ingannano le speranze sul vicino crollamento del falso gusto, tornar dovrebbe a trionfar Goldoni; lo che sarebbe un gran bel passo verso il Paese della verità. Allora non più *Gazze*, non più *Cani*, non più *Corvi*: miserabili risorse di piccoli ingegni. Il secolo della Filosofia è stato il vero secolo dell'Orpello, e del Fosforo» (nota alla traduzione anonima della *Pie voleuse*, Roma, Puccinelli, 1817).

FORMULE BUFBE DA GOLDONI IN POI: GAETANO GASBARRI

(Napoli 1770-Firenze 1844)

«sen vada in sua malora» (*I puntigli per equivoco*, I.5; il sintagma *in malora* ha decine di attestazioni goldoniane a partire da *Il prodigo*);

«Pietà un corno» (*I puntigli per equivoco*, II.6; *L'ajo in imbarazzo* I.9; numerose attestazioni goldoniane di *un corno* a partire da *L'erede fortunata*);

«ti prendo a pizzicotti» (*I puntigli per equivoco*, II.13; *pizzicotti* in Goldoni, *Il padre per amore*);

«Per Bacco» (*L'innocente ambizione*, I.1; innumerevoli le attestazioni goldoniane a partire da *La donna di garbo*) e «poter di bacco!» (*Carlotta e Verter*, II.ultima; in Goldoni a partire da *La donna di garbo*; «Poffar Bacco!», *L'ajo in imbarazzo*, I.9);

«Che cosa c'entra [...]?» (*L'innocente ambizione*, I.1; varie attestazioni in Goldoni a partire da *La bancarotta*);

«Guarda che animale!» (*L'innocente ambizione*; varie attestazioni simili in Goldoni a partire da *Il Molière*);

bestia e derivati (*L'innocente ambizione*, I.3; *Lo sposo in bersaglio*, I.10; *L'equivoco stravagante*, I.11 e altrove; innumerevoli attestazioni goldoniane a partire da *Il prodigo*),

«Mi fate andare in bestia» (*Lo sposo in bersaglio*, I.12; numerose attestazioni simili in Goldoni a partire da *Il prodigo*), «monto in bestia» (*Così si fa ai gelosi*, I.7; come sopra) e «vado in bestia» (*Il qui pro quo*, II.8; come sopra);

«Tu vuoi rompermi il cervello?» (*L'innocente ambizione*, I.3; innumerevoli le attestazioni di espressioni idiomatiche con *cervello* in tutto Goldoni e in tutti gli operisti buffi);

briccone (*L'innocente ambizione*, I.4; *L'equivoco stravagante*, II.11; *Carlotta e Verter*, II.2 e altrove; parola chiave in tutto Goldoni e in tutti gli operisti buffi) e derivati (*bricconcello*, *I puntigli per equivoco*, I.5; *bricconaccio*, *L'innocente ambizione*, I.3, ecc.; come sopra; *briccona*, *L'ajo in imbarazzo*, I.4);

«Ci ho piacere» (*L'innocente ambizione*, I.4; numerose attestazioni in Goldoni a partire da *L'uomo di mondo*);

«acqua al mio mulin tirare» (*L'innocente ambizione*, I.7; analogamente in Goldoni, *Il bugiardo* e *La finta ammalata*);

«povera gnocca» (*L'amor per interesse*, I.2; varie attestazioni di *gnocca* 'sciocca' in Goldoni, a partire da *La donna volubile*);

«La più buona pasta | chi vide mai di lei?» (*Il maldicente*, I.13; attestazioni goldoniane di *buona pasta* a partire da *I malcontenti*);

«mi salta in testa il grillo» (*Il maldicente*, I.15; espressioni idiomatiche con *grillo* in Goldoni a partire da *La donna volubile*), «Or guardate che grillo | che l'è saltato in testa!» (*Il maldicente*, II.6; come sopra) e «Come vi nacque il grillo?» (*Il maldicente*, II.10; come sopra);

«questa è bella!» (*Il maldicente*, I.13; *L'ajo in imbarazzo*, I.11; decine di attestazioni in Goldoni a partire da *I due gemelli veneziani*);

«tutto il mondo è paese» (*Il maldicente*, II.8; varie attestazioni goldoniane a partire da *L'uomo di mondo*);

corbellare (*Lo sposo in bersaglio*, I.10; *L'ajo in imbarazzo*, II.ultima; *Carlotta e Verter*, I.14; lemma goldoniano chiave con innumerevoli attestazioni) e *corbellato* (*Carlotta e Verter*, II.ultima; come sopra);

«Che diavolo sarà! Resto di stucco» (*Lo sposo in bersaglio*, I.11; entrambe le espressioni sono attestate in Goldoni moltissime volte, a partire da *La donna di garbo*);

«Oh mamma mamma mia!» (*Lo sposo in bersaglio*, I.11; analogamente in Goldoni partire da *L'uomo prudente*);

«un tantino» (*L'ajo in imbarazzo*, I.9; *Così si fa ai gelosi*, II.3; *Carlotta e Verter*, II.8; «un tantin», *L'equivoco stravagante*, II.4; *Carlotta e Verter*, I.8; entrambi i sintagmi sono ben attestati in Goldoni, *Il servitore di due padroni* e altrove);

bagattella (*L'ajo in imbarazzo*, I.10, II 7, II.ultima; *Il qui pro quo*, II.1; innumerevoli attestazioni goldoniane a partire da *La donna di garbo*);

«Son uom di mondo» (*L'ajo in imbarazzo*, II.5; *Così si fa ai gelosi*, I.5; varie attestazioni goldoniane a partire da *L'uomo di mondo*);

«un non so che» (*L'equivoco stravagante*, I.5; numerose attestazioni goldoniane a partire da *Il prodigo*);

«fra un pochetto» (*Così si fa ai gelosi*, I.1; innumerevoli attestazioni goldoniane di *un pochetto* a partire da *L'uomo di mondo*);

«non sono alfine un cavolo» (*Così si fa ai gelosi*, I.4; varie simili attestazioni in Goldoni a partire da *Il Molière*; «un cavolo» già nell'*Ajo in imbarazzo*, I.11);

«Ma la finisco io» (*Così si fa ai gelosi*, I.4; varie attestazioni analoghe in Goldoni a partire da *La vedova scaltra*);

«ragazzate» (*Così si fa ai gelosi*, I.4; varie attestazioni goldoniane a partire da *La donna di garbo*);

«Capperi» (come esclam., *Così si fa ai gelosi*, I.5; innumerevoli attestazioni goldoniane a partire da *La donna di garbo*);

«star fresco» (*Così si fa ai gelosi*, I.8; numerose attestazioni goldoniane a partire da *L'uomo di mondo*);

«Oibò» (*Carlotta e Verter*, I.1, II.2; come sopra);

«eccoci qui alle solite» (*Carlotta e Verter*, I.2; similmente in Goldoni, *Il frappatore*);

«Siam da capo mi pare» (*Carlotta e Verter*, I.9; numerose attestazioni goldoniane di *da capo* a partire da *Il prodigo*);

«uomo di garbo» (*Carlotta e Verter*, I.10; innumerevoli attestazioni goldoniane a partire da *L'uomo di mondo*) e «cameriera di garbo» (*Carlotta e Verter*, II.8; Goldoni, *Le donne curiose*);

«La sa lunga il maestro» (*Carlotta e Verter*, I.10; analoghe espressioni in Goldoni a partire da *Il cavaliere e la dama*);

«non apro bocca» (*Carlotta e Verter*, I.10; Goldoni, *La famiglia dell'antiquario* e altrove);

«a quattr'occhi» (*Carlotta e Verter*, I.10; attestazioni goldoniane a partire da *I due gemelli veneziani*);

«non starmi più a seccar» (*Carlotta e Verter*, I.10, I.12; analoghe attestazioni goldoniane a partire da *Il prodigo*);

«Farò il fagotto» (*Carlotta e Verter*, I.10, II.7; *fare fagotto* e simili in Goldoni a partire da *I due gemelli veneziani*);

cospetto (*Il qui pro quo*, II.1 e altrove; numerosissime attestazioni goldoniane a partire da *L'uomo di mondo*) e derivati (*cospettaccio*, *I puntigli per equivoco*, II.13; *Lo sposo in bersaglio*, I.12; *cospettone*, *Lo sposo in bersaglio*, I.5; *Il qui pro quo*, II.1, ecc.; in Goldoni, *La donna di governo*, *Il Molière* e altrove).

Per saperne di più sulla lingua della librettistica

- Fabio Rossi, «*Quel ch'è padre, non è padre...*». *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, Roma, Bonacci, 2005
- Fabio Rossi, *Poesia per musica*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, 3 voll., I, *Poesia*, Roma, Carocci, 2014, pp. 291-322
- e altri riferimenti bibliografici ivi contenuti.
- Il miglior sito, contenente centinaia di libretti d'opera, è:

<http://www.librettidopera.it/>

A pair of red curtains with gold trim, featuring a scalloped top edge and a matching bottom edge. The curtains are closed, creating a central panel.

Grazie