Document generated on 07/15/2025 1:29 p.m.

Circula
Revue d'idéologies linguistiques

Ideologie linguistiche e vecchi media: il dibattito intorno a italiano/dialetto nell'opera lirica settecentesca (le prefazioni dei libretti)

Fabio Rossi

Number 16, Fall 2022

Varia

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1111887ar
DOI: https://doi.org/10.17118/11143/20450

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions de l'Université de Sherbrooke (ÉDUS)

ISSN

2369-6761 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Rossi, F. (2022). Ideologie linguistiche e vecchi media: il dibattito intorno a italiano/dialetto nell'opera lirica settecentesca (le prefazioni dei libretti). *Circula*, (16), 1–20. https://doi.org/10.17118/11143/20450

Article abstract

The paratexts (prefaces, dedication letters and letters to the spectators) of opera librettos, especially the eighteenth-century comic ones, are a vehicle of linguistic ideologies. Librettists, musicians and theater entrepreneurs felt often the need to justify their choices of language, style and dramaturgy, e.g. the use of Italian or dialect, the social status of the characters, the setting, etc. This article investigates a corpus of 69 little-known Neapolitan comic librettos from 1707 to 1750 and outlines the textual characteristics of operatic prefaces. From the linguistic debate of the prefaces emerges a strong theatre and metalinguistic consciousness of the authors of these librettos, which so far only musicologists and theater historians - but almost never linguists - have dealt with. In short, the paratexts of the musical comedies are a valuable observation point for understanding the complex «performative machine» of the musical theatre (Maione, 2015: 11), as it was developing in Naples in eighteenth-century.

© Fabio Rossi, 2022

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Titre: Ideologie linguistiche e vecchi media: il dibattito intorno a italiano/dialetto nell'opera lirica settecentesca (le prefazioni dei libretti)

Auteur: Fabio Rossi (Università di Messina)

Revue: *Circula*, numéro 16

Éditeur: Les Éditions de l'Université de Shebrooke

Année: 2022

Pages: 1-20

ISSN: 2369-6761

URI: http://hdl.handle.net/11143/20450

DOI: https://doi.org/10.17118/11143/20450

Ideologie linguistiche e vecchi media: il dibattito intorno a italiano/dialetto nell'opera lirica settecentesca (le prefazioni dei libretti)

Fabio Rossi, Università di Messina
frossi@unime.it

Riassunto: I paratesti (prefazioni, lettere dedicatorie e lettere agli spettatori) dei libretti d'opera, specialmente quella comica del Settecento, sono un veicolo di ideologie linguistiche. Spesso, infatti, librettisti, musicisti e imprenditori teatrali sentivano l'esigenza di giustificare le proprie scelte di lingua, stile e drammaturgia, per es. l'uso dell'italiano o del dialetto, il livello sociale dei personaggi, l'ambientazione ecc. Il presente articolo indaga un corpus di 69 libretti comici napoletani poco noti dal 1707 al 1750 e delinea le caratteristiche testuali proprie delle prefazioni operistiche. Dal dibattito linguistico delle prefazioni emerge una particolare sensibilità drammaturgica e metalinguistica degli autori di questi libretti, di cui finora si sono occupati, cursoriamente, soltanto i musicologi e gli storici del teatro ma quasi mai i linguisti. I paratesti delle commedie per musica sono insomma un osservatorio prezioso per capire la complessa «macchina performativa» del teatro in musica (Maione, 2015: 11), così come si stava perfezionando nella Napoli settecentesca.

Parole chiave: Dialetto, Commedia per musica, Libretto, Napoli, Opera lirica, Prefazione

Abstract: The paratexts (prefaces, dedication letters and letters to the spectators) of opera librettos, especially the eighteenth-century comic ones, are a vehicle of linguistic ideologies. Librettists, musicians and theater entrepreneurs felt often the need to justify their choices of language, style and dramaturgy, e.g. the use of Italian or dialect, the social status of the characters, the setting, etc. This article investigates a corpus of 69 little-known Neapolitan comic librettos from 1707 to 1750 and outlines the textual characteristics of operatic prefaces. From the linguistic debate of the prefaces emerges a strong theatre and metalinguistic consciousness of the authors of these librettos, which so far only musicologists and theater historians - but almost never linguists - have dealt with. In short, the paratexts of the musical comedies are a valuable observation point for understanding the complex «performative machine» of the musical theatre (Maione, 2015: 11), as it was developing in Naples in eighteenth-century.

Keywords: Dialect, Musical comedy, Libretto, Naples, Opera, Preface

1. La questione della lingua musicale e il corpus

Esiste, com'è ben noto, nell'ambito della storia delle ideologie linguistiche, una florida «questione linguistico-musicale» (Bonomi, 1998; cf. anche Di Benedetto, 1986, 1988; Weiss, 2013), legata alla supposta superiorità dell'italiano quale lingua per musica. Una ricca trattatistica tra Sei- e Ottocento, infatti, è dedicata al tema della musicalità dell'italiano. Come sempre accade, in casi simili, i motivi "scientifici" addotti per tale superiorità (la numerosità, l'accentazione e il timbro delle vocali, la mobilità accentuale, la scarsità di incontri consonantici, la libertà sintattica ecc.) non sono che un pretesto per affermare motivazioni di carattere più propriamente ideologico (dalla controffensiva dei trattatisti italiani contro quelli francesi, all'infatuazione degli enciclopedisti francesi per le istanze borghesi dell'opera buffa italiana) o semplicemente legato ai contenuti e al prestigio delle opere commentate (*in primis* i celeberrimi libretti metastasiani). Almeno tanto ideologico quanto la coeva affermazione della superiorità dell'opera francese (Lulli prima, Rameau poi), in quanto più vicina alle istanze (autoproclamate come aristoteliche) del teatro di parola e della tragedia classica che non a quelle musicali e virtuosistiche di cantanti (castrati e primedonne, con relative riserve moralistiche, dunque, contro l'operismo italiano sei-settecentesco) e compositori. Tutti temi emblematicamente messi in burla, tra gli altri, nel libretto metateatrale *Prima la musica e poi le parole*, 1786, di Giambattista Casti (Rossi, 2018: 32).

Una porzione decisamente meno nota di tale questione riguarda il rapporto dell'italiano col dialetto, specialmente napoletano, nella librettistica comica settecentesca, anticipata, per la verità, di un secolo dalle rivendicazioni del napoletano quale idioma degno di gareggiare col fiorentino letterario da parte di autori partenopei quali Silvio Fiorillo (il primo Pulcinella) e Giulio Cesare Cortese (De Blasi, 2019).

Oggetto del presente articolo è la disamina di passi significativi tratti da prefazioni di opere buffe settecentesche. In esse, infatti, spesso librettisti, musicisti e imprenditori teatrali sentivano l'esigenza di giustificare le proprie scelte linguistiche, come per esempio l'uso dell'italiano o del dialetto e l'uso di certe forme o varietà. Si farà anche qualche accenno all'eco suscitata nella stampa coeva da simili scelte. L'intento è quello di far luce su una pagina della questione della lingua e dei dialetti ancora poco nota[1].

Il corpus scelto è costituito da 69 libretti di commedie per musica digitalizzati dal Centro di Musica antica Fondazione Pieta de' Turchini di Napoli (www.operabuffaturchini.it; cf. Rossi, 2021; Cotticelli/Maione, 2009), cui si aggiunge qualche altro titolo, di volta in volta segnalato, di opere napoletane coeve.

La scelta delle prime commedie per musica napoletane è facilmente giustificabile. I primi testi comici per musica (o *commedeje pe' mmuseca*, poi *opere buffe*) fioriscono a Napoli agli inizi del XVIII

1. Bonomi (1998: 164 n.) definisce il discorso sul napoletano lingua per musica «trascurato dalla critica».

secolo, perlopiù in dialetto napoletano ma quasi sempre con parti anche in italiano e talora in altri dialetti, coniugando elementi del teatro comico di parola, del dramma per musica e della commedia dell'arte. Il genere è destinato a enorme fortuna europea, in quanto di fatto inaugura (anche sulla scorta del precedente di Molière) il moderno teatro borghese, contribuendo a riscrivere i concetti di spettacolo, testo scenico, teatro in musica e ridisegnando il rapporto tra autori e pubblico (manca qui lo spazio per una descrizione più dettagliata del genere, per la quale si rimanda a Maione/Lattanzi, 2003; Capone, 2007; Cotticelli/Maione, 2009; Weiss, 2013; Staffieri, 2014: 227-42 *et passim*; Maione, 2015). Inoltre, prima ancora delle commedie goldoniane (esplicitamente debitrici agli esempi napoletani), il teatro musicale napoletano primo-settecentesco può essere considerato come l'atto di nascita del moderno italiano parlato recitato (Nencioni, 1976; Folena, 1983; Rossi, 2021).

Facilmente giustificabile è anche la scelta dell'opera lirica come sede del dibattito sulle ideologie linguistiche. L'opera italiana, infatti, rappresenta tuttora, e ha rappresentato soprattutto nei secoli scorsi, un *medium* estremamente vitale in grado di veicolare l'immagine dell'Italia e della lingua italiana nel mondo (Rossi, 2018)[2]. In quanto a lungo considerata come il genere spettacolare per antonomasia, inoltre, l'opera lirica rientra a pieno titolo tra i *media* di largo consumo e, come tale, sede privilegiata per il dibattito linguistico laico[3].

2. Il paratesto operistico

Molte delle idee sulla lingua dell'opera buffa, come sull'opera in generale, si possono reperire nelle prefazioni dei libretti. Più ancora dei trattati di musica, poesia e teatro, le prefazioni sono la sede naturale per l'esposizione delle ideologie linguistiche e teatrali dell'autore del testo poetico e dell'impresario. Non è certo questa una novità, dal momento che fin dai primi drammi per musica secenteschi ricaviamo informazioni preziose sul testo proprio dalle lettere dedicatorie e dagli avvisi ai lettori (basti vedere i paratesti raccolti da Solerti, 1903, 1904). Più in generale, fin dal Medioevo la prefazione è la vera sede del dibattito teorico in ambito letterario (Schwarze, 2020; Genette, 1989, cui si rimanda per la storia e la tipologia delle prefazioni).

2. Lo dimostrano ancora, tra l'altro, la spinta allo studio dell'italiano da parte di cantanti lirici e melomani stranieri, ma anche l'impiego dell'opera come ausilio per la didattica dell'italiano L2. Non è un caso che la pagina d'apertura del Portale della lingua italiana del MAECI (il Ministero degli Esteri italiano) usi l'immagine di un teatro lirico (lo Sferisterio di Macerata) e il verso di un'opera (il *Rigoletto* di Verdi: «Troppo è bello e spira amore») per promuovere lo studio della lingua (**italianitalianinelmondo.com/2017/04/01/lingua-italiana-bello-spira-amore**). Notevole è anche l'istituzione di un apposito *curriculum* per cantanti lirici in seno al DITALS (la certificazione per l'insegnamento dell'italiano L2 dell'Università per stranieri di Siena). Ma i libretti d'opera sono anche un veicolo di ideologie linguistiche, sia nei testi (le battute dei personaggi) sia nei paratesti (le prefazioni, le lettere di autori e imprenditori agli spettatori ecc.), come emergerà nelle pagine seguenti e in Rossi (in preparazione).

3. Sui concetti di ideologia linguistica e di linguistica laica è ormai florida la bibliografia: cf. almeno Marimón Llorca/Schwarze (2021); Marimón Llorca et al. (2021); Pano Alamán et al. (2021).

Occorre preliminarmente chiarire che cosa si intende per *prefazione*, sulla base del nostro corpus. La parte inziale del paratesto di un libretto d'opera o, più raramente, d'una partitura è in realtà un macrotesto complesso strutturato in diverse sezioni, o meglio ancora in testi diversi. Se escludiamo il titolo dell'opera, l'indicazione degli autori (drammaturgo e compositore), l'indicazione delle parti, degli interpreti, altre informazioni sull'allestimento (vengono talora elencati le mutazioni di scena, gli oggetti scenici, il nome dei ballerini, degli scenografi, del maestro d'armi ecc.) e la prima didascalia sull'ambientazione del dramma, i paratesti principali sono di solito: 1) la dedica dell'impresario teatrale al nobile finanziatore o protettore dell'opera o del teatro, 2) l'avvertimento al lettore (perlopiù intitolato *L'Autore a chi legge* o simili), 3) l'argomento (e talora anche l'antefatto) del dramma. L'insieme di 1+2+3 viene solitamente denominato *prefazione* del dramma, mentre tutto ciò che precede è usualmente riportato quale titolo completo dell'opera, almeno nelle schede bibliografiche più accurate. A parte l'impresario, che firma la dedicatoria, gli altri testi sono di solito anonimi, anche se sono di norma attribuibili al librettista, a differenza delle prefazioni dei primi drammi per musica secenteschi, scritte perlopiù dal compositore (Solerti, 1903).

I temi principali presenti nei primi due dei tre paratesti elencati riguardano la difesa dalle critiche (col tema connesso dell'invettiva contro l'invidia dei colleghi), la *captatio benevolentiae* sull'inadeguatezza del poeta, sulla ristrettezza dei tempi di composizione (dettata dalle convenienze teatrali dell'epoca), sugli errori di stampa, l'ammissione di debiti (e cambiamenti) nei confronti di testi precedenti, la giustificazione di eventuali scelte drammaturgiche (come per es. i tagli, le discrepanze tra libretto e partitura, il carattere dei personaggi) e linguistiche (come per es. l'uso del dialetto, o viceversa dell'italiano, e la rivendicazione del realismo linguistico), la giustificazione dell'uso di termini pagani (come *dei*, *destino* ecc.) e la complementare rivendicazione d'essere un cristiano devoto. Naturalmente non tutti gli argomenti sono sempre sviluppati né vengono svolti nel medesimo ordine. Citiamo di seguito, a titolo d'esempio, l'anonimo avvertimento al lettore della *Cilla* (1707), di cui si dirà più diffusamente tra poco:

> Ammico Lejetore.
>
> Le' parole Fortuna, sciorte, Stelle, ed autre, aggele pe' cerefuoglie[4] poetiche, pocca chi hà compuosto sta chelleta è Crestejano, e no poco de cchiù. Sacce porzì, ca se diceno da banna tutte chille vierze, che bide segnate co la Stella.
>
> Se sà buono, ca l'arrure de la Stampa so' comm'a la provedenzia de lo Cielo, che non manca maje, e perzò supprisce co lo jodizio tujo, si nne staje provisto.

4. Il *cerfoglio* è una pianta simile al prezzemolo, che in senso figurato vale 'capriccio, ghirigoro, scrittura difficilmente leggibile' (Andreoli, 1887, s.v.).

> Sentarraje, ca non se cantano cierte ariette, e recitative; E perzò è buono, che' sacce, ca s'è fatto pe' non fa troppo longa la storia; E te so' schiavo[5].

3. Il dibattito linguistico

In questa sede ci concentreremo soltanto sulle considerazioni di carattere linguistico presenti nelle prefazioni, riserbando ad altra sede (Rossi, in preparazione) l'osservazione della polemica toscano/napoletano presente all'interno del testo drammaturgico delle commedie per musica.

I paratesti del nostro *corpus* possono essere scritti tutti in italiano, tutti in napoletano (la maggior parte) o parte nell'una, parte nell'altra lingua. È in italiano la dedica della prima commedia per musica nota (totalmente in napoletano per quanto riguarda il testo drammatico), *La Cilla*, 1707, libretto di Francesco Antonio Tullio (sotto lo pseudonimo di Col'Antuono Feralintisco), musica di Michelangelo Faggioli. È l'unico caso del nostro *corpus* in cui la lettera dedicatoria è scritta dal musicista, piuttosto che dall'impresario o dal librettista. Il dedicante, dopo il consueto *topos modestiae*, si mostra del tutto consapevole delle proprie qualità e dei meriti del genere neonato:

> Avendo adunque io vestita, co' rozzi cenci delle mie note, la presente operetta, quantunque abbia io la conoscenza d'aver fatto cosa di molta lunga dissimile a quelle, che son capaci di gradimento, e d'applauso; confesso, ciò non ostante, un certocché d'ambizione (che può chiamarsi figlia della mia ignoranza) di farla comparire alla vista del Mondo; e passando d'uno in un altro attrivimento[6], mi son anche fatto lecito di sottoporla alla gran protezione di V. S. Illustrissima.

La dedica è seguita dal sopra citato avvertimento al lettore, in napoletano (come in napoletano è anche il paratesto inziale del titolo e della paternità dell'opera: «La Cilla. Commeddia pe' Museca De lo Segnore Col'Antuono Feralintisco. Posta n'Museca da lo Dottore Segnore Michel'Agnolo Faggioli, e da lo stisso deddecata À lo' Llostrissemo Segnore D. Giaseppo Mechele Macaya, Segretario de Jostizia de lo Regno de Napole. In Vineggia, Per Gio: Prodotti. Con Licenza de' Superiori»), e dall'elenco delle «Perzune, che parlano», vale a dire i personaggi dell'opera (con consueto slittamento metonimico del «parlare» in luogo del «cantare», Rossi, 2002). Faggioli non fa alcun riferimento alla lingua (napoletana) utilizzata nella commedia, cosa che non desta alcuno stupore, dal momento che il napoletano è da oltre un secolo di casa nei testi comici, vieppiù teatrali (Fulco, 1998; De Blasi, 2019). Per giunta non è forse questo neppure il primo caso in assoluto di commedia per musica in napoletano, ma soltanto il primo a noi noto, a giudicare da alcuni precedenti, risalenti almeno al 1704, citati in Magaudda/Costantini (2009: 194); peraltro a Napoli «è noto quanto labile fosse all'epoca il confine tra commedia

5. Quando non diversamente segnalato, le citazioni dai libretti provengono dal sito www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti. Si riproduce sempre fedelmente la grafia della fonte, tratti paragrafematici inclusi. Per i riscontri del lessico napoletano si rimanda una volta per tutte a Andreoli (1887) e Rocco (2018).

6. Ispanismo che sta per 'azzardo, ardimento' (cf. lo spagnolo *atrevido*).

recitata, spesso infarcita di brani musicali, e commedia “per musica” o “in musica”, interamente cantata» (ibid.). Si aggiunga infine che, nel caso della *Cilla*, la dedica, come già detto, è del musicista, il quale è sicuramente meno interessato del librettista alla giustificazione e alla disamina delle scelte linguistiche.

Neppure la stampa coeva, comunque, dà alcun rilievo alle scelte linguistiche della commedia (conferma, ancora una volta, di quanto il dialetto fosse del tutto convenzionale nel teatro comico partenopeo), limitandosi a citare il fatto che essa è «in lingua napoletana», che l’allestimento è stato in forma privata e che ha suscitato nel pubblico un notevole apprezzamento:

> Godendosi tuttogiorno in questa città d’una lietissima quiete, si fanno qui dappertutto molte feste ed allegrezze in questo carnovale [...], rappresentandosi ancora, oltre a’ pubblici teatri [cioè l’opera *Il Vespesiano*, data nel teatro di S. Bartolomeo], molte altre belle commedie particolari da varie oneste brigate di nostri cittadini; e domenica la sera [13 febbraio 1707] se ne cominciò a rappresentare una in lingua napoletana e in musica nel palagio del principe di Santo Nicandro, incontro alla chiesa dell’Ospedaletto, intitolata *La Cilla*, che fu da tutti sentita con somm’ammirazione, non meno per l’arte della musica che della rappresentazione; sì come altresì un’altra, anche in musica e in lingua napoletana, intitolata *La Ciulla*, che incominciossi la settimana passata nel vicolo detto della Lava, presso alla Vicaria. (Magaudda /Costantini, 2009: 194).

Nella dedicatoria di *Patrò Calienno de la Costa*, 1709, libretto di Nicolò Corvo (sotto lo pseudonimo di Agasippo Mercotellis), musica di Antonio Orefice, parlando del protagonista della commedia presentata, il primo prefatore (l’editore Francisco Ricciardo, in questo caso presumibilmente nella funzione di impresario) scrive al dedicatario:

> pecché [il protagonista] è ommo diota [‘incolto’], e non se rentenne de letterummeca [‘letteratura’, detto per spregio], nò l’aggio fatto arresecare de dà le laude mmeretevole a la Grannezza Vosta, ca sarria stata na cosa fora de li fore, ma mettennole no taccariello [‘bastoncino’] mmocca [‘in bocca’], l’aggio fatto schiaffà sotto li piede de V.A. [Vostra Eccellenza], pregannolo, che no le faccia qua scuorno [‘dispiacere’], vedendolo accossì unto, e besunto, e comme ca a gran Segnore piccolo presiento [‘dono’], suppreco la gran commesechiamma Vosta accettarene lo buono armo [animo], azzo [‘affinché’] co chesso pozza havé la groleja [‘gloria’] de mme vantà sempe; mente le faccio reverenzia co tre passe arreto.

Come si vede, e come è tipico di molte altre dediche, qui il dedicante ingaggia un sottile gioco ironico col dedicatario, nel quale, screditandosi e al contempo magnificando il protettore con le iperboli più fantasiose (spesso ammiccanti ai moduli e ai giochi verbali pulcinelleschi della commedia dell’arte), non trova neppure le parole per definire l’incommensurabile dedicatario («la gran commesechiamma Vosta»).

Sulla stessa linea ironica è l'anonimo (presumibilmente il librettista) secondo prefatore del medesimo libretto che, rivolgendosi al lettore, declassa con falsa modestia la propria commedia a una cosa da nulla (*chelleta*, epiteto tipico delle prime commedie per musica): «essennome attoccato arremmedeà na chelleta» e «s'è fatta ssa chelleta»[7].

Tale disinvoltura dialogica tra autori/produttori e pubblico/committenti denota la convenzionalità già matura del genere. Peraltro, col passare degli anni, i prefatori si mostreranno sempre più consapevoli del proprio valore e abbandoneranno, col lento digradare del napoletano più basso a favore di quello più illustre e commisto con l'italiano, epiteti quali *chelleta*, «ma anche, con ricercata sprezzatura, *pazzia*, *commesechiamma*» (riferiti alla commedia: Cicali, 2019), optando per etichette più blasonate e competitive con i drammi cesarei: *dramma*, *dramma per musica*, *melodramma* (anche al femminile), *opera*, *opera drammatica* e simili[8].

Come dicevamo, nell'ambiente teatrale di Napoli il napoletano è di casa da oltre un secolo e come tale non richiederebbe alcuna giustificazione, da parte dei prefatori. Nella stampa coeva, viceversa, almeno a giudicare dalla *Gazzetta di Napoli*, per ogni titolo in napoletano si segnala, di volta in volta, «in lingua napoletana», mentre non si specifica alcunché per le commedie in italiano (che è anche la lingua in cui sono scritti gli articoli), dal momento che nella produzione teatrale partenopea, soprattutto per musica, anche l'italiano è ovviamente ben acclimato (Magaudda/Costantini, 2009).

Manca qui lo spazio per approfondire la controversia tra teatro e letteratura in toscano (ovvero italiano) *versus* napoletano (su cui cf. almeno Oliva, 1977; Paci, 2009-2010; De Blasi, 2019) e sul *topos* del napoletano come lingua musicale per antonomasia, secondo quanto affermato da Ferdinando Galiani:

> Se a taluno restasse ancor dubbio della singolare, e distinta attitudine del dialetto ad accordarsi alle modulazioni musiche, noi ne appelleremo alla testimonianza di tanti illustri, e primi compositori, ancor viventi, che abbiam prodotti. Tutti, ed i Piccinni, e i Paisielli, i Sacchini, gli Anfossi, i Guglielmi, i Latilla, i Monopoli, i Cimarosa contesteranno che quanto è più musicale l'italiano che non è il francese, tanto lo è il napoletano più dell'italiano stesso (Galiani, 1789: 12-13; Parenti, 2009: 12).

7. *Chelleta* compariva anche nell'Avvertimento al lettore della *Cilla*. Nel secolo precedente, il riduttivo *chelleta* 'cosa da nulla' veniva invece riferito sprezzantemente alle composizioni letterarie in italiano (rispetto alle più vitali produzioni in napoletano) da parte di Giulio Cesare Cortese (De Blasi, 2019: 828).

8. Sulle prime attestazioni (secentesche) del termine *opera*, presto (e anche fuori d'Italia) tecnificato come 'dramma per musica, melodramma', cf. Trovato (1994).

Tutt'altra accoglienza è rivolta ai tratti dialettali nel teatro musicale fuori di Napoli (e fuori dalla commedia dell'arte, naturalmente). Contro l'esaltazione del napoletano musicale da parte del Galiani si scaglia infatti Saverio Bettinelli: «Anche di fresco han preteso i Napoletani mostrar in un libro che il loro dialetto è ancora quel dorico antico, e però sì atto alla musica tanto lodata di Napoli sopra l'altre tutte [...]» (*Discorso sopra la poesia*, 1782, in Bonomi, 1998: 188-189). Stefano Arteaga osserva che

> Il dialetto bolognese (checché ne pensi il contrario Dante, o chiunque sia l'autore dell'antichissimo libro della volgare eloquenza) il genovese, il romagnuolo, il piemontese con pochi altri di niun giovamento sarebbero alla musica pel duro, e frequente accozzamento di consonanti, pe' suoni oscuri, offuscati, ed ambigui delle vocali, per la sintassi mal definita, e per altre cause (Arteaga, 1783: 1, 83).

E naturalmente nell'opera seria il cantante deve badare «a parlar bene la lingua in cui canta, sotto pena d'esser cuculiato a doppio, se la parli come facea la buona femmina della mamma nel dialetto del suo paese» (Planelli, 1772: 88). Lo stesso napoletano (d'adozione e vocazione, se non di nascita) Perrucci (1699: 87-92) critica tutti i dialetti, inclusi napoletano e toscano, dal momento che la pronuncia dell'attore-cantante deve essere perfettamente italiana.

È invece proprio l'italiano, nelle prefazioni delle commedie per musica prodotte a Napoli, semmai, a richiedere una qualche giustificazione. Il prefatore (l'impresario del Teatro dei Fiorentini Salvadore Toro) del primo libretto comico in italiano, infatti, sottolinea nella dedica l'adozione dell'italiano come un evento straordinario. Si tratta della commedia *Il gemino amore*, di Francesco Antonio Tullio, sotto lo pseudonimo di Col'Antonio Ferlantisco, musica di Antonio Orefice, allestita per l'appunto al Teatro dei Fiorentini nel 1718:

> In altra foggia compajono in quest'anno le Commedie nel picciolo Teatro de' Fiorentini. Son esse passate dall'idioma Napoletano al Toscano, non già con azioni eroiche, e Regali, ma con successi domestici, e familiari, ne' quali, fra i Personaggi sodi, e ridicoli, si spera, che riesca egualmente piacevole, e la sodezza, e la lepidezza. All'E. V. consagro questa prima.

La prefazione del *Gemino amore* è preziosa perché consente di datare con precisione l'avvento delle commedie in italiano («consagro questa *prima*»). Evidentemente, però, la scelta dell'italiano come lingua esclusiva del libretto non deve essere stata troppo gradita al pubblico, dal momento che, dopo il titolo successivo (*Il trionfo dell'onore*, 1718, di Francesco Antonio Tullio, musica di Alessandro Scarlatti), si torna al napoletano, tutt'al più commisto con l'italiano, con due sole eccezioni, nel nostro corpus: *I travestimenti amorosi*, 1740, di Antonio Palomba, musica di David Perez, interamente in italiano; *Il Nerone detronato o sia Il trionfo di Sergio Galba*, 1743, di Domenico Antonio Fiore, musica di Anonimo (atto unico in italiano e in veneziano, senza il napoletano).

Altre volte la scelta del napoletano è orgogliosamente rivendicata e argomentata. Il paratesto della *Lisa Pontegliosa*, 1719, di Aniello Piscopo, musica di Giovanni Paolo de Domenico è prezioso, in tal senso, per via dei filtri ideologici con cui vengono considerate le due lingue: l'italiano lingua artificiale, dei doveri amministrativi e regali, e volta dunque necessariamente alla finzione, contro il napoletano, lingua naturale, autentica, degli affetti, dello svago e del vero piacere, assolutamente non inferiore a nessun'altra per estro poetico. Non è certo una novità, scrive l'impresario dei Fiorentini Velardino Bottone, rivolgendosi al dedicatario, che l'alta nobiltà trovi talora ristoro dalle incombenze e dalle ipocrisie del potere rifugiandosi in campagna, tra la gente umile:

> Segno' faciteme sta grazia venitece pe spassatiempo, ca ve voglio fà ridere pe cierte smorfie coriose, azzoè cierte pecorare, e pecorarelle, che no Toscuano chiammarria Pastori, e Ninfe, nnammoratese nfra de lloro, e massema no Viecchio veziuso, ch'essendo coffejato ['ingannato, dileggiato'] da tutte, hà tanta malizia, aiutata da la bona sciorte, che se piglia na fegliolella, e gabba ['deride, inganna'] all'aute. Vienece Segno' c'haje gusto, e te farraje na resata de la smoccaria ['scempiaggine'] lloro; io già m'addono ca co no miezo resillo ['risolino, sorrisetto'] mmocca ['in bocca'] me decite de sì, e p'arrengratiarevenne, ve vaso li piede addenocchiune ['in ginocchio'], e po m'abbio nnante a ronchejà le ssepe ['tagliare le siepi'], che non ve diano mbratteto ['non vi sporchino'] a lo passare, e bao strellanno, ca sonco.

Ebbene, seguita l'anomimo estensore della lettera al lettore (ma dal contesto si capisce che si tratta del librettista Piscopo), se da sempre i grandi poeti (greci, latini, Sannazaro, Tasso, Guarini) trovano rifugio in Arcadia, cioè nel genere pastorale, nello stile umile, non posso farlo io, nella mia lingua napoletana («à llengua mia»), non possiamo farlo noi a Napoli, la patria della letteratura («la letterummeca è lo quinto alemiento»)? Non ce ne mancano certo le competenze poetiche, stilistiche, linguistiche e drammatiurgiche («e addov'è sta prammateca poveteca?»):

> Mente penzava de fà st'auta joia, me carolejava lo cerviello pe trovà na cosa nova, azzò ng'havisse chiù gusto; e me venne pe la capo l'Arcadia, che si be' sia no pajese addove nasceno l'asene chiù gruosse (si è lo vero chello, che diceno) have havuta la ciorte d'essere norata da tutti li Poviete Griece, Latine, Toscuane, e d'aute Naziune, che llà nc'hanno nfinto tanta belle cose, e fra l'aute lo Sannazzaro nuosto, che facette l'Arcadia, lo Tasso, che nce fece l'Aminta, lo Guarino, che nce fece sguigliare lo Pastorfido; e ba' scorrenno. E accossì deceva io, si a lo pajese dell'asene, nc'hanno mmentate tante belle fegliole, e fegliule graziuse, e penzì li semmedeje, pecché non pozzo io fegnere qua' Sserva de Napole, (addo' la letterummeca è lo quinto alemiento) na favola pastorale à llengua mia? chi mme lo ppò negà? e addov'è sta prammateca poveteca? E decenno accossì, pigliaje la penna, e faciette sta commesechiamma a le Ssirve de Marano; che so' le chiù becino a Napole, azzò chi la volesse vedere, non ghiesse troppo lontano co lo cellevriello, e non havesse da spennere trenta, o quaranta carrine de galessa, e cravaccatura pe fà sto viaggio (su questa prefazione cf. Franchin, 2017).

Il napoletano, come ideale quintessenza di tutti gli elementi più belli delle lingue più autorevoli («na mmesca pesca de Grieco, de Latino, e de Toscano »), è esaltato anche nella dedicatoria (del solito impresario Bottone) del libretto successivo, *La festa de Bacco*, 1722, di Francesco Antonio Tullio (sotto lo pseudonimo di Col'Antonio Ferlantisco), musica di Leonardo Vinci. In questa commedia, scrive Bottone,

> no nce vedarrite ['non troverete in quest'opera'] machene, e mutazejune de Scene, né mmanco musco ['muschio e fig. cosa ottima'], tommasco ['damasco, tessuti raffinati'], spanfeie ['sfoggi'], sfuorge ['sfarzo'], vezzarrie ['bizzarrie'], e autre fruscole ['inutilità']; ma se tratta d'uommene foretane ['campagnole'], e de foretanelle, che, a la nzemprecesca ['in modo semplice'], e foretanesca manera portano no ntricolillo ['un piccolo intrigo'] ammoruso; e parlano co la bella lengua nosta Napoletana, ch'è na mmesca pesca ['mescolanza'] de Grieco, de Latino, e de Toscano, ed ogne 'parola, Segno' te la siente sonà a l'aurecchie tonna ['tonda'], chiatta ['piana'], e majateca ['grossa e succosa come le ciliegie, o altri frutti, di maggio'], e porta co d'essa no cuofeno ['gran quantità'] de razeia ['grazia'], de docezza, e de fazezeja ['facezia?'], ed è nzomma no pejatto de maccarune co lo zuchillo ['sugo di carne'], che t'addecreja ['ti ricrea, ti delizia'], e te sazeia ['sazia'].

Il topos del napoletano come lingua più grossa, grassa e saporita della scialba toscana era già ben acclimato, da oltre un secolo, nella produzione letteraria partenopea, come dimostra la seguente dichiarazione di Silvio Fiorillo, che preferisce le parole corpose e materiali del napoletano a quelle esili e algide del toscano: «cierte parole grosse, grasse, e chiatte, a doie sòle, e tonne comme a bàllane» (cioè 'con due suole, tonde come grosse castagne', cioè solide, ben piazzate) (Fiorillo, 1604, ma con *Prologo* del 1605, da cui si cita, in De Blasi, 2019: 833).

Le ragioni della preferenza accordata al napoletano sull'italiano non sono sempre le stesse: vanno dalla competizione letteraria all'estro poetico, dalla naturalezza e il genio delle lingue (tipici *topoi* settecenteschi) alla musicalità, fino alla visione del napoletano come una sorta di antidoto alla falsità della letteratura aulica in italiano, com'è il caso della dedicatoria, scritta dall'impresario Giacchino Fulci, della celebre commedia per musica *Li zite 'n galera*, 1722, di Andrea Belmudes, sotto lo pseudonimo di Bernardo Saddùmene, musica di Leonardo Vinci: nei libretti, «cierte bote è meglio a sentì quatto chiacchiere de n'aggrazejato pecciottolo ['giovanotto grazioso'], che cientemila sentenzeje de no gruosso letterummeco ['letterato in senso spreg.']».

Notevole è anche la sensibilità metalinguistica e metaletteraria di taluni librettisti, in grado di apprezzare le diverse modulazioni sociali e stilistiche del napoletano adottato, tutt'altro che monolitico. Nella prefazione di *La fenta pazza co la fenta malata* (1718) l'autore (Francesco Antonio Tullio, sotto lo pseudonimo di Col'Antonio Ferlantisco) sottolinea i diversi livelli del napoletano inscenato nelle varie commedie:

> Te dico sulo, che baje conzederanno no poco sto bello trepeto [*treppiede*, cioè tre libretti] che t'ha fatto Col'Antuono nuosto, co li piede de tre manere: azzoè: co la primma commeddeia (che fuje lo Finto Armeneio) t'ha fatto a bedere, comme se scrive all'uso Lazzarisco; co la seconna (che fujeno le Fente zingare) t'ha fatto a canoscere, ca porzì nlengua napoletana se ponno fa cose, che hanno de l'Arojeco ['eroico'] e de lo nobbele; e co sta terza (ch'è la Fenta pazza, co la Fenta malata) te fa a bedere, comme se fanno le Commeddeie grazejose, e redicole, senza nesciun'affesa de la modesteia.

Tullio si vanta cioè di saper dominare tutti i registri del napoletano, dal più basso al più nobile, passando per lo stile mezzano. «Si trattava non solo di difendere la legittimità della lingua napoletana sul terreno della poesia per musica, ma anche di individuare il registro più confacente alle situazioni che vi si inscenavano» (Cotticelli, 2020).

Molto interessante è, a questo stesso riguardo, anche la prefazione del libretto *Lo schiavo p'amore*, 1724, per mano forse di Francesco Oliva (dati i dettagli linguistici forniti), che richiama la necessità di avvicinare il più possibile la scrittura al parlato. Due cose sono importanti, nel comporre una commedia per musica, verosimiglianza sociolinguistica e adesione al parlato:

> l'una è la varietà della locuzione nello stile ristretto; e molto significante, facendo egli parlare i più vili con il loro proprio dialetto, ed i più civili con parole più polite, che usa questa lingua. L'altro si è lo scrivere, conforme si parla: raddoppiando le consonanti dove la pronuncia più preme; essendo proprio di questa lingua, e di tutte le altre Italiane di scriversi come si parla; e parlarsi come si scrive (Maione, 2015: 26).

L'interesse al parlato spontaneo, degli umili, con argomenti bassi e cionondimeno di svago, in contrapposizione alla lingua aulica e dell'impegno civile, viene rivendicato nella dedica (dell'impresario Jacovo Bello) di *Li duje figlie a no ventre*, 1725, libretto di Francesco Oliva, musica di Domenico Galasso:

> Quanno V. A. è sfastedeato de pensare, a le cose granne, e se vo' spassare no poco co rrobbe cchiù allegre, la prego co la lengua pe terra, de venì a sentire chiacchiareare quatto paesanielle de lo Casale d'Antegnano pe no fatteciello che le soccede. È bero ca li Segnure stanno co le grannezze lloro, e se le devarriano appresentare sempe cose Aroeche ['eroiche'], e majateche ['grandi'], ma puro qua bota se so degnate, e se songo abbasciate, ghire pe sti paise, e sentì quacche conteciello gustuso da quacche foretanella ['campagnola'], o Pacchiano. Non se maraveglia donca V. A. se lo mmito a sentì ste coselle.

Nella *Tresca* (1731, di Mastro Giorgio, musica di Giovanni Fischietti), l'autore deve giustificarsi della commistione di toscano e napoletano (evidentemente non apprezzata da taluni critici, anche se richiesta dal pubblico):

> mi è stata solamente richiesta una Tresca, il di cui soggetto fosse così giocoso, che gli attori Toscani anche dassero motivo da ridere, e fossero d'episodio a quelli, che in lingua Napolitana parlassero. Da questa richiesta, conosciuta eziandio da chi me la fece, per impropria, e non pratticata, procurai con varie ragioni, benché indarno, schernirmi [*sic*]; e fui obbligato, non volendo, a far questa, com'egli diceva [...]. [G]iacché di questa ugual mescolanza di lingue, Toscana, e Napolitana, non s'è veduta fin'ora cosa, che vaglia (Maione, 2015: 25-26).

Ma l'interesse di queste prefazioni non si esaurisce certo nelle lodi del napoletano, bensì riguarda anche certe dichiarazioni d'intento drammaturgico, come la seguente, nella quale vengono tratteggiati i caratteri di un buon libretto d'opera comica, a partire dalla «natural verisimilitudine» (d'ora in avanti *topos* d'ogni libretto che si rispetti):

> esser deve ben noto tra letterati qual differenza vi sia dal verseggiatore al Poeta, e spezialmente nella Profession Comica, che non a tutti così facile riesce: ben sappiendoli, che la comica sceneggiatura, la proprietà, la natural verisimilitudine, l'osservanza del costume, l'ordin continuato, la lepida vivezza delle parti ridicole, e la spiegazion di tutto ciò, che all'Assunto si attiene, sian l'anima della Commedia, o sia Drama, e la base insieme, dove ella saldamente si regge (Geronimo Dai duca [Francesco Antonio Tullio], *All'amico, e cortese leggitore*, in *Angelica ed Orlando*, 1735, libretto di Francesco Antonio Tullio [sotto lo pseudonimo di Tertulliano Fonsaconico], musica di Gaetano Latilla).

Anche Pietro Trinchera rivendica il realismo rappresentativo, la credibilità dei personaggi, la naturalezza delle situazioni, una lingua non artefatta, coerente con la classe sociale di chi la parla, e intrecci non derivati da altre commedie:

> Lo stile mio è de scrivere 'ncoppa lo naturale, e no de spoglià cammedie antiche e de i' revotanno romanze. Aggio tessuta na cosella leggia leggia, no fatto comme potesse soccedere a la casa toia. Chesto sì, ca li carattere pe chello che accomenzano pe chello fenesceno; e chi cammina, non staie a ditte d'aute, credennose ca non tene piede; e chi parla, non crede che la lengua le sia caduta 'ncanna; e chi non sa leggere non more dottore[9].

4. L'alternanza italiano/napoletano

La maggioranza delle commedie per musica (delle 69 del corpus della Fondazione Pietà dei Turchini) alterna parti in napoletano a parti in italiano (e talora in altre lingue o dialetti), a partire da *La Camilla*, 1710, libretto di Anonimo, musica di Antonio Orefice. Talora l'alternanza napoletano/italiano si giustifica diatopicamente (con la provenienza dei personaggi, come la Camilla, che è romana e parla italiano), altre volte anche diastraticamente e diafasicamente (in *La Baronessa o vero Gli equivoci*,

9. Pietro Trinchera al lettore, nel libretto *Il finto cieco*, 1752 (cf. Capone, 2015: 152). Sul mito della «naturalezza», della «semplicità della forma» e della «osservazione del vero», fondante per i librettisti napoletani, cf. già Croce (1926: 133).

1729, libretto di Bernardo Saddumene, pseudonimo di Andrea Belmudes, musica di Giuseppe de Majo, ambientata a Roma, i servi e i personaggi più umili parlano napoletano, gli altri di estrazione sociale più alta parlano italiano), altre volte ancora senza alcun intento mimetico o di convenzione di genere serio/buffo:

> il bilinguismo non sancisce sempre categorie sociali fortemente connotate e tanto meno rappresenta l'opposizione comico/serio: nella prima metà del Settecento i due livelli sono alquanto interscambiabili e solo in un avanzato processo di cristallizzazione il vernacolo sarà ad appannaggio esclusivo dei buffi (Maione 2015: 28)[10].

È peraltro indubbia la carica metateatrale di rovesciamento parodico di molte parti in dialetto di questi libretti (Capone, 2007: 93). I brani in dialetto fanno cioè ridere il pubblico perché gli spettatori vi riconoscono la messa in burla delle ben consolidate convenzioni dell'opera seria all'apice del suo successo. Se dunque la scelta del napoletano non è una scelta rivoluzionaria, essa denota però la maturità drammaturgica raggiunta dai libretti napoletani coevi: soltanto un genere diventato ormai del tutto convenzionale può infatti ripiegarsi su sé stesso tanto da prendersi in giro.

Come si diceva, la commistione italiano/napoletano non viene vista sempre di buon occhio dai critici, benché sia richiesta dal pubblico delle commedie per musica. De Blasi (2019: 832-834) delinea il percorso dall'apprezzamento primo-secentesco per i testi mescidati – per es. da parte di Silvio Fiorillo (Fiorillo, 1604), il quale dichiara che il mistilinguismo toscano-napoletano porta diletto, perché combinare più cose diverte il pubblico – al rigido monolinguismo napoletano proposto da Francesco Oliva nel secolo successivo. Oliva si scaglia contro i librettisti rivali, colpevoli sia di averlo dileggiato per i suoi errori di napoletano, sia di aver voluto scimmiottare il toscano imbastartendo il napoletano:

> cierte Napolielle 'ntoscanate / se so' contra la patria rebellate; vonno parla' la lengua del Trecento / [...] / Vonno fa' moda co tosquanïare / e manco sanno a llegua soia parlare! (Francesco Oliva, *De l'assedio de Parnaso* [1728-1736], canto I, ottave 27, 28, in Oliva, 1977: 113-114).

L'atteggiamento dell'Oliva è peraltro ambiguo (come del resto quello del Cortese, riconosciuto maestro e modello dell'Oliva), poiché da un lato critica gli imbastardimenti del napoletano, d'altro canto biasima chi ha usato il napoletano soltanto per concetti vili e triviali, da un altro canto ancora egli stesso pratica (con grande maestria) il *code mixing*, proprio per predicare che i concetti vengono sempre prima delle parole e che il parlar come si mangia (cioè la naturalezza, l'attenzione al vero, il razionale rispecchiamento dei concetti) è la prima regola per entrare in Parnaso, cioè per accedere alle vette dell'arte:

10. Analogamente osserva Paci, a proposito del teatro di Pietro Trinchera: «Il plurilinguismo, diffusissimo nei libretti trincheriani, non veniva utilizzato con intenti realistici, ma semplicemente ludici, e si inseriva 'nella tradizione delle metamorfosi e dei travestimenti', quale 'vero e proprio lazzo mimico-verbale-musicale: così il tedesco […], la lingua franca, il turchesco e diversi dialetti italiani, dal bolognese, al napoletano e calabrese'» [Folena] (Paci, 2009-2010: 186-187).

> Dunque a costoro audienza lei darebbe,
> a costor che non vagliono un lupino?
> A cui basta che dicano: *giulebbe*,
> *sirocchia*, *unquanco*, *un vespro mattutino*
> che si credono giunti all'apogeo [...]![11]
> Febo, c'ha sale 'nzucca, più no' stima
> una lingua c'un'altra, se ugualmente
> fanno l'ufficio loro, che s'esprima
> il senso interno. Sulo tene mente
> all'idea ch'è l'anima e la prima
> nel poetar, poi guarda nel concetto
> ed a quanto conviene a quel soggetto,
> al costume, allo stile, al proprio, al vero,
> o c'al vero somigli, e ba' scorrenno;
> le pparole so' ll'ulteme, e mestiero
> non fu mai che la lingua vai sceglienno;
> scegli sì quelle voci c'al pensiero
> sembran migliori, e valle distennenno.
> Co sso studio se trase a sto paiese:
> di' buono, e parla puro calavrese (Oliva, *De l'assedio de Parnaso* [1728-1736], canto I, ottave 31-33, in Oliva, 1977: 116-117).

Numerose sono le prese in giro del toscano (lingua affettata) rispetto al napoletano (lingua schietta e verace, ma in grado di comunicare tutto). Tra le più gustose si segnala la messa in burla della Crusca nella lezione di lingua del libretto *La maestra*, 1747 di Antonio Palomba, Napoli, Domenico Langiano, II 4; oppure la derisione dell'affettazione toscana e francese nel libretto *Il baron della Trocciola*, 1736; oppure ancora le scene esilaranti in cui i personaggi napoletani fanno il verso ai toscani, stigmatizzandone i tratti linguistici (*mi scuseggi*, *me ne dilletto un quanco*), in *L'Odoardo*, del Saddùmene, 1738, III 14. Ma, come si diceva, queste scene comiche saranno commentate in altra sede.

Benedetto Croce (1926: 139) parla dei dissapori sorti nelle compagnie teatrali allorché invalse lo sdoppiamento di parti in napoletano e parti in toscano:

> E come napoletani erano i personaggi, dal volgo napoletano uscivano gli attori; e solo quando vi s'introdussero personaggi nobili, che parlavano toscano, sorse tra le sue canterine il dualismo delle "virtuose toscane" e delle "parti napoletane".

11. Anche Perrucci (1699: 90) biasima coloro che «si riducono ad affettare le parole più rancide» e gli arcaismi fiorentini più volgari come *sirocchia* e altre.

5. Altri temi

Le prefazioni possono contenere osservazioni metalinguistiche interessanti anche di là dalla dicotomia italiano/napoletano, come accade nella prefazione di *Lo corzaro*, 1726, di anonimo librettista, musica di Angelo Antonio Troiano, che giustifica l'uso dell'italiano messo in bocca a personaggi che vivono fuori di Italia:

> Si nce fosse carcuno, che se maravegliasse de sentì parlà Talejano; o Torchisco Calavrese sti Corzare, po sparagnà no tornese [moneta], che nce vo' p'ammolà la fuorfece [arrotare la forbice: fig. 'può risparmiarsi la critica acida e pignola'], perché so' Rrenegate Taliane chille, che parlano.

E infatti quelli che compaiono in scena sono italiani trapiantati in Algeria e che hanno finto di rinnegare la religione cristiana a favore della musulmana per salvarsi la vita. Interessante la dizione «turco calabrese», che potremmo parafrasare come 'dialetto meridionale deformato alla turca'. La precisazione è significativa, in quanto mostra ancora una volta la elevata coscienza metalinguistica dei nostri autori e anche certa attenzione alla verosimiglianza linguistica di queste commedie. Naturalmente ciò non toglie che la resa di questo pseudoturco sia convenzionale, stereotipata e deformata a uso ludico-scenico, secondo il ben noto *topos* del parlare «alla turca», ben acclimato e di largo successo, fin dal Seicento, nel teatro di parola e musicale (cf. Rossi, 2007, 2021) e ben rappresentato anche nei nostri libretti (per es. in *Li zite 'n galera, La maestra, Lo castiello saccheato*, 1720, di Francesco Oliva e altri).

6. Conclusioni

L'opera buffa delle origini è di grande interesse sotto il profilo linguistico, non soltanto per l'alternanza tra italiano, napoletano, altre lingue e altri dialetti all'interno degli scambi dialogici tra i personaggi, ma anche per le osservazioni presenti nei paratesti (lettere dedicatorie, lettere prefatorie al lettore ecc.). Le prefazioni dei libretti buffi napoletani di primo Settecento sono testimoni tanto preziosi, quanto poco noti, dell'ideologia linguistica. Esse confermano, da un lato, l'assoluto prestigio del napoletano come lingua alternativa della composizione teatrale, non soltanto comica ma già anticipatrice del teatro borghese e di mezzo carattere[12]; e consentono, dall'altro, di aggiungere qualche pagina alla storia della lingua italiana del XVIII secolo, per via dei valori (ideologici) associati alle due lingue, napoletano e italiano, nelle commedie per musica qui considerate. «La "civil conversazione" tra i maestri della *Commeddia*, restituita dalle loquaci prefazioni, fa emergere un serrato dialogo ricco di osservazioni sulla scrittura e sui generi a cui ispirarsi» (Maione, 2015: 26). La carica dialogica, per

12. Già Croce (1926: 144-145) riconosce alla commedia per musica napoletana l'innesco del rinnovamento teatrale europeo, giacché i nostri libretti instaurano «un movimento che metterà capo al melodramma regolare, alla commedia di costume ossia di osservazione sociale e alla nuova tragedia: insomma, al Metastasio, al Goldoni e all'Alfieri» (p. 145).

l'appunto, costituisce un ulteriore motivo di interesse di questi paratesti, dal momento che i legami instaurati tra committenti, autori (librettisti e compositori, nonché prefatori), allestitori (impresari, spesso anche loro nei panni di prefatore) e pubblico (lettori del libretto a stampa ma prima di tutto ascoltatori e spettatori dell'opera a teatro) rendono ancora più intrecciato il gioco di interlocuzione quale cifra distintiva dell'opera lirica intesa come genere spettacolare[13]. La sistematica presenza di avvisi ai lettori, spesso anche lunghi e dettagliati, conferma la serietà con la quale i librettisti, pur con esibito *understatement* per le *chellete*, prendevano la propria attività drammaturgica: essi volevano infatti che i propri testi, oltreché ascoltati, fossero letti e apprezzati anche in quanto tali, non soltanto come pretesto musicale e scenico.

Sotto la patina convenzionale della falsa modestia e della semplicità (i librettisti buffi non sono quasi mai poeti di professione, bensì quasi tutti notai, o professionisti legati alla vita cittadina, e fingono di sottovalutare il teatro come mero svago), dai libretti citati emerge chiaramente non soltanto l'assoluta perizia linguistica, retorico-stilistica e drammaturgico-letteraria, ma anche la vastità degli orizzonti culturali dell'ambiente teatrale della commedia per musica. Le nostre prefazioni fanno luce su questo dottissimo, quanto piacevole, gioco scenico: «Erudite citazioni costellano le raffinate trame, è un fenomeno destinato a un dialogo ricco di ammicchi e celie tra il palcoscenico e la sala», a base di citazioni virgiliane, petrarchesche, tassiane, guariniane, sannazariane, metastasiane ecc. (Maione, 2015: 32; sulla figura del librettista cf. anche Della Seta, 1987).

I paratesti delle commedie per musica sono insomma un osservatorio imprescindibile per capire la complessa «macchina performativa» del teatro in musica, così come si stava perfezionando nella Napoli settecentesca (Maione, 2015: 11).

13. Tali ulteriori rapporti interlocutori mostrati dai paratesti vanno pertanto ad arricchire il quadro già delineato in Rossi (2020), nel quale si consideravano i rapporti "dialogici" tra autori, esecutori e pubblico.

Bibliografia

Andreoli, Raffaele (1887), *Vocabolario napoletano-italiano*, Torino etc., Paravia.

Arteaga, Stefano (1783), *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna, Trenti.

Bonomi, Ilaria (1998), *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica, La diffusione dell'italiano nell'opera e la questione linguistico-musicale dal Seicento all'Ottocento*, Roma, Bulzoni.

Capone, Stefano (2007), *L'opera comica napoletana (1709-1749). Teorie, autori, libretti e documenti di un genere di teatro italiano*, Napoli, Liguori.

Cicali, Gianni (2019), «Trinchera, Pietro», in *Dizionario Biografico degli Italiani*. www.treccani.it.

Cotticelli, Francesco (2020), «Tullio, Francesco Antonio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*. www.treccani.it.

Cotticelli, Francesco e Maione, Paologiovanni (ed.) (2009), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Napoli, Turchini Edizioni.

Croce, Benedetto (1926), *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, terza ed. riveduta, Bari, Laterza.

De Blasi, Nicola (2019), «Teatro, letteratura in dialetto, città», in Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione (ed.), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, Napoli, Turchini Edizioni, vol. 1, p. 819-852.

Della Seta, Fabrizio (1987), «Il librettista», in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli (ed.), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, vol. 4, p. 233-291.

Di Benedetto, Renato (1986), «Parole e musica. Il Settecento e l'Ottocento», in Alberto Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, vol. 6, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, p. 365-372.

Di Benedetto, Renato (1988), «Poetiche e polemiche», in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli (ed.), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, vol. 6, p. 1-76.

Fiorillo, Silvio (1604), *L'amor giusto egloga pastorale in Napolitana e Toscana lingua*, Napoli, Stamperia de Felice Stigliola a Porta Reale.

Folena, Gianfranco (1983), «Il linguaggio della Serva padrona», in *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi.

Franchin, Federico (2017), «Il pastorello parla in dialetto: la *Lisa pontegliosa* di Aniello Piscopo», in Giulia Giovani e Stefano Aresi (ed.), *La cantata da camera e lo stile galante. Sviluppi e diffusione della "nuova musica" tra il 1720 e il 1760*, Amsterdam, Stile Galante, p. 103-111.

Fulco, Giorgio (1998), «La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile. Pompeo Sarnelli», in Enrico Malato (ed.), *Storia della letteratura italiana*, vol. 5, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno editrice, p. 790-850.

Galiani, Ferdinando (1789), *Del dialetto napoletano. Edizione seconda riveduta e corretta*, Napoli, Porcelli.

Genette, Gérard (1989) *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi (ed. orig. 1987).

Magaudda, Ausilia e Costantini, Danilo (2009), *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ.

Maione, Paologiovanni (2015), «La scena napoletana e la commedia per musica (1707-1750)», in Francesco Oliva, *Lo castiello saccheato*, a cura di Paologiovanni Maione, Venezia, Lineadacqua.

Maione, Paologiovanni e Lattanzi, Alessandro (ed.) (2003), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Napoli, Editoriale Scientifica.

Marimón Llorca, Carmen, Remysen, Wim e Rossi, Fabio (ed.) (2021), *Les idéologies linguistiques: débats, purismes et stratégies discursives*, Berlin, Peter Lang.

Marimón Llorca, Carmen e Schwarze, Sabine (ed.) (2021), *Authoritative discourse in language columns: linguistic, ideological and social issues*, Berlin, Peter Lang.

Nencioni, Giovanni (1976), «Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato», *Strumenti critici*, vol. 29, p. 1-56, ripubblicato in *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, p. 126-179.

Oliva, Francesco (1977), *Opere napoletane*, a cura di Carla Chiara Perrone, Roma, Bulzoni.

Paci, Ilenia (2009-2010), *Il teatro di Pietro Trinchera*, tesi di dottorato in Filologia moderna, XXIII ciclo (tutor prof. Guido Nicastro).

Pano Alamán, Ana, Ruggiano, Fabio e Walsh, Olivia (ed.) (2021), *Les idéologies linguistiques: langues et dialectes dans les médias traditionnels et nouveaux*, Berlin, Peter Lang.

Parenti, Pamela (2009), *L'opera buffa a Napoli. Le commedie musicali di Giuseppe Palomba e i teatri napoletani (1765-1825)*, Roma, Artemide.

Perrucci, Andrea (1699), *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, Napoli, Mutio.

Planelli, Antonio (1772), *Dell'opera in musica*, Napoli, Campo.

Rocco, Emanuele (2018), *Vocabolario del dialetto napoletano*, a cura di Antonio Vinciguerra, Firenze, Accademia della Crusca.

Rossi, Fabio (2002), «Tra musica e non-musica: le metafore nel lessico musicale italiano», *Musica e storia*, vol. 10, 1, p. 101-137.

Rossi, Fabio (2007), «Imitazione e deformazione di lingue e dialetti in Goldoni», in Valeria Della Valle e Pietro Trifone (ed.), *Studi linguistici per Luca Serianni*, Roma, Salerno editrice, p. 147-162.

Rossi, Fabio (2018), *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci.

Rossi, Fabio (2020), «Oltre le parole. Esempi e proposte di analisi non solo linguistica dei media non (solo) verbali: film e opera lirica», in Mario Piotti e Massimo Prada (ed.), *A carte per aria. Problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, Firenze, Cesati, p. 97-111.

Rossi, Fabio (2021), «L'italiano (buffo) pregoldoniano: tra "Umgangssprache" e "Bühnensprache", con oltre cento retrodatazioni», *Studi di lessicografia italiana*, vol. 38, p. 173-219.

Rossi, Fabio (in preparazione), «Teatro musicale e variazione linguistica: parlato recitato e metalinguaggio nei libretti napoletani di primo Settecento», in *Atti del convegno ASLI* (Napoli, settembre 2022).

Schwarze, Sabine (2010), «"Il traduttore a chi legge". La fenomenologia della prefazione alle traduzioni italiane del Settecento», *inTRAlinea*, Special Issue: *La traduzione e i suoi paratesti*, p. 1-7. www.intra linea.org/specials/article/2472.

Solerti, Angelo (1903), *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca.

Solerti, Angelo (1904), *Gli albori del melodramma*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron.

Staffieri, Gloria (2014), *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci.

Trovato, Paolo (1994), «Parole nuove nella letteratura musicale (con qualche considerazione di metodo)», in Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato (ed.), *Le parole della musica*, vol. 1, *Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Granfranco Folena*, Firenze, Olschki, p. 3-29.

Weiss, Pietro (2013), *L'opera italiana nel '700*, Roma, Astrolabio.