



Consonanze 20

# LA LIBRETTOLOGIA, CROCEVIA INTERDISCIPLINARE PROBLEMI E PROSPETTIVE

*a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala*





La librettologia, crocevia interdisciplinare

Problemi e prospettive

*a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala*

LEDIZIONI

## CONSONANZE

Collana del  
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici  
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da Giuseppe Lozza  
20

### Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Maria Patrizia Bologna (Università degli Studi di Milano), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

### Comitato di Redazione

Stefania Baragetti, Guglielmo Barucci, Virna Brigatti, Edoardo Buroni, Silvia Gazzoli, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Marco Pelucchi, Stefano Resconi, Luca Sacchi, Francesco Sironi

ISBN 978-88-6705-986-7

© 2019

Ledizioni – LEDIpublishing  
Via Alamanni, 11 – 20141  
Milano, Italia  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.



## Indice

Introduzione	7
ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, EMILIO SALA	
RICERCHE	
Edizioni critiche d'opera e libretti: un punto di metodo	15
ALESSANDRO ROCCATAGLIATI	
La fortunata figura di Serse nel melodramma del Sei-Settecento attraverso alcune riscritture	39
STEFANO SAINO	
Aspetti linguistici e drammaturgici di una famosa riscrittura librettistica del Settecento: <i>La clemenza di Tito</i> da Metastasio a Mazzolà	47
PAOLO D'ACHILLE	
Le avventure di Astrea: da Metastasio a Monti	61
WILLIAM SPAGGIARI	
Una nuova fonte per il libretto del <i>Trovatore</i>	73
FABRIZIO DELLA SETA	
Intorno a Francesco Maria Piave: su alcune fonti inedite della <i>Forza del Destino</i>	79
ANTONIO ROSTAGNO	
Fonti e riscritture dell' <i>Otello</i> tra Rossini e Verdi	119
FRANCESCO SPERA	
Da <i>Le Racine</i> a <i>Fedra</i> di Sylvano Bussotti: riscrittura di un libretto metateatrale	129
FEDERICA MARSICO	

## INTERVENTI E PROSPETTIVE

L'italiano in musica nelle diverse epoche dell'opera lirica VITTORIO COLETTI, ELISABETTA FAVA	147
Dalla parte dei librettisti EMANUELE D'ANGELO	161
Nata per l'Olimpico. Appunti sul libretto della <i>Giocasta</i> di Azio Corghi MADDALENA MAZZOCUT-MIS	169
Pensieri, parole, opere e (o)missioni EDOARDO BURONI	181
Indice dei nomi	195
Indice delle opere liriche	201

## Introduzione

Gli studi sulla librettistica hanno conosciuto negli ultimi decenni un significativo sviluppo, soprattutto da parte dei musicologi, ma anche nell'ambito della prospettiva storico-letteraria e da quella storico-linguistica; la prospettiva filologica, anche relativa al testo verbale oltre che a quello musicale, è stata seguita e sviluppata più dai musicologi che dagli storici della letteratura.

Una significativa conferma del ruolo portante dei musicologi nello studio dei libretti viene anche dalle attestazioni lessicografiche ed enciclopediche del termine *librettologia*, che, con eventuale estensione ai derivati *librettologa/o*, viene sempre indicata come branca della musicologia:

GRADIT<sup>1</sup> **Librettologia**, s.f. TS mus. [1981, L. Baldacci in “La Nazione”]; comp. di *libretto* e *-logia*]. Parte della musicologia che studia i libretti d’opera dal punto di vista critico, filologico e storico.

GDLI (suppl. 2004) **Librettologia**, sf. Mus. Parte della musicologia che studia i libretti d’opera dal punto di vista critico, filologico e storico. *La Nazione* [5-II-1981]: Ma non vorrei lasciarmi prendere da certi snobismi di segno contrario, deprecando questa librettologia dilagante quando io stesso ho abbondantemente peccato in siffatta materia. = Voce dotta, comp. da *libretto* e dal gr. *λόγος* ‘discorso, trattazione’.

TRECCANI **librettologia** s. f. [comp. di *libretto* e *-logia*]. – Settore della musicologia che ha per oggetto lo studio storico, critico e filologico dei libretti d’opera, sia considerati complessivamente come fenomeno letterario con propri peculiari caratteri, sia analizzati singolarmente nella loro nascita e composizione, con

1. Si riporta in seguito lo scioglimento delle sigle che verranno utilizzate. GRADIT, *Grande Dizionario Italiano dell’Uso*. Ideato e diretto da Tullio De Mauro, 6 voll., Torino, 2000-03, e aggiorn. 2007; GDLI, S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Torino, 1961-2004; GROVE, *The new Grove dictionary of opera* edited by Stanley Sadie, London 1992, in rete all’indirizzo <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>; TRECCANI, *Vocabolario della lingua italiana Treccani*, <http://www.treccani.it/vocabolario/>; DELI, M. Cortelazzo - P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, 1979, 4 voll.; DEUMM, *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da A. Basso, Torino, 1983-90; EMG, *Enciclopedia della Musica Garzanti*.

riguardo alle fasi della stesura, alle varianti, ai rapporti con le fonti letterarie da cui sono tratti o ispirati, alle forme della collaborazione con il musicista, ecc.

In queste tre definizioni rientrano dunque le componenti critica, filologica, storico-letteraria, mentre è assente ogni riferimento alla componente linguistica.

L'appartenenza all'ambito della musicologia viene indicata anche per il termine *librettistica*, solo parzialmente sinonimo di *librettologia*, in quanto riferito all'insieme dei libretti d'opera e al loro studio:

GRADIT **Librettistica** Ts.Mus. 1991, Genere letterario dei libretti d'opera lirica/lo studio dei libretti d'opera lirica

GDLI (Suppl. 2004) **Librettistica**, sf. Mus. 1. Genere letterario e produzione dei libretti d'opera lirica. *Il Sole-24 Ore-Domenica* [29-XII-1991]: Un saggio di argomento teatrale è quello sulla librettistica di Antonio Ghislanzoni. 2. Lo studio dei libretti d'opera lirica. (GDLI, suppl. 2004)

TRECCANI **Librettistica** [der. di *libretto*]. – Il complesso dei libretti d'opera, nella loro storia e tradizione (cfr. anche librettologia): studio critico sulla l. italiana; la posizione di F.M. Piave nella l. dell'Ottocento.

Il DEUMM e l'EMG non riportano nessuno dei due lemmi. Significativo che anche il GROVE non abbia le due voci specifiche ma si limiti a riportare sotto *Libretto* (ii): «'Librettista' has in turn engendered 'librettistica' ('librettistics'), denoting the study of the librettist's art and of the literary contribution to the amalgam of opera».

Ciò però non significa che la tematica, nella sua ampia articolazione, non sia stata affrontata da studiosi di rilievo anche all'estero, in particolare in Europa: figura centrale al riguardo è stata quella di Albert Gier, che già nel 1998 pubblicò il volume *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, tuttora pietra miliare della disciplina. Venendo ad anni più recenti si possono invece ricordare ad esempio lo studio di Anja Overbeck *Italienisch im Opernlibretto. Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil* (2011), che si concentra appunto più specificamente sulla produzione in italiano considerando solo questioni di natura linguistica, e, soprattutto, gli atti del convegno "Perspectives de la librettologie" svoltosi a Tours nel 2007 pubblicati col titolo *Le livret en question* come numero speciale della rivista «Musicorum» (n. 5, 2006-2007).

Ma tornando agli studi di area italiana e alle accezioni viste più sopra, emerge come *librettistica* abbia un'estensione semantica più ristretta di *librettologia*. La datazione del primo sostantivo, che secondo gli strumenti citati sarebbe successivo di ben dieci anni al secondo, può però essere anticipata già al 1968, anno in cui è comparso un saggio di Franca Cella intitolato *Prospettive della librettistica italiana nell'età romantica*; inoltre già Ulderico Rolandi negli anni

Quaranta del Novecento aveva pubblicato il volume *Librettistica rossiniana*. Ma si tratta di attestazioni isolate, che anticipano una diffusione che si sarebbe acclimatata solo negli anni Ottanta.

Da tutte le definizioni citate emerge come la prospettiva linguistica non sia stata valorizzata nell'ambito enciclopedico e lessicografico; invece gli studi, anche in Italia, hanno conosciuto una positiva evoluzione: infatti si constata che dagli anni Duemila l'apporto degli storici della lingua, nel nostro Paese forse più che negli altri, si è manifestato in maniera significativa sia nelle pubblicazioni che nei convegni. Per offrire un contributo nella direzione di una necessaria interazione tra le discipline, finora poco sviluppata, si è dunque pensato di organizzare una giornata di studi, di cui questo volume raccoglie gli atti, a cui hanno preso parte musicologi, storici della letteratura, storici della lingua, studiosi di teatro. In quell'occasione sono state affrontate alcune specifiche linee di ricerca.

I temi hanno riguardato prima di tutto il rapporto dei libretti e delle opere con le fonti, anche attraverso un confronto diretto tra libretto e ipotesto o ipotesti, che, oltre a essere un nodo essenziale per ogni campo di indagine su un'opera, può rappresentare un contributo fondamentale per individuare debiti da una parte e originalità dall'altra sotto il profilo specificamente linguistico: una prospettiva troppo poco seguita finora, e che comporterà un inevitabile quanto opportuno sviluppo comparatistico, data la forte dipendenza da testi stranieri, soprattutto nell'Ottocento. Entro questa linea si colloca lo studio delle riscritture, un settore molto interessante e produttivo nel corso dei tre (ma possiamo forse dire quattro, considerata la sua vitalità attuale) secoli di storia dell'opera italiana. Una seconda direzione fondamentale, anch'essa nel complesso meno affrontata negli studi di quanto merita, certo a causa della sua difficoltà e della necessaria padronanza nei due campi, è quella relativa al rapporto tra parole e musica. Non ultima, ma anzi prioritaria per ogni tipo di indagine sull'opera e sui suoi testi verbali, l'attenzione filologica.

Il volume è strutturato in due sezioni, che solo in parte riprendono la separazione, nel convegno, tra interventi e tavola rotonda, dedicata alla riflessione e al confronto sulle tematiche portanti dell'incontro: *Ricerche e Interventi e prospettive*.

Alessandro Roccatagliati fa il punto su un problema filologico che appare tanto più urgente affrontare in quanto – come sottolinea egli stesso – ormai tutte le edizioni critiche di opere italiane hanno deciso di pubblicare, oltre alla partitura (che contiene ovviamente anche il testo verbale intonato), pure il libretto in quanto tale. Ma quale testo bisogna privilegiare? Quello che si ritrova nella fonte musicale principale (“testo-in-partitura”) oppure quello tramandato a partire dalla fonte principale letteraria (“testo-libretto”)?

Il contributo di Stefano Saino sulla figura di Serse tra Sei e Settecento ripercorre con efficace sintesi i cambiamenti che il melodramma di Minato e Cavalli, dilettevole e meraviglioso, subisce tra Seicento e Settecento, adattandosi

ai contesti culturali differenti: la ripresa a Parigi, con musica di Lulli e aggiunta di danze, la riscrittura arcadica di Stampiglia che modifica la lingua nella ricerca di sintesi, linearità ed equilibrio, anticipando i caratteri metastasiani e il gusto settecentesco che sarà confermato nella riscrittura haendeliana.

Di riscritture si occupa anche Paolo D'Achille, analizzando i cambiamenti che la metastasiana *Clemenza di Tito* subisce nella ripresa di Mozart-Mazzolà a fine secolo: cambiamenti da ricondurre prevalentemente a ragioni drammaturgico-musicali, con un aumento dei pezzi chiusi a più voci e una riduzione del recitativo, ma soprattutto nel segno di una maggiore funzionalità dei versi e della veste formale alla musica mozartiana.

William Spaggiari si occupa di rielaborazioni e di rapporti intertestuali a partire dall'*Astrea placata*, una composizione d'occasione ed encomiastica dell'ormai maturo Metastasio che alla dimensione cortigiana unisce elementi filosofici, sociali e morali più profondi, con l'aggiunta di qualche originale trovata metrica, lessicale e narrativa. Passando per rivisitazioni e messe in musica non autorizzate dall'autore (e talvolta prive dei nomi di librettista e compositore), si giunge ad approfondire la cantata *Il ritorno di Astrea* scritta da Vincenzo Monti nel periodo della restaurazione austriaca: l'allegoria sottolinea così l'importanza della promozione e della protezione delle lettere e delle arti da parte dei sovrani.

Di carattere strettamente filologico è l'intervento di Fabrizio Della Seta che dà conto di un nuovo libretto manoscritto del *Trovatore*, fuoriuscito dagli archivi dell'editore Ricordi e riemerso sul mercato antiquario, la cui posizione e importanza all'interno degli altri testimoni che ci hanno tramandato il testo della celebre opera verdiana sono state indagate dall'autore attraverso il metodo della *collatio codicum* e la costruzione di uno stemma, per quanto provvisorio. Egli si pone anche nella prospettiva editoriale (come restituire in edizione critica il libretto del *Trovatore*?) in questo riallacciandosi alle questioni di metodo discusse da Roccatagliati.

Più storico-ermeneutico è il taglio del lavoro di Antonio Rostagno che affronta il caso di Francesco Maria Piave, anche al di là della sua collaborazione artistica con Verdi, per poi concentrarsi sul più importante dei libretti manoscritti (autografi) presenti nel Fondo Piave conservato a Venezia: quello della *Forza del destino*. Questo testimone è sottoposto dall'autore a un vaglio critico intensivo che mostra bene come l'approccio filologico possa (e forse anche debba) condurre all'indagine storiografica di tipo interpretativo della quale costituisce un "appoggio documentale" necessario. Acribia filologica e accanimento ermeneutico sono due facce della stessa medaglia.

Un altro caso, ben più noto e in gran parte differente, di interpretazioni ed elaborazioni successive è dato dalla vicenda di Otello, qui analizzata da Francesco Spera. Lo studioso segue l'evoluzione che dalla novella italiana di Giraldo Cinzio conduce all'opera di Verdi e Boito, passando naturalmente per il capolavoro di Shakespeare e considerando il melodramma di Berio di Salsa musicato da Rossini: emergono non solo differenti soluzioni drammaturgiche (a partire dai nomi dei personaggi, dalla loro presenza o assenza e dall'ambientazione della tragedia), ma

anche concezioni letterarie e morali peculiari che consentono di effettuare una più corretta interpretazione di questi lavori e degli intenti dei rispettivi autori.

Al tema della riscrittura si riallaccia il contributo di Federica Marsico che studia un caso di autoparodia di Sylvano Bussotti, e cioè il passaggio da *Le Racine* a *Fedra*, mettendo in luce, attraverso una serrata analisi comparativa dei due libretti, come questa transizione sia da leggere in prospettiva metateatrale e autoriflessiva.

La feconda sinergia interdisciplinare è manifesta nel contributo di Vittorio Coletti ed Elisabetta Fava, i quali affrontano l'annosa questione del rapporto parole-musica nella storia del melodramma (serio), considerando in particolare tre elementi: il tempo (la durata delle parole), le ripetizioni e gli aspetti prosodici (tanto intonativi quanto accentuativi). Si ricostruisce così un'evoluzione che dalla sostanziale coincidenza tra elemento sonoro e frase complessa in stile poetico passa a una discrasia tra questi due elementi, per tornare (in epoca verista) ad una coerente fusione tra le due "arti sorelle" resa possibile anche dallo stile più colloquiale e dalla semplicità delle frasi che ora caratterizzano il testo verbale.

Convinto assertore della legittimità e dell'opportunità di uno studio dei libretti anche in autonomia rispetto alla musica è Emanuele d'Angelo, che si sofferma sulle scelte intertestuali e sui lasciti di natura letteraria, culturale e poetica individuabili nella produzione dei loro autori. In questo modo, sottolinea lo studioso, è possibile evitare generalizzazioni e semplificazioni, pervenendo invece ad un'analisi che consente di valutare la qualità di ciascun libretto e di distinguere quando il riuso e i richiami interni al genere o anche rispetto alla più ampia produzione letteraria sono banali espedienti di comodo o più raffinati elementi autoriali.

A dimostrazione di quanto il genere melodrammatico non sia affatto morto e anzi continui – pur con nuove forme – ad attrarre autori di diversa estrazione, la filosofa Maddalena Mazzocut-Mis illustra le ragioni e le scelte che hanno dato vita al suo libretto *Giocasta*: si tratta di una rilettura del mito di Edipo, realizzata in occasione del cinquecentenario del Teatro Olimpico di Vicenza (2009) per la musica di Azio Corghi.

Riflessioni critiche e propositive, infine, su varie implicazioni scientifiche, didattiche ed esecutive del melodramma sono contenute nel contributo di Edoardo Buroni.

Anche sulla base delle considerazioni svolte in quest'ultimo contributo, che toccano, a partire dalla prospettiva linguistica, nodi relativi alla ricerca, all'insegnamento universitario e nei conservatori, e all'esecuzione dei cantanti, formuliamo l'auspicio che questo volume e il convegno a cui esso è legato possano rappresentare un momento di quella indispensabile interazione disciplinare e di quel dialogo di cui più volte si è parlato nel corso degli interventi, e possano essere di stimolo a una prospettiva sempre più interdisciplinare degli studi sull'opera lirica.





# Edizioni critiche d'opera e libretti: un punto di metodo

Alessandro Roccatagliati

1.

A differenza delle edizioni critiche di opere in musica varate nell'ultimo trentennio del secolo scorso – ad esempio le encomiabili imprese di Casa Ricordi per Rossini, Verdi e Donizetti – quelle iniziate con gli anni Duemila hanno acquisito l'idea di pubblicare, oltre alle partiture che ovviamente contengono le “parole del libretto sotto le note”, anche il libretto in quanto tale. Ciò vale per l'edizione Bellini (che ho l'onore di condirigere con Fabrizio Della Seta e Luca Zoppelli), la Cavalli e la Pergolesi capeggiate rispettivamente da Rosand-Bianconi-Torrente e da Claudio Toscani, la Rossini-Bärenreiter varata nel 2007 dal compianto Philip Gossett, l'antologico progetto OPERA promosso dalla Akademie der Wissenschaften und der Literatur di Magonza sotto la direzione di Thomas Betzwieser. E la scelta si è affermata a tal segno che la stessa capostipite Edizione Rossini dell'omonima Fondazione di Pesaro l'ha fatta propria a partire dalla sua ultima opera edita.

A questo punto diviene però del tutto opportuna e urgente una riflessione di metodo, poiché si presenta un problema serio. Quale? La difformità dei nostri comportamenti ecdotici nello specifico ambito. Le edizioni Bellini Cavalli e Pergolesi, infatti, pubblicano – mi si lasci per ora semplificare brutalmente – *due* testi verbali distinti: il “libretto-fattosi-partitura”, a partire dalla fonte principale musicale, e il “libretto-manufatto-drammatico-letterario”, a partire dalla fonte principale letteraria. La Rossini-Bärenreiter pubblica invece *un unico* testo verbale, quello che si ritrova nella fonte principale musicale: dopo averlo ovviamente edito in partitura, dello stesso testo dà a volume anche una versione ricondotta a fattezze di tipo letterario. OPERA ha invece iniziato la sua serie di edizioni – lo si può constatare nel primo volume pubblicato, *Prima la musica e poi le parole* di Salieri-Casti – mettendo a disposizione *tre* testi verbali: oltre a quello “fattosi partitura”, edito nel volume stampato di tipo tradizionale, vengono allestiti tra gli apparati immagazzinati sulla piattaforma informatizzata o nel supporto USB accluso, impaginati in parallelo, sia il testo verbale secondo la fonte principale letteraria, sia un terzo testo ricavato “a ritroso” dalla fonte principale musicale.<sup>1</sup>

1. Le successive edizioni uscite nella serie, *Annette et Lubin* (1762) di Adolphe Benoît Blaise *et alii* a cura di A. Münzmay apparsa nel 2016 e *Medea* (1775) di Georg Anton Benda a cura di J. Krämer pubblicata nel 2018, pur nella loro diversità e specificità tipologica (si tratta di un *opéra*

Ora, se si pensa che lo stesso editore Bärenreiter promuove le edizioni Cavalli, Rossini e OPERA, verrebbe da dire, sorridendo: «Kassel, attenzione, abbiamo un problema!».

In questo contributo tematizzo queste nostre difformità di comportamento e affronto alcune problematiche teoriche e pratiche connesse ai tre diversi approcci. Col fine, sin d'ora non celato, di spezzare una lancia in favore d'una maggiore omogeneità tra i nostri procedimenti editoriali.

## 2.

La scelta in favore dei *due* testi che inaugurammo per Bellini, ormai quasi vent'anni fa, derivava da riflessioni e discussioni a più voci del decennio precedente: avevano meditato e scritto in proposito Bianconi, Fabbri, Gronda, La Face, Wiesend, Castelvechi, e pure chi qui firma.<sup>2</sup> La natura distinta di quei due testi verbali organizzati, che pure emanano da un ceppo di concezione unica, è stata messa sempre più a fuoco via via che venivano identificati i precipui caratteri dell'autonomia letteraria del “testo-libretto” in sé. Autonomia che è pienamente tale sebbene sussista *contestualmente, in unione* alle molte “funzioni d'uso” che pure, certo, il libretto esplica nel momento in cui lo si impiega nelle fasi della composizione musicale e della messinscena teatrale.

Per rendere bene un tale concetto è utilissimo fare notare le differenziate modalità di nascita, configurazione, diffusione e tradizione che caratterizzano l'oggetto-libretto e l'oggetto-partitura (una definizione massimamente efficace, in tal senso, la si ritrova ad esempio nella prefazione all'edizione Cavalli<sup>3</sup>). Ma una circostanza almeno altrettanto eloquente è che, sul piano storico, quei due testi hanno a lungo “concorso”, “co-agito” ciascuno in maniera propria e distinta a realizzare un “terzo testo”, quello fondamentale: lo spettacolo dato in scena. Un concorrere, si badi bene, non meramente teorico, bensì radicato nella concreta prassi teatrale. Basti ricordare che la più parte delle didascalie del libretto – scenografiche, d'ambientazione, di movimento scenico, di gestualità – per lungo tempo hanno determinato autonomamente l'agire dei vari artefici della messinscena teatrale (pittori, macchinisti, costumisti, trovarobe, coristi, e gli stessi cantanti-attori). Molte di esse, infatti, sfioravano appena il tavolo da lavoro del musicista e influenzavano per nulla o pochissimo il suo lavoro compositivo: i manoscritti poetici di lavoro forniti al compositore spesso contemplavano solo le didascalie indispensabili (quelle d'effetto sonoro, d'entrata/uscita, di stato

*comique* e di un *Melodram* alla tedesca), fanno pensare che la scelta adottata per l'opera di Salieri potrebbe non essere più riproposta all'interno del progetto OPERA. Fu attorno al progetto stesso che fui invitato a sistematizzare una prima volta mie riflessioni pluriennali che qui porgo di nuovo in lingua italiana, dopo averle pubblicate in Roccatagliati 2017.

2. Cfr. Roccatagliati 1990; Wiesend 1993; La Face 1994, 16; Castelvechi 1994; Bianconi 1995, 151 s.; Gronda 1997; Fabbri 1997.

3. Si veda Bianconi 2013.

emotivo); le note su scenografie e attrezzeria venivano di prassi trasmesse direttamente dai poeti agli operatori di palcoscenico; e i poeti stessi agivano usualmente da proto-registi nel curare, fra l'altro, l'azione scenica dei cantanti fissata nelle didascalie consegnate al libretto mandato in stampa.

Al di là di simili dati di fatto, storicamente comprovati e logicamente forti, la spinta a pubblicare in edizione critica i due distinti testi, ciascuno a partire dalla propria fonte elettiva, viene poi anche dalle concrete utilità pratiche e conoscitive d'una tal prassi.

V'è convenienza pragmatica, innanzitutto, nel rendere modernamente consultabili testi librettistici strutturalmente fededegni, messi a punto proprio mentre si ripristina al meglio l'insieme delle loro espressioni testuali. Sono infatti ancora troppo diffuse edizioni di libretti, sia italiani che francesi o tedeschi, poco o per nulla affidabili. Tutti abbiamo presente quelle destinate alla maggioranza dei fruitori teatrali e discografici, che si crede possibile soddisfare con testi librettistici non di rado derivati dalla prima fonte sottomano, oppure ritrascritti pedestremente da registrazioni o spartiti e quindi, nelle strutture metriche del loro dettato, spesso del tutto fuorvianti. Fra l'altro, al di là di studiosi di letterature, musicologi e melomani, nel mondo professionale dei teatri d'opera non mancano certo coloro che – oggi come sempre – coi libretti in mano si trovano a lavorare quotidianamente. Giusto quindi fornire loro un ausilio testuale il più possibile rigoroso.

Un'edizione del libretto che sia “di riferimento” è poi utile anche per un fenomeno comunicativo molto tangibile che si dà fra palcoscenici e platee. Lo si deve ai reali meccanismi con cui l'opera in musica concretizza per intero la sua efficacia estetica. Tutti sappiamo bene quanto la lettura del libretto sia essenziale al realizzarsi della comunicazione teatrale fra esecutore operistico e spettatore. E non solo – banalmente – per percepire il dettato verbale delle battute cantate (non sempre capitale, in specie ove la musica massimamente s'accende), ma anche in casi più sottili. Per esempio quando una didascalia, relativa ad atteggiamenti attoriali impossibili a prodursi o impercettibili in teatro («pallido», «arrossisce», «con sguardo espressivo» ecc.), affida per intero ad una lettura librettistica “concorrente” le proprie *chances* di contribuire all'effetto teatrale complessivo. Dunque, anche il libretto come libretto, letto contestualmente, diviene parte costitutiva della comunicazione operistica. Visto che, tra l'altro, nemmeno i moderni testi proiettati sull'arcoscenico possono in proposito soccorrere.

V'è però un terz'ordine di utilità che mi pare decisivo e dirimente, se consideriamo e abbiamo a cuore il nostro lavoro di musicologi ricercatori. L'esperienza personale di studioso mi porta infatti a sostenere che tenere distinti i due testi – dapprima sul piano concettuale ma poi proprio anche nella prassi ecdotica, filologico-editoriale – ha in sé una fortissima “utilità euristica”. L'edizione critica, si sa, è l'occasione migliore possibile per percorrere o ripercorrere dappresso tutte le fasi costitutive, la cosiddetta genesi, dei testi

drammatico-musicali interessati. E poiché tutti ormai sappiamo come il libretto e la sua versificazione strutturata costituissero materiale creativo di base per il musicista (e non poco vincolante!), è nei fatti che le indagini attinenti al processo compositivo di un'opera musicale possano giovare parecchio di una considerazione adeguata della “dualità” connaturata ai testi verbali che la costituiscono.

Mi sia consentito entrare appena nei particolari, con digressione solo apparente. Sulla base della nozione che nel libretto sussistono – soprattutto sul piano metrico, ma anche su quello delle didascalie – varie prescrizioni/prefigurazioni relative a forme musicali semplici e complesse, ho avuto modo a più riprese di constatare, per lo più su repertori ottocenteschi, che vale sempre la pena interrogarsi sulla forme di realizzazione in musica di quelle stesse prescrizioni/prefigurazioni.<sup>4</sup> Molto rivelatrici, infatti, sono di solito le discrepanze, le difformità, le scelte drammatico-musicali, o anche strettamente testuali, che il musicista attua differenziandosi parzialmente o totalmente da quanto previsto/prefigurato dal poeta librettista. Detto altrimenti, quelle discrepanze danno modo di entrare, interpretativamente, nel laboratorio del compositore cogliendolo in un momento preciso: quello in cui è alle prese con la suggestione “parzialmente autonoma” costituita dal libretto e decide, per una qualche ragione, di discostarsene e di esercitare così a sua volta una propria autonomia creativa più ampia ancora rispetto a quella – di per sé decisiva – di dar corpo in canto e suoni alla specifica situazione teatrale.

È capitato di indagare in questa maniera lavorazioni condotte anche da Rossini, Meyerbeer o Donizetti, in scritti che ho pubblicato negli ultimi anni.<sup>5</sup> Ma un esempio lampante su quanto possa essere utile alla ricerca procedere in tal modo in sede d'edizione critica lo ricavo della *Sonnambula* di Bellini.

Nel “numero” musicale consacrato all'uscita in scena del tenore Rubini saltarono subito all'occhio mio e di Luca Zoppelli curatori due cose: da un lato, che per essere pezzo di sortita da protagonista maschile (gli autori lo battezzano inequivocabilmente «Cavatina Elvino», nei rispettivi manoscritti) esso si struttura come creazione del tutto particolare a partire dalla forma-base della Scena ed aria, visto che prevede interventi molto consistenti di Amina soprano; dall'altro lato, che nella cabaletta finale v'è una grossa discrepanza tra il testo poetico che Romani volle stampare nel libretto originario e quello che Bellini pose sotto le note. Per capire come andassero le cose su ambedue i piani, durante la genesi dell'opera a cavallo tra 1830 e 1831, soccorrevano – un caso particolarmente fortunato – varie fonti manoscritte: non solo la partitura autografa di Bellini, ma anche due diversi fogli autografi di Felice Romani (che contengono altrettanti stadi evolutivi del testo poetico) e un foglio *recto-verso* di abbozzo musicale belliniano.

4. Per approfondimenti generali e particolari su questo concetto di “prescrizione librettistica” sia concesso rimandare a Roccatagliati 1996 e al più recente Roccatagliati 2013, 41-51.

5. Si vedano Roccatagliati 2010, Roccatagliati 2011 e Roccatagliati 2014.

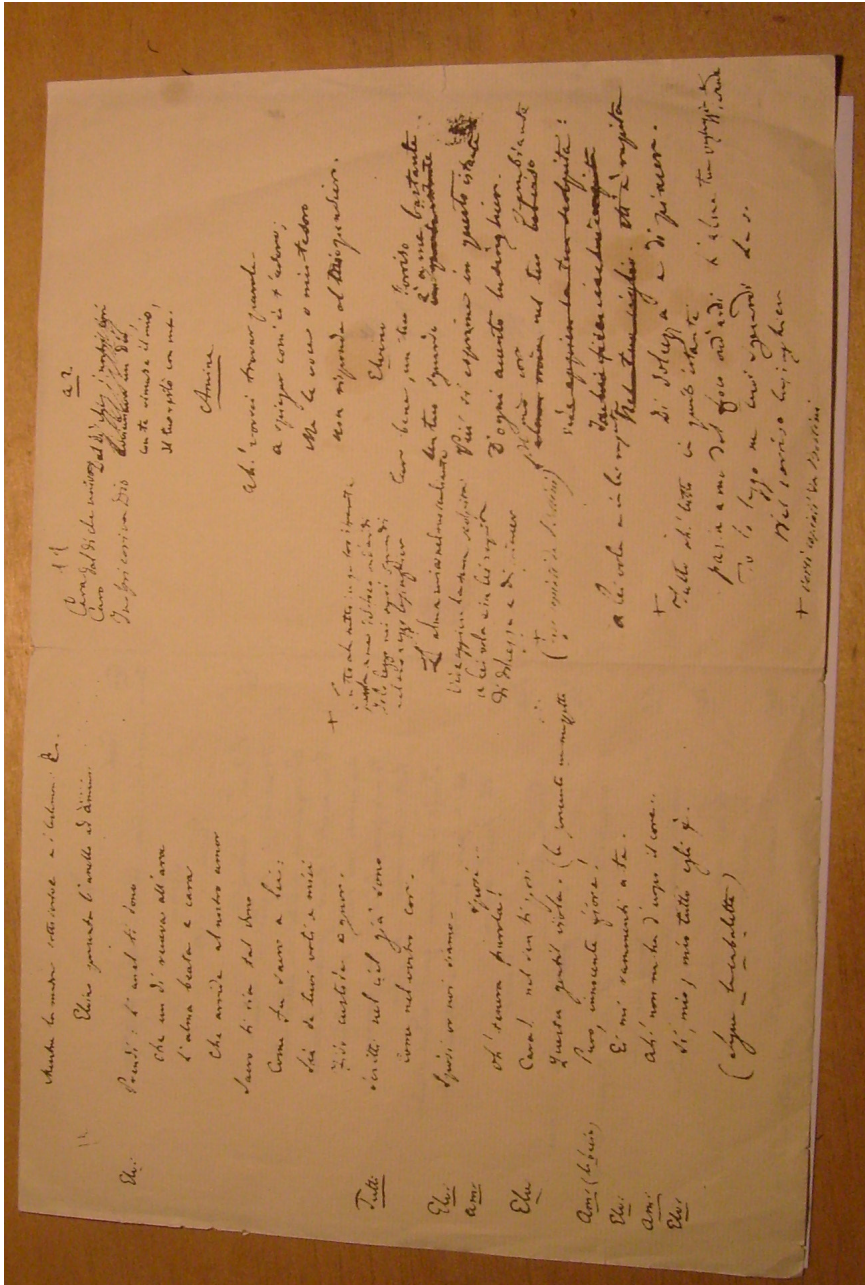


Figura 1: Siena, Accademia Musicale Chigiana, *La sonnambula*, libretto autografo, cc. 5-6

Ora, ai fini del nostro discorso, lascio da parte quanto riguarda la progressiva elaborazione della particolare forma del brano,<sup>6</sup> mentre mi concentro sulla discrepanza tra i due testi della cabaletta (si veda la riproduzione del manoscritto librettistico qui a FIGURA 1). Una volta che Romani ebbe steso una prima volta la serie di strofe “formalmente insolite”, nella facciata di destra del foglio, un lavoro accanito sia del poeta sia del musicista si concentrò appunto sui versi della vera e propria Cabaletta. Gli ottonari di Amina si presentano infatti intatti, mentre attorno a quelli del tenore si continuò a ricercare – ferma restando una struttura bistrofica a rime *abbx cddx*, con tronca in “èr” – quella giusta miscela fra rime in “ante” (bastante, istante, sembante), in “iso” (sorriso, viso) e in “ita” (scolpita, rapita) che aveva impegnato Romani fin dagli abbozzi librettistici menzionati. Quando poi si giunse ad un risultato che Bellini ritenne convincente, ossia alla versione poetica restituita da suoi due interventi autografi situati in margine sinistro a metà della facciata (la terza mano che si distingue è quella della vedova di Romani, che annota due volte, da partigiana della dignità d’autore del marito, «versi copiati da Bellini»), egli fu pronto a metterla in musica, visto che così la si ritrova in partitura autografa. Procedette diversamente, invece, riguardo ai primi due settenari dell’antecedente “a due”: l’autografo musicale mostra che in prima stesura di partitura scheletro impiegò quanto Romani gli aveva fornito («Dal di che i nostri cori / Avvicinava un Dio») ma poi, non ritrovandosi soddisfatto causa la melodia che aveva deciso di riprendere (dall’accento tonico in prima sede, su nota di lunga durata), li cancellò e sostituì, tanto in partitura quanto sulla pagina librettistica manoscritta, con «Caro/Cara dal di che univa / I nostri cori un Dio» (si veda la riproduzione dall’autografo musicale qui a FIGURA 2).

In tutti e due i casi, però, a Romani le soluzioni non dovettero andare a genio, visto che nel libretto per la “prima” del 6 marzo 1831 al Teatro Carcano volle stampare altro. Per l’inizio della quartina dell’“a due” si attenne alla propria versione, certo migliore sul piano dello stile poetico e della plausibilità di senso. In conclusione della prima quartina della cabaletta, invece, dovette chiedersi cosa significasse quel «vezzo lusinghier», o cosa mai si potesse «legg[ere]» in un «vezzo». Così, nell’edizione, finì per recuperare l’immagine dei sorrisi che aveva esplorato nei suoi abbozzi, e chiuse la quartina stessa sul verso – non presente nel manoscritto più evoluto – «Nel tuo riso lusinghier». L’esigenza di tenere ben distinte le edizioni del testo in partitura e di quello pubblicato in forma di libretto appare qui, dunque, del tutto evidente: su questi versi di questo pezzo, a tutti gli effetti, volontà d’autore di Romani e volontà d’autore di Bellini giunsero infine a divergere.

6. In proposito si rimanda a Roccatagliati–Zoppelli 2009, 24 s.



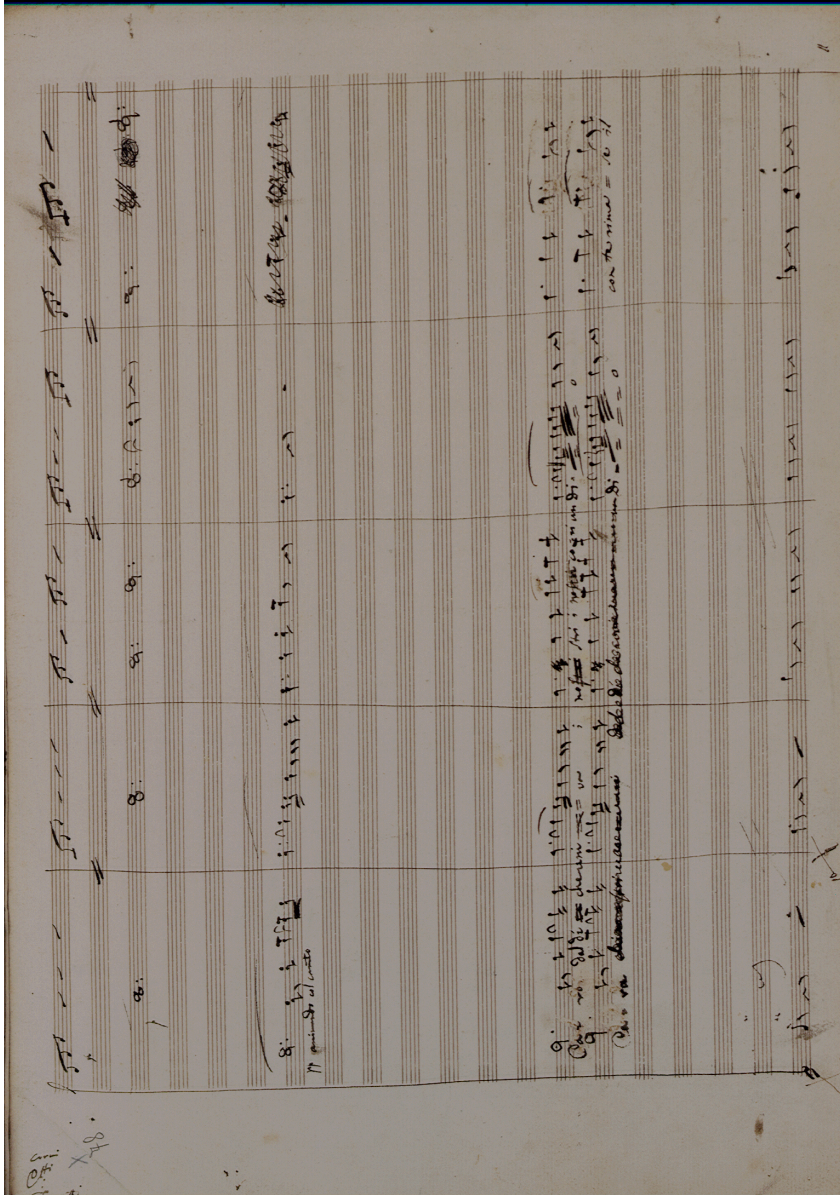


Figura 2: Milano, Archivio Storico Ricordi, *La sonnambula*, partitura autografa, c. 39 verso

3.

Chiarito dunque quanto sia euristicamente utile considerare e pubblicare distintamente i due testi verbali, mi sento di fare qualche altra riflessione sulla natura e la misura del lavoro editoriale che è opportuno condurre su ognuno di essi. Tratto subito dell'edizione solo letteraria del libretto. Sotto due soli aspetti. Primo: quale fonte principale adottare? Secondo: quanto vogliamo intervenire su questa fonte con ritocchi d'adeguamento o normalizzazione basati su criteri di critica testuale?

Sulla questione della fonte principale, già l'esempio appena fatto ha mostrato come la "volontà finale" dell'autore Romani si sia registrata solo al momento della edizione a stampa in occasione della prima. I manoscritti librettistici di *Sonnambula* che abbiamo visto, tuttavia, erano carte in corso di lavorazione, non certo "belle copie" rifinite, pronte per la tipografia. Nel caso invece queste esistessero, dovremmo ricorrere ad esse? La filologia incline all'adozione del *codex optimus* raccomanderebbe di considerare con massima attenzione un testimone così sorvegliato dall'autore.<sup>7</sup> D'altro canto, la bibliografia testuale di stampo anglosassone potrebbe consigliare di prendere a modello un testo ideale ove le lezioni sostanziali (le parole, le strutture metriche) provenissero dal testo finale a stampa e le accidentali (punteggiature e grafie) dal manoscritto, presumibilmente più vicino alle intenzioni originarie dell'autore poetico perché non sottoposto agli usi uniformanti del compositore di tipografia. Tuttavia, l'esame che è capitato d'effettuare su una copia manoscritta completa pur così evoluta del libretto del *Pirata* di Romani-Bellini – è conservata all'Archivio di Stato di Milano – evidenzia ancora una volta le specificità di genere della creazione librettistica per musica.

Le differenze della stampa della "prima" da questo manoscritto<sup>8</sup> sono talmente poche che, per quantità e qualità, potrebbero anche essere state determinate in bozze. Eppure, malgrado la prossimità, nel tragitto dal manoscritto all'edizione avvennero molteplici "completamenti" del dettato. Qualcosa di piuttosto consistente, prima di andare in stampa, s'intromise provenendo dal tavolo di Bellini: due quartine di decasillabi dell'Adagio del duetto Imogene-Gualtiero nel second'atto, di cui non ci rimangono stesure poetiche manoscritte visto che la copia milanese prevedeva lì ancora due esastici di settenari. Ma il più dovette essere frutto delle prove di scena, con messe a punto operate da Romani sulle didascalie, sia come prescrizioni per gli agenti in palcoscenico, sia come informazioni "concorrenti" con cui coinvolgere gli spettatori nell'effetto globale. Ciò vale per la precisazione «da tempesta è al suo colmo» all'inizio dell'opera; oppure per il «ravvolto nel mantello» e per altri vari gesti drammatici fra Imogene e Gualtiero nel loro primo duetto; oppure ancora

7. Cfr. Greg 1950-51.

8. Il confronto è stato fatto tra le carte conservate in Archivio di Stato di Milano, Fondo Autografi, dono Galletti, cartella Felice Romani, 5 e *Il pirata. Melodramma in due atti da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala l'autunno del 1827*, Milano, Fontana, 1827.



per varie rifiniture apportate alle descrizioni delle scenografie e delle decorazioni, probabili frutti tardi dei compromessi imposti dalle realizzazioni di Sanquirico e dei macchinisti.

Già solo questo, ai fini dell'edizione del libretto, rafforzerebbe la preferenza per la prima pubblicazione a stampa quale testo di riferimento. Ma vi furono poi anche altri interventi che il poeta operò per garantire al libretto solo "da leggere", e non da udire musicato, qualche grammo in più di dignità letteraria. Vari versi qua e là, infatti, furono cambiati pur mantenendo il medesimo metro e, quasi del tutto, lo schema delle rime. Con almeno due diversi scopi, a quanto si può desumere: di plausibilità drammatica e di eufonia non ripetitiva. Ma questi stessi versi che Romani modificò all'ultimo, nel passaggio dal manoscritto alla stampa, furono invece quelli che Bellini in partitura lasciò, perché già *effettivamente posti in musica*. E ovviamente anche la nostra edizione li manterrà come tali. Nel rispetto – una volta ancora – delle due volontà d'autore infine divergenti.

Per quanto concerne invece il tasso di intervento critico sul "testo-libretto" che si va a pubblicare, confesso che mi ritrovo ad essere piuttosto possibilista e tollerante. Nella edizione Bellini noi pubblichiamo un testo molto rispettoso della stampa della "prima", mentre osservo che i criteri dell'edizione Cavalli sono molto più "interventisti". So poi che l'edizione Pergolesi pubblicherà nei singoli tomi addirittura l'anastatica dei libretti originari, mentre una loro edizione vera e propria avverrà in seguito, in un'apposita raccolta completa in volume a sé. Ebbene, tutte queste soluzioni mi paiono legittime. Ad un patto, però. Che comunque si conservi un "minimo comune denominatore" di rigore editoriale, che a mio parere è facile definire in sintesi così: della fonte principale "primo libretto a stampa" occorrerà sempre riprodurre (a) le strutture metriche, tramite conservazione delle segnaletiche grafiche originarie; (b) le indicazioni di canto simultaneo, ove assumano forma graficizzata; (c) solo ed esclusivamente le didascalie concepite dal librettista; (d) tutto ciò di cui il compositore per mille ragioni ha voluto fare a meno e invece il librettista no (caso più macroscopico: i "versi virgolati").

Veniamo piuttosto ora ad un paio di questioni concernenti l'edizione critica del testo verbale così come viene travasato nel corpo delle partiture. Mi serve partire da un concetto che può apparire scontato, ma che forse non sempre consideriamo fino in fondo nelle sue implicazioni. Al momento di confezionare le partiture in edizione critica noi oggi approntiamo testi che vogliono essere «rigorosamente fedeli alle fonti ... e pur eseguibili secondo la prassi attuale». <sup>9</sup> V'è però il problema che per rendere effettivamente eseguibile la partitura secondo gli standard correnti noi provvediamo a colmare la distanza che sussiste tra la concezione di una partitura sei-sette o ottocentesca e quella per noi abituale. Si parte infatti da un testo-fonte principale che i musicisti dell'epoca sapevano

9. Sul nodo problematico delle cosiddette edizioni storico-critiche del secondo Novecento, tutte improntate al compromesso tra queste due esigenze nell'ambizione di ossequiare «das Prinzip einer Fundierung des Praxis durch Wissenschaft und einer Legitimation der Wissenschaft durch Praxis», la riflessione di riferimento è ancora Dahlhaus 1978, 21.

sarebbe giunto alla realizzazione in forma di spettacolo: (1) attraverso altre mediazioni, testuali e non, che lo specificchino e completino (del copista nella redazione della partitura d'uso e delle parti; delle consuetudini esecutive tacitamente applicate da cantanti, concertatore, primo violino e orchestrali); (2) in concorso con altri testi (il libretto con le didascalie precise; le note delle scene; quelle del vestiario); (3) anche modificato attraverso lezioni particolari o varianti – trasporti, tagli, innesti – se utili alla buona riuscita del tutto. Le partiture di cui comunemente ci serviamo nella pratica odierna, invece, vengono concepite come testi onnicomprensivi, unici, esaustivi, d'uso diretto e immediato, in cui la configurazione delle musiche e delle notazioni verbali a corredo è organica, intangibile e cogente. Insomma: la necessità di rendere eseguibile in teatro il nostro lavoro filologico piega oggettivamente ogni sforzo ricostruttivo e conservativo a quelle logiche prevalenti – esaustività, unicità, completezza, immediatezza d'uso – che oggi sono richieste dagli esecutori dei teatri.

Ora, si badi bene, non v'è nulla di nuovo in tali interventi editoriali integrativi che noi attuiamo per rendere eseguiti al meglio, e al massimo della consapevolezza storico-critica, questi testi. Come appena detto, i compositori prevedevano implicitamente siffatte “licenze di completamento” plurime; e in tal senso noi curatori critici non siamo dunque altro che gli ultimi di una lunga serie di “interpreti” di quelle loro volontà d'autore deboli, lasche, “arrendevoli”. Tuttavia, la peculiare onnicomprensività delle nostre odierne partiture deve indurci a scelte particolarmente vigili e consapevoli. Anche – ciò che qui interessa – per quanto concerne i “completamenti” che è legittimo operare sul testo verbale in partitura.

Ora, anche da questo punto di vista la presa di coscienza concettuale circa la natura dei due testi (relativamente) autonomi può venirci in soccorso. Basti accennare a due diversi aspetti. Il primo è quello della correttezza, pulizia, coerenza ed eleganza del testo verbale posto in calce alle note. Sappiamo tutti come i compositori d'opera fossero, perlopiù, non granché letterati, e come quindi controllassero a fatica aspetti quali l'ortografia, le punteggiature, l'uso dei segni enfatici, la costanza nei comportamenti grafici (si faccia mente solo alle oscillazioni nell'uso dei puntini di sospensione a fini espressivi: .., ..., .... ecc.). Riguardo a tutto ciò io credo fermamente che il libretto a stampa della “prima” possa fungere da utilissima fonte secondaria per l'approntamento della partitura stessa (naturalmente solo nei passi corrispondenti, e ovviamente con tutte le necessarie segnalazioni a commento critico circa i vari interventi operati). Solo quel testo a stampa, infatti, veniva controllato fino in fondo in questi particolari, e da parte dell'artefice più titolato a farlo: il poeta letterato. La conservazione in quanto tale del dettato dei musicisti, laddove palesemente problematico o scorretto, rischia d'essere a parer mio sterile feticismo.

Il secondo aspetto di delicatezza, direi ancor più rilevante, è invece quello della forma che va fatta assumere alle didascalie poste in partitura. Qui, è noto, le discrepanze tra i due testi verbali, quello a libretto e quello a partitura, sono



Nel primo passo, infatti, libretto e partitura si muovono su piani ben differenti: prescrizione per il costumista da un lato, espressione e sincronizzazione dei movimenti dall'altro; qui dunque non ci possono essere dubbi nell'assemblare additivamente le due fonti. Nel secondo caso, al contrario, Bellini per così dire discioglie e articola lungo lo svolgimento del dialogo la didascalia di carattere sintetico e narrativo data nel libretto. È evidente che in partitura si debbano utilizzare le didascalie di Bellini; ma il dubbio se recuperare o meno da Pepoli il particolare attoriale di Riccardo che, stupito, si appoggia alla spada nella recente edizione critica dei *Puritani* è stato sciolto in positivo dal curatore Fabrizio Della Seta.<sup>11</sup>

4.

Mi distanzio ora dal mio modo di pensare per interrogarmi su quello di chi ha compiuto scelte diverse. È il caso di *Works of Gioachino Rossini*, come è possibile scorgere bene nell'edizione del *Barbiere di Siviglia* datata 2008. Qui di seguito riporto poche frasi che concernono i criteri di edizione del libretto, anteposti al testo verbale stampato a sé stante:

This libretto presents a reading text of *Il barbiere di Siviglia* in the form in which it was essentially set to music by Rossini and his collaborators (as presented in **WGR**). Because it is a reading text, however, it intervenes to preserve the correct poetic metric scansion and verse forms, drawing when appropriate on the structure of the original printed libretto (**RO**<sup>1816</sup>). All integrations from **RO**<sup>1816</sup> are placed in square brackets... Stage directions are normally given in the fuller form found in **RO**<sup>1816</sup>; places where the reading of **A** [l'autografo musicale] has been preferred are noted.<sup>12</sup>

Come dicevo all'inizio, un unico testo verbale, quello di partitura, è «essentially» la fonte principale anche per il libretto letterario. «Because it is a reading text, however», si ricorre alla edizione originaria del 1816 tanto «to preserve the correct poetic metric scansion and verse forms» quanto per le didascalie, giacché essa le presenta «in fuller form».

Devo confessare che non colgo una ferrea logica di causa-effetto tra lo svilire prima la creazione di Sterbini considerandola mero “testo di lettura” (giacché assoggettata qui alle revisioni-manipolazioni rossiniane) e voler poi invece motivare proprio con tale sua qualifica l'esigenza di dargli forme metriche coerenti. Così come resto perplesso sul significato filologico di quell'«essentially», visto che lo scheletro metrico-formale che si desume integralmente dalla asserita fonte ausiliaria – il libretto stampato della “prima” – è in realtà una componente

11. Si veda Bellini 2013, 306-308, 362 e 369-372.

12. Rossini 2008, LVI.

geneticamente “profonda” e strutturalmente fondamentale di qualsivoglia ideazione o configurazione di un testo-libretto. Preferisco tuttavia soffermarmi sugli inconvenienti filologici e sugli ammanchi conoscitivi che possono essere generati da un tale rifiuto della logica ecdotica dei “due distinti testi concorrenti”.

Lo si può fare in breve, tramite pochi esempi tratti dai soli primi due “numeri” musicali dell'opera rossiniana (a p. 28-30, Tavola 1, ne trovate il testo verbale nelle due versioni affiancate: quella originaria del 1816 e quella stampata nell'edizione 2008). Esempi che si basano – lo immaginerete, dopo l'illustrazione di metodo che ho condotto sin qui – su questioni relative per un verso ad un adeguato rigore nel trattamento delle fonti, per l'altro a discrepanze e difformità tra i due testi verbali che risultano geneticamente significative.

Alcuni versi di *Almaviva* nel suo primo recitativo mostrano bene – si veda Tavola 1 al punto A – come **WGR** abbia tratto con precisione dalla partitura rossiniana, invece che da **Roma 1816 (RO<sup>1816</sup>)**, la punteggiatura. Tuttavia, un qualsiasi lettore di lingua italiana non avrà dubbi sul fatto che, in quel passo, Sterbini fosse stato ben più elegante e meno contorto di chi stese in musica la scena in recitativo. Il punto che separa le prime due frasi principali era senz'altro più adeguato del punto e virgola, visto il mutamento d'oggetto di riflessione. Ma soprattutto porre tra due virgole la parola «amore» conferendole un accento da vocativo – l'autografo peraltro ha una sola virgola, dopo anziché prima della parola stessa – offusca non poco la sua natura sintattica di soggetto che regge l'intero periodo. Due virgole di troppo anche nella prima frase complicano una semplice inversione poetica; e la stessa gestione dei puntini sospensivi al verso 81 – non coerente nemmeno nel libretto originario – appare anomala. Normalizzare secondo **RO<sup>1816</sup>**, quindi? Se proprio ci si tiene, in partitura anche no, d'accordo. Ma sì senza dubbio in edizione del libretto, anche se lo si considera mero «reading text». (Detto in altra maniera: perché gli scheletri metrici sì, da **RO<sup>1816</sup>**, e la punteggiatura no?)

Il piano di coerenza di **WGR** vuol essere però appunto quello della derivazione del testo verbale dall'autografo musicale. Il segnale più inequivocabile di ciò è l'inserzione a libretto delle denominazioni formali dei “numeri” musicali, ovviamente assenti nel libretto della “prima”. (Ho segnato **B** nella tavola alcuni punti che attengono al presente ragionamento.) Così com'è coerente col criterio editoriale esplicitato – cito: «all integrations from **RO<sup>1816</sup>** are placed in square brackets» – che venga evidenziato in tal modo l'intervento di curatela che reintegra il verso 60, non musicato da Rossini e restaurato per ragioni metrico-formali traendolo appunto dal libretto originario. E tuttavia: non provengono forse da questa e solo da questa fonte, da **Roma 1816**, elementi ben più corposi come la gran parte delle didascalie e tutte le indicazioni di passaggio tra una scena drammatica e l'altra? Stando al criterio affermato, non andrebbero forse poste «in square brackets» anch'esse, essendo a tutti gli effetti «integrations from **RO<sup>1816</sup>**»? Che non lo si faccia è certo del tutto sensato sul piano pratico. Ma non si può negare che sul piano della logica ecdotica il rigore ne soffra.

Il barbiere di Siviglia, I, 1-2 (da RO<sup>1816</sup>/ da WGR) [A= autografo]

**A T T O P R I M O**  
S C E N A P R I M A

Il momento dell'azione è sul terminar della notte. La Scena rappresenta una Piazza nella Città di Siviglia. A sinistra è la Casa di Bartolo con ringhiera praticabile circondata da gelosia che deve aprirsi e chiudersi a suo tempo con chiave.

Fiorello con lanterna nelle mani introducendo nella Scena vari suonatori di strumenti. Indi il Conte avvolto in un mantello.

**Fio.** Piano pianissimo (avanzandosi con cautela)  
Senza parlar  
Tutti con me  
Venite qua.

**Coro** Piano pianissimo  
Eccoci qua.

**Tutti** Tutto è silenzio  
Nessun qui stà,  
Che i nostri canti  
Vossa turbar.

**Con.** Fiorello... Olà... (sotto voce)  
**Fio.** Signor, son qua.  
**Con.** Ebben... gli amanti?..  
**Fio.** Son pronti già.  
**Con.** Bravi, bravissimi.  
Fate silenzio

**Coro** Piano pianissimo  
Senza parlar.  
Piano pianissimo  
Senza parlar.  
(I suonatori accordano gli istrumenti, e il Conte canta accompagnato da essi.)

**Con.** Ecco ridente in cielo  
Spunta la bella aurora,  
E tu non sorgi ancora  
E puoi dormir così?  
Sorgi, mia bella speme,  
Vieni bell' idol mio,  
Rendi men crudo, oh dio!  
Lo stral che mi ferì.  
Oh sorte! già veggio  
Quel caro sembiante  
Quest' anima amante  
Ottenne pietà.  
Oh istante d'amore!  
Oh dolce contento  
Che eguale non ha.  
Ehi Fiorello?..  
**Fio.** Mio Signore  
**Con.** Di, la vedi?..  
**Fio.** Signor no.  
**Con.** Ah ch'è vana ogni speranza!  
**Fio.** Signor Conte. il giorno avanza.  
**Con.** Ah che penso! che farò?..  
Tutto è vano. - Buona gente!..  
**Coro** Mio Signore. (sotto voce)  
**Con.** Avanti, avanti.  
(dà la borsa a Fiorello, il quale distribuisce denari a tutti.)

**A T T O P R I M O**

Il momento dell'azione è sul terminar della notte. La scena rappresenta una piazza nella città di Siviglia. A sinistra è la casa di Bartolo con ringhiera praticabile circondata da gelosia che deve aprirsi e chiudersi a suo tempo con chiave. B

**S C E N A P R I M A** B

Fiorello con lanterna nelle mani introducendo nella scena vari suonatori di strumenti. Indi il Conte avvolto in un mantello. B

**N. 1. Introduzione dell'Atto primo** B

**FIO.** Piano pianissimo (avanzandosi con cautela)  
senza parlar,  
tutti con me  
venite qua.

5 **CORO** Piano pianissimo  
eccoci qua.

**FIO.** Tutto è silenzio,  
nessun qui c'è,<sup>1</sup>  
che i nostri canti  
possa turbar.

10 **CON.** Fiorello; olà. (sottovoce)  
**FIO.** Signor, son qua.  
**CON.** Ebben!... gli amici?..<sup>2</sup>  
**FIO.** Son pronti già.  
15 **CON.** Bravi, bravissimi.  
Fate silenzio;  
piano pianissimo  
senza parlar.

20 **CORO** Piano pianissimo  
senza parlar.  
(I suonatori accordano gli istrumenti, e il Conte canta accompagnato da essi) B

**CON.** Ecco ridente in cielo  
spunta la bella aurora,  
e tu non sorgi ancora  
e puoi dormir così?  
25 **Sorgi, mia dolce speme,**  
vieni, bell'idol mio,  
rendi men crudo, oh Dio!  
lo stral che mi ferì.  
Tacete! già veggio  
30 quel caro sembiante:  
quest'anima amante  
ottenne pietà.  
Oh istante d'amore!  
Felice momento!  
Oh dolce contento  
che egual[e] non ha.  
35 **Ehi Fiorello?..  
CON.** Mio Signore.  
**FIO.** Di, la vedi?..  
**CON.** Signor no.

**CON.** Ah ch'è vana ogni speranza!  
**FIO.** Signor Conte, il giorno avanza.  
**CON.** Ah che penso! che farò?..  
40 **Tutto è vano. Buona gente!..  
CORO** Mio Signor[e]. (sottovoce)  
**CON.** Avanti, avanti.  
(dà la borsa a Fiorello, il quale distribuisce denari a tutti) B





Ah che bel vivere Che bel piacere Per un barbiere Di qualità! Ah bravo Figaro Bravo bravissimo Fortunatissimo Per verità!	95	Ah che bel vivere, che bel piacere per un barbiere di qualità! Ah bravo Figaro, bravo bravissimo. Fortunatissimo per verità!	
La ran la lera La ran la lá.			utilizzato in A
Pronto a far tutto La notte e il giorno Sempre d'intorao In giro sta. Miglior Cuccagna Per un barbiere Vita più nobile No non si dá.	105	Pronto a far tutto la notte, il giorno sempre d'intorno in giro sta. Miglior cuccagna per un barbiere, vita più nobile, no, non si dà.	
La ran la lera La ran la lá.			utilizzato in A
Rasori e pettini Lancette, e forbici Al mio comando Tutto qui stà.	115	Rasori e pettini, lancette e forbici al mio comando tutto qui sta.	
Se poi mi capita Il buon momento... Nel mio mestiere Vaglio per cento...	120	V'è la risorsa poi del mestiere colla donnetta... col cavaliere...	E
La ran la lera La ran la lá.			utilizzato in A
Tutti mi chiedono Tutti mi vogliono Donne, ragazzi, Vecchi, fanciulle, Qua la parrucca... Presto la barba... Quà la sanguigna... Figaro... Figaro... Son quà, son quà. Oimè che furia, Oimè che folla, Uno alla volta Per carità.	125	Tutti mi chiedono, tutti mi vogliono, donne, ragazzi, vecchi, fanciulle, qua la parrucca... presto la barba... qua la sanguigna... presto il biglietto... Figaro, Figaro... Son qua, son qua. Ohimè che furia, ohimè che folla, uno alla volta per carità.	
Figaro... Figaro... Eccomi quà.	140		utilizzato in A
Pronto prontissimo Son come un fulmine Sono il factotum Della Città. Ah bravo Figaro Bravo bravissimo Fortunatissimo Per verità.	145	Pronto prontissimo son come un fulmine: sono il factotum della città. Ah bravo Figaro, bravo bravissimo, a te fortuna non mancherà.	
La ran la lera Laran la lá.			utilizzato in A
Ah ah! che bella vita! Faticar poco, divertirsi assai, (ne... E in tasca sempre aver qualche dabblo- Gran frutto della mia riputazione. Ecco quà: senza Figaro Non si accasa in Siviglia una Ragazza; A me la Vedovella. Ricorre per marito: io colla scusa Del pettine di giorno, Della chitarra col favor la notte A tutti onestamente, Non fo per dir, m'adatto a far piacere: Oh che vita, che vita! oh che mestiere!	150	[[Recitativo] Dopo la Cavatina Figaro Ah, ah! che bella vital faticar poco, divertirsi assai, e in tasca sempre aver qualche doblone!.. gran frutto della mia riputazione. Ecco qua: senza Figaro, non si accasa in Siviglia una ragazza. A me la vedovella ricorre per marito: io, colla scusa del pettine di giorno, della chitarra col favor la notte, a tutti onestamente, non fo per dir, m'adatto a far piacere: oh che vital che vital oh che mestiere!	B



La commistione non evidenziata delle provenienze di fonte genera dunque già di per sé varie opacità d'ordine filologico. Ma se poi arriva a velare registrabili differenze di ideazione da parte del poeta drammaturgo e del compositore, causa mancate evidenziazioni di difformità testuali significative, i problemi si fanno ancora più acuti. Lo mostrano ad esempio le didascalie che regolano l'uscita sul palcoscenico di Figaro. Sono tre, le ho segnate in Tavola 1 con la lettera **C**, e nel libretto di **WGR** appaiono indifferenziate. In verità però la prima proviene da **RO**<sup>1816</sup>, mentre le due seguenti, come potete osservare, nel libretto della “prima” non esistono: **WGR** le deriva infatti direttamente dall'autografo rossiniano; autografo che peraltro ne recava una propria più sintetica – «Fig[ar]o di dentro cantando» – al posto della prima di fine recitativo, tra i versi 82 e 83. Al di là dell'incongruenza di procedura ecdotica, non sfuggirà che in questo passaggio l'identità di dettato tra testo-libretto e testo-in-partitura vela, in **WGR**, un elemento non trascurabile d'ordine drammatico-musicale, vale a dire un'autonoma scelta di Rossini. Che, a differenza di quanto previsto da Sterbini, volle far sì che Figaro cantasse anche il primo «La ran, la lera» dell'aria vera e propria ancora da fuori scena.

Una discrepanza altrettanto significativa tra testo di **RO**<sup>1816</sup> e testo in partitura (cioè anche tra le due colonne della nostra Tavola 1: vedi punto **D**) la si ritrova nel recitativo seguente l'Introduzione, ai versi 65-74. Qui fu probabilmente il copista collaboratore Zamboni, colui che pare stendesse i recitativi al posto di Rossini, a modificare una scelta drammatica di Sterbini: il poeta aveva immaginato un monologo del Conte mentre egli creò un dialogo con Fiorello, visto che pose in bocca a quest'ultimo una serie di parole previste per il primo tenore. La qual cosa incide anche sulla collocazione drammatica del successivo “a parte” di Almaviva: che nella stesura di Sterbini era perfettamente coordinato con la didascalia di snodo «passeggia riflettendo» e che invece, con l'avvenuta dialogizzazione del recitativo – peraltro privo in autografo delle didascalie di **RO**<sup>1816</sup> – **WGR** fa iniziare là dove scelse il copista, cioè subito dopo la “nuova” battuta di Fiorello. E sono tutti elementi genetici, questi, che l'edizione 2008 stenta a porre in dovuto risalto,<sup>13</sup> con la scelta di far coincidere il dettato dei due testi verbali che pubblica in partitura e sotto forma libretto.

Analoga sottovalutazione per gli stessi motivi tocca a un'altra scelta rossiniana piccola sì, ma per nulla trascurabile sul piano musicale. Che ai versi 119-122 Rossini facesse intonare a Figaro una quartina ben diversa da quella pensata da Sterbini lo potete notare al punto **E** della Tavola 1, ma la circostanza è destinata a sfuggire al lettore di **WGR** che non compulsò con attenzione, nel *Critical commentary*, il testo di **RO**<sup>1816</sup> lì riportato integralmente. Eppure tutti

13. Si vedano le laconiche annotazioni che constatano il mero dato di fatto sia in calce all'edizione del libretto (ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia* cit., p. LVII: «These verses are assigned to Conte in **RO**<sup>1816</sup>») sia nel volumetto del *Critical commentary* (p. 107: «**RO**<sup>1816</sup>: Fio: the entire text, including the words from “Ah quasi con quel chiasso importuno” through “sono partiti” (which hand  $\alpha$  gives to Fio, as do the printed editions) is assigned to Conte»).

ricordiamo bene come su «alla donnetta, al cavaliere» il compositore diede vita ad un picco di ironia fattasi musica, nel rallentamento ammiccante e caricaturale; e come lo condisse pure di un uso altrettanto intenso, a seguire, dell'intercalare a monosillabi canterellanti (appena prima di riprendere, a mo' di provvisoria chiusa, la melodia di «Ah che bel vivere»).

Di questo distico «La ran la lera / La ran là là» potete notare subito la mancata pubblicazione nel libretto di **WGR**, qui e non solo qui. Eccetto che all'inizio dell'aria, l'edizione 2008 lo omette tutte le volte che Sterbini lo aveva previsto in **RO**<sup>1816</sup>; sono i punti **F** che ho riquadrato in Tavola 1. In tal caso però la reiterata discrepanza tra le due colonne appare paradossale, poiché in questi passaggi il libretto edito in **WGR** non è affatto quello «set to music by Rossini», ossia desunto fedelmente dalla partitura. Ho aggiunto nella Tavola stessa l'indicazione «utilizzato in **A**» tutte le volte che Rossini in effetti rispetta, esegue la prefigurazione di Sterbini, ossia mette in musica proprio il distico che **WGR** omette (vale anche per i due differenti versi 139-140, parafrasati dal musicista): il «La ran», si noterà, ritorna praticamente sempre, ed anzi ha un paio di repliche in più dopo i versi 90 e 100. La scelta di **WGR**, in questo caso, appare davvero poco spiegabile. Anche perché quell'apparente “sillabar cantarellando”, nell'ideazione del poeta, possiede in realtà un valore sia metrico (strofe e rime così quadrano e chiudono), sia drammatico (la spensieratezza dilagante), sia infine formale: come ben si coglie allo snodo di verso 125, punto su cui Rossini attacca una delle sue sequenze “a orologeria” intensificante e dopo il quale il «La rà» non ricompare più sino in chiusura d'aria. Dunque, abbiamo una serie di suggestioni del poeta che Rossini in questo caso fece sue, e con notevole sistematicità. Così che il libretto stampato in **WGR** pare qui basarsi non su una fonte o sull'altra, bensì su un'idea del tutto astratta di “testo verbale *set to music*”.

Per chiudere questi miei ragionamenti vengo infine, sul filo delle stesse argomentazioni, ad un paio di questioni relative al progetto OPERA e in particolare alla prima edizione che ne è scaturita. La scelta di pubblicare il testo letterario del libretto non in volume insieme alla partitura musicale ma invece solo su supporto informatico è, io credo, perfettamente legittima. Essa è anche coerente con una sorta di suddivisione fra i due supporti impiegati, quello digitale e quello in volume, delle due funzioni che una edizione critica di norma esplica; giacché in pratica su carta andrà a finire la “edizione delle musiche per la messinscena nei teatri” (con editore-distributore Bärenreiter, le parti staccate per i leggi, le riduzioni canto-pianoforte, ecc. ecc.), mentre tutto il resto, che interessa l'“edizione per musicologi e teatologi”, finirà in rete o sul supporto informatico della penna USB, facili da consultarsi per gli studiosi (ovviamente insieme alla partitura).

Dunque, tra questi materiali informatizzati v'è il testo verbale del libretto, anzi *i testi verbali*, al plurale. Vidi a suo tempo i materiali preparatori di *Prima la*

*musica e poi le parole* di Salieri–Casti e ora, a volume pubblicato,<sup>14</sup> è possibile ammirare la praticità con cui l'edizione informatica di quei testi non solo rende consultabili due colonne affiancate con testo trascritto da libretto della “prima” e testo ritrascritto dalla partitura, ma addirittura fa riapparire a schermo l'anastatica del libretto originario. Insieme a tutte le altre infinite possibilità di consultazione incrociata non solo delle fonti, ma anche tra queste, la partitura finita in formato digitale e il commento critico, ebbene, tutto ciò è ottima, eccellente cosa per noi studiosi, nonché uno strumento potentissimo di studio e lavoro.

Ovviamente, dopo tutte le argomentazioni spese sin qui, non ho nulla da ripetere circa i criteri di trascrizione del “libretto dalla fonte letteraria”, in “prima colonna”: basterà da un lato attenersi ai principi generali che dettavo a metà articolo, dall'altro prendere decisioni univoche e – soprattutto – sempre coerenti sul tasso e sui criteri di normalizzazione/modernizzazione. Tutte cose che nella cosiddetta *libretto version* del testo di *Prima la musica e poi le parole* ritroviamo in sostanza realizzate.

Era invece facile prevedere che il punto più delicato si sarebbe rivelato quello del testo “ritrascritto dalla partitura”. Nell'edizione pubblicata dell'opera di Salieri-Casti va detto che ci si è premurati il più possibile di ricondurre il testo verbale pubblicato nella “seconda colonna”, la cosiddetta *score version*, a criteri rigorosi, degni dell'immane impegno scientifico profuso in OPERA: si è cercato di recuperare forme metriche e strofiche, si sono escogitate modalità di notazione per i passi di canto simultaneo, si sono congegnate con attenzione le sminuzzature di versi tra le varie voci. È indubbio altresì che la “seconda colonna” infine pubblicata, raffrontata con la prima, presenta una notevole “utilità euristica” per noi musicologi. E proprio per quel determinato fattore su cui ho molto insistito in questo contributo: dal confronto a vista tra i due testi in parallelo balzano all'occhio immediatamente tutte le discrepanze, le dissimilarità, le difformità sussistenti tra testo verbale librettistico e testo verbale in partitura; quegli scostamenti, cioè, che possono favorire immediatamente una serie di “domande” meritevoli di indagini per trovare “risposte”, nella ricerca sui vari piani della genesi creativa dell'opera. Non risultano tuttavia cosa da poco, a lavoro finito, le incongruenze riscontrabili e i problemi rimasti.

L'aspetto più evidente che suscita perplessità, nella *score version*, sono le molte ridondanze date dalle parole o sillabe ripetute, visto che ogni cocchio verbale impiegato da Salieri a sorreggere note viene ritrascritto puntualmente. Ne derivano automaticamente, pur con ogni sforzo possibile di curatela, sezioni di testo del tutto frammentarie e irriducibili ad ogni fisionomia metrica. Con esiti a volte paradossali, quali la trascrizione di un sintagma privo di significato usato in partitura come formula d'intonazione («tr»: verso 210; numero 3a, batt. 13), o a volte persino caricaturali, come per le sillabe insistentemente “incagliate”, ossia

14. Cfr. Salieri 2013; volume al quale rinviano implicitamente i rimandi a passi o pagine contenuti nel testo che segue.

«tartagliate» – una gag comica vecchia come la commedia dell’arte – dell’aria di Tonina finta balbuziente (vv. 702-706, n. 11).

Tale sovrabbondanza di ripetizioni verbali nella *score version* della colonna di destra, data la comprensibile volontà di far scorrere i due testi in parallelo, viene però ad avere fastidiosi effetti di ritorno nella colonna a sinistra, sulla *libretto version*, che dovrebbe aspirare al maggior rigore filologico-letterario. Nei casi meno impattanti si tratterà di non badare alle risultanti interlineature vuote singole o multiple (e però talvolta amplissime: ad es., pari a 45 “pseudoversi” della *score version* a v. 34 seguenti).<sup>15</sup> Ma non mancano anche effetti più perniciosi, quali la velatura di strutture strofiche originarie (sempre causa interlineature vuote di varia origine: cfr. i vv. 684-69 nel n. 10), lo spostamento di didascalie (agli antecedenti vv. 655-56, invece che all’originario 658) o la configurazione problematica di versi destinati all’intonazione polivocale in simultanea (vv. 422-425, nel duetto Maestro-Poeta n. 7).

Al di là di qualche problema che si apre circa la edizione delle didascalie (la consueta complementarietà da “assemblare” tra le molte di più rinvenibili nella *libretto version* e le meno nella *score version* causa varie interlineature vuote in quest’ultima, molte note a commento un po’ ovvie e almeno una discrepanza logica di dislocazione in apertura della “scena ultima”, vv. 723-724), va infine sottolineato che nel più informe e ben più ampio testo “ridondante” della seconda colonna finiscono anche per risaltare meno del dovuto quelle discrepanze tra “testo-libretto” e “testo-in-partitura” il cui potenziale euristico si è qui più volte sottolineato. Così, talune scelte puntuali fatte da Salieri rispetto al dettato di Casti – ad es. l’allusivo «Marchesino» (occhieggiando al famoso castrato) rispetto al più generico «Canarino», vv. 153-154; i più usuali «Ponetevi» (v. 186) e «Compatite» (v. 232) piuttosto che i più incisivi «Piantatevi» e «Compiangete»; un «Passiamola» fatto intonare al Maestro anziché al Poeta, v. 342 – finiscono per assumere minore evidenza di quanto probabilmente meriterebbero.

Sia concesso dunque fornire uno spunto. Se proprio una terza colonna aveva o avrà ancora da esserci, forse sarebbe preferibile che vi si collocassero solo i punti di discrepanza tra “testo-libretto” e “testo-in-partitura”, e non invece un intero testo verbale che però smarrisce per forza di cose, e può recuperare solo artificialmente, ogni carattere di tipo letterario. E ciò semplicemente per il fatto che tale testo viene desunto da una fonte musicale che si lo impiega, ma che per principio deve scomporlo, modificarlo ed “eseguirlo” secondo leggi proprie, col risultato di stravolgerne le forme.

15. Effetto grafico identico ma su basi tipologicamente tutte diverse – e anche questo fatto in sé appare discutibile sul piano ecdotico – viene a crearsi per il n. 9, il recitativo strumentato “della Quacquera” (42 versi ‘ricostruiti’ tra i vv. 630 e 641): un pezzo testimoniato solo dall’autografo musicale, e quindi presente nella *score version* del testo intonato, ma inesistente nella fonte-libretto licenziata alle stampe da Casti.

Nella filologia musicale d'ambito operistico non sarebbe però allora forse il caso, per quanto concerne i libretti, di adottare una volta per tutte, e tutti, il criterio editoriale dei due testi distinti e concorrenti, desunti ciascuno anzitutto dalla rispettiva fonte principale? Ne sono sempre più convinto. Auspico di avere convinto.

## Bibliografia

- Bellini 2013 = V. Bellini, *I puritani*, a c. di F. Della Seta, 3 voll., Milano 2013 (“Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini”, X).
- Bianconi 1995 = L. Bianconi, *Hors-d’œuvre alla filologia dei libretti* e le relative *Quattro tesi*, «Il Saggiatore musicale» II (1995), 143-154.
- Bianconi 2013 = L. Bianconi, *Apparatus to the Libretto – Editorial Policy*, in F. Cavalli, *La Calisto, dramma per musica in tre atti*, edited by Á. Torrente and N. Badolato, Kassel 2013, 141.
- Castelvecchi 1994 = S. Castelvecchi, *Sullo statuto del testo verbale nell’opera*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena (Convegno internazionale di studi, Pesaro, 22-28 giugno 1992)*, a c. di P. Fabbri, Pesaro 1994, 309-314.
- Dahlhaus 1978 = C. Dahlhaus, *Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien*, «Fontes Artis Musicae» XXV/1 (1978), 19-27.
- Fabbri 1997 = P. Fabbri, *La musica è sorella di quella poesia che vuole assorellarsi seco*, in *Libretti d’opera italiani dal Seicento al Novecento*, a c. di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, 1997, LV-LXXX.
- Greg 1950-51 = W.W. Greg, *The Rationale of the Copy-Text*, «Studies in Bibliography» III (1950-51), 19-36 (trad. it. *Il criterio del testo base*, in P. Stoppelli, a c. di, *Filologia dei testi a stampa*, Nuova edizione aggiornata, Cagliari 2008).
- Gronda 1997 = G. Gronda, *Il libretto d’opera fra letteratura e teatro*, e Ead., *Nota filologica*, in *Libretti d’opera italiani dal Seicento al Novecento*, a c. di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, 1997, rispettivamente IX-LIV e 1807-1808.
- La Face 1994 = G. La Face Bianconi, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta Musicologica» LXVI (1994), 1-21.
- Roccatagliati 1990 = A. Roccatagliati, *Libretti d’opera: testi autonomi o testi d’uso?*, «Quaderni del dipartimento di linguistica e di letterature comparate» (Università di Bergamo) VI (1990), 7-20.
- Roccatagliati 1996 = A. Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Lucca, 1996.
- Roccatagliati 2010 = A. Roccatagliati, *Interventi rossiniani nei testi dei librettisti*, in R. Müller–A. Gier (a c. di), *Rossini und das Libretto*, Leipzig 2010 (“Deutsche Rossini Gesellschaft Schriftenreihe”, 6), 67-84.
- Roccatagliati 2011 = A. Roccatagliati, “*Margherita d’Anjou*” oder *Die Italianisierung Pixérécourts: Der Klassizist Romani bei der Arbeit für Meyerbeer*, «Die Musikforschung» LXIV (2011/2), 109-122.

- Roccatagliati 2013 = A. Roccatagliati, *Libretti per musica: tre principi di base*, in A. Landolfi–G. Mochi (a c. di), *Poeti all'Opera. Sul libretto come genere letterario*, Roma 2013, 37-54.
- Roccatagliati 2014 = A. Roccatagliati, *Parigi-Italia 1838-1841: Donizetti teatrante nelle didascalie, tra libretti e partiture*, in *Donizetti in scena. Attualità del testo-spettacolo*. Atti del Convegno internazionale (Bergamo, 12-14 ottobre 2012), a c. di F. Fornoni, Bergamo 2014, 57-80.
- Roccatagliati 2017 = A. Roccatagliati, *Überlegungen zu Ekdotik und Libretto ausgehend von Bellini*, in T. Betzwieser, N. Dubowy e A. Münzmay, a c. di, *Perspektiven der Edition Musikdramatischer Texte*, Berlin-Boston 2017, 141-162.
- Roccatagliati–Zoppelli 2009 = A. Roccatagliati–L. Zoppelli, *Introduzione* a V. Bellini, *La sonnambula*, a c. degli stessi, Milano 2009, XI-XLVI.
- Roccatagliati–Zoppelli 2010 = A. Roccatagliati–L. Zoppelli, *Testo, messinscena, tradizione: le testimonianze dei libretti*, in *Vincenzo Bellini: verso l'edizione critica*. Atti del convegno internazionale (Siena, 1-3 giugno 2000), a c. di F. Della Seta e S. Ricciardi, Firenze 2004 («Chigiana» XLV), 271-290.
- Rossini 2008 = G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia* [*Almaniva o sia L'inutile precauzione*], a c. di P.A. Brauner, Kassel 2008, LVI (“Works of Gioachino Rossini”, 7a/b).
- Salieri 2013 = A. Salieri, *Prima la musica e poi le parole*, a c. di T. Betzwieser (edizione musicale) e A. La Salvia (edizione del libretto), partitura a stampa e apparati in supporto USB, Kassel 2013 (“Opera – Spektrum des europäischen Musiktheater in Einzelditionen”, 1).
- Wiesend 1993 = R. Wiesend, *Regieanweisung, Werk, Edition – am Beispiel der “Zauberflöte”*, «Mozart-Studien» III (1993), 115-136.





## La fortunata figura di Serse nel melodramma del Sei-Settecento attraverso alcune riscritture

Stefano Saino

Sullo *Xerse*, dramma di Nicolò Minato rappresentato a Venezia nel 1655, non mi pare necessario spendere parole di presentazione, trattandosi di un lavoro più volte oggetto di studio negli ultimi anni, in concomitanza con una generale rivalutazione critica del melodramma del Seicento.<sup>1</sup> Il librettista, in particolare – qui, per giunta, alle prese con una delle sue prime fatiche – può essere considerato un continuatore dell’attività teatrale del più anziano Giovanni Faustini, scomparso precocemente nel 1651 dopo essere stato collaboratore assiduo del più celebre compositore veneziano del periodo, Francesco Cavalli;<sup>2</sup> da Faustini, il nostro autore – poeta non di professione, bisogna chiarirlo, né particolarmente dotato a livello di qualità letteraria e stilistica – mutua, innanzi tutto, la consapevolezza della necessità di un organismo teatrale il più possibile vario per tematiche e caratteristiche dei personaggi, intrecciato e contorto in riferimento alla trama e, infine, ricco di situazioni *dilettevoli* per l’ascoltatore. Ecco, quest’ultimo aspetto mi sembra il più significativo, dal momento che esso viene messo in risalto già nell’avvertenza al lettore dello *Xerse*, laddove Minato scrive, in maniera fin troppo chiara: «Tutto ho fatto per *dilettarti*. Se l’ho incontrato, ne godo; se mi sono ingannato, compatiscimi e sappi che io non scrivo ad altro fine che del mio solo capriccio»; e nell’*Argomento*, per giustificare l’introduzione nella trama storica, basata sulla narrazione di Erodoto (anzi, sui volgarizzamenti piuttosto liberi di Erodoto che circolavano dall’età umanistica, opera, ad esempio, di un insigne letterato quale Matteo Maria Boiardo), di digressioni sentimentali, afferma di aver agito per «aver modo come tesser intreccio *dilettevole*». Ebbene, il *diletto* comporta inevitabilmente una preminenza della tematica amorosa, che schiaccia qualsiasi altro elemento della vicenda, soprattutto quello eroico e guerresco, che dovrebbe essere dominante; e invece, incontriamo una serie sterminata di arie ed ariette che inneggiano alla tirannia del dio bendato (vv. 400-402, «Libertà non speri più / chi d’amar un dì s’avvezza, / ché catena d’Amor

1. Sullo *Xerse* e su Nicolò Minato cfr. Stangalino 2011 (che adopero anche per le citazioni dal testo del libretto, secondo l’edizione critica ivi contenuta) e il recentissimo Bonomi 2018, cui rimando senz’altro per l’ampia bibliografia sull’opera in questione e sul melodramma del Seicento.

2. Per i libretti di Faustini cfr. l’edizione critica di Badolato 2012.

giamai si spezza»), alla sua superiorità rispetto al coraggio di qualunque soldato (vv. 552-554, «Del nume guerriero / più crudo ferisce / il piccolo arciero») o all'insensatezza della passione amorosa stessa (v. 635, «Cieco amor fa cieco amante»). Dell'amore si trasmette un'idea di superficialità e di disimpegno (vv. 1402-1403, «La Fortuna è variabile / incostante il Dio d'amor»), una sorta di edonismo generalizzato che è tipico del melodramma secentesco, come testimonia il capolavoro di Giovanni Francesco Busenello (conoscente di Minato e frequentatore dei medesimi ambienti culturali veneziani) per Claudio Monteverdi, quella *Incoronazione di Poppea* che rilegge gli *Annales* di Tacito in chiave erotica<sup>3</sup> (un meccanismo che mi pare simile a questo dello *Xerse*): «La bellezza è un don fugace / che si perde in pochi dì» (v. 1035-1036) fa cantare in un'aria Minato, perché l'amore e il piacere estetico vanno a braccetto, e se finisce il secondo, com'è inevitabile, anche il primo se ne va in fretta, lasciando il vuoto dietro di sé.

Tuttavia, la categoria del *diletto* presuppone altresì, com'era già tipico di molti melodrammi di Faustini, la presenza del *meraviglioso* (adopero qui la celebre definizione tassiana per intendere quello che più modernamente chiamiamo il *fantastico*), *meraviglioso* che si concreta nell'inserimento di due maghi all'interno della selva dei personaggi, cui Serse affida il singolare compito di proteggere con incantesimi un platano a lui particolarmente caro. Così spiega lo stesso Minato nell'*Argomento* del libretto, sostenendo di aver tratto queste informazioni dal settimo libro delle *Storie* di Erodoto: «Occorse anco a Xerse di trovare un'arbore di platano, e per la sua bellezza l'adornò di gioie con cinte d'oro e, da quello dovendo partire lasciò in sua guardia un uomo immortale». I maghi, insieme al coro di spiriti, recitano scongiuri sopra curiose strofette irregolari, caratterizzate, com'era tradizione, da versi sdruciolati, un'usanza che arriva almeno fino alle streghe del *Macbeth* di Giuseppe Verdi: «Da le tenebre / de l'orribile / cieco Tartaro / pur uscite al nostro dì. // Pluto ed Ecate / vi disciolgano / e venir vi lascin qui. // Per le torbide / vie de l'etera, / sopra i nubi, / qui vedeteci pronti già» (vv. 111-121). Ed è proprio la figura silente dell'«arbore di platano», a mio avviso, a concentrare su di sé le due caratteristiche principali che abbiamo finora individuato come centrali nel nostro melodramma, l'erotismo e il meraviglioso; voglio significare, infatti, che le parole con le quali il protagonista si rivolge alla pianta, sia nel dialogo con i due maghi ai vv. 94-100 («[...] il nostro amato / platano qui riman: di lui dovete / stringer co' vostri carmi amici spirti / a custodia incessante, / perché non sian, da man profana o avara, / svelte le frondi o pur rapiti i doni / onde l'abbiam di nostra mano ornate»), sia nella sua celeberrima aria d'esordio («Ombra mai fu / di vegetabile / cara ed amabile, / soave più», vv. 63-66), sono dominate, oltre che da un senso di rispetto superstizioso, anche da un ambiguo lessico amoroso, che non avrà tardato ad ispirare Francesco Cavalli nell'ideazione di una delle sue pagine più note.

3. Per un'analisi di questo lavoro cfr. Bonomi 2010.

Che il compositore veneziano interpreti questi primi versi di Serse – i primi dell'intero lavoro – come portatori di un messaggio amoroso, infatti, non mi sembra sia da mettere in dubbio se si ascolta il suo rivestimento musicale, dalla linea melodica sinuosa e capricciosa nelle alterazioni cromatiche, a suggerire l'implicita sensualità dei tre aggettivi *cara*, *amabile* e *soave* e di quelli della strofa seguente («Bei smeraldi crescenti / frondi tenere e belle / di turbini o procelle / importuni tormenti / non v'affliggano mai la cara pace, / né giunga a profanarvi Austro rapace», vv. 67-72), a dispetto di un ritmo sempre sussultorio che pare lì lì per scivolare ogni volta in un passo di danza (com'era tipico del divino Claudio, maestro di Cavalli); o forse *in virtù* e non *a dispetto* del ritmo di danza, se quest'ultima viene intesa, appunto, come strumento di seduzione ed edonismo. E, dal momento che abbiamo citato Francesco Cavalli, occorre ricordare che al suo prestigio, e non certo a quello dell'oscuro Nicolò Minato, si deve la replica parigina dello *Xerse* veneziano; gli studiosi hanno ormai chiarito, infatti, come quest'ultimo titolo venne proposto dal nostro compositore al cardinale Mazzarino – da italiano, autentico promotore del nostro melodramma in Francia – come risarcimento del suo *Ercole amante* mancato per cause tecniche, quale omaggio per il matrimonio del 1660 tra il giovane re Luigi XIV e Maria Teresa d'Austria.<sup>4</sup> Tuttavia, il prezzo da pagare perché il nostro melodramma entrasse nella corte francese – una condizione del tutto simile a quella cui dovette ancora sottostare, due secoli dopo, Verdi con i suoi *Vépres siciliennes* – fu l'inserimento, data la passione lì fortemente coltivata per la danza, anche dall'illustre sovrano, di sei *entrées*, vale a dire sei balletti e pantomime, affidati alla cura musicale del compositore di corte, un altro italiano, il fiorentino Giambattista Lulli. Se possibile, la carica di edonismo già densa nell'originale libretto veneziano venne ulteriormente accresciuta, sia a livello musicale – la partitura di Lulli, infatti, presenta numerosi effetti musicali di puro divertimento, quali l'uso, ad esempio, della tromba marina, un curioso strumento ad arco ad una sola corda (una via di mezzo tra un violoncello e un'arpa) – sia, soprattutto, per quanto concerne il contenuto delle varie *entrées*, a dir poco stravagante: dalle maschere della Commedia dell'Arte come Pulcinella e Scaramuccia, ai Satiri e alle Baccanti, fino ad una curiosa danza delle scimmie. La coerenza di questi intermezzi con la trama principale, come si vede, è assolutamente inesistente, tanto quanto lo stile ancora influenzato dalla maniera madrigalistica cinquecentesca di Cavalli ben poco si amalgama con quello rigoroso e pomposo del ben più giovane Lulli.

In ogni caso, la fortuna di questo melodramma non si esaurisce nel giro di pochi anni; al contrario, possiamo affermare che la sua notorietà si debba, in realtà, ad un ennesimo rifacimento che risale agli ultimi anni del secolo. Siamo a Roma, questa volta, all'interno dell'ambito ristretto dell'Arcadia; Silvio Stampiglia, all'epoca trentenne, si assume l'incarico di rimodellare completamente l'assetto del libretto, con lo scopo – come lui stesso sostiene nell'avvertenza al lettore – di «conformarsi al genio de' tempi moderni», cioè di

4. Cfr. in proposito almeno Klaper 2005.

adattarlo al gusto della nuova estetica classicistica:<sup>5</sup> il risultato, almeno per la nostra sensibilità, è assai più efficace rispetto all'originale, nonostante l'autore fosse al suo debutto sulle scene musicali. Vale la pena di osservare più da vicino l'operazione di Stampiglia, limitandoci alle sue prime tre scene. Ecco il confronto delle due versioni in riferimento alla prima scena:

(*Minato*)

Ombra mai fu  
di vegetabile  
cara ed amabile,  
soave più.

Bei smeraldi crescenti,

frondi tenere e belle,  
di turbini o procelle  
importuni tormenti  
non v'affliggono mai la cara pace,  
né giunga a profanarvi Austro rapace.  
Mai con rustica scure  
bifolco ingiurioso  
tronchi ramo frondoso;  
e se reciso pure  
fia che ne resti alcuno, in stral cangiato  
o lo scocchi Diana o 'l dio bendato.

Ombra mai fu  
di vegetabile  
cara ed amabile,  
soave più.

(*Stampiglia*)

Frondi tenere e belle  
del mio platano amato,  
per voi risplenda il fato.  
Tuoni, lampi e procelle  
non v'oltraggino mai la cara  
pace,  
né giunga a profanarvi  
Austro rapace.

Ombra mai fu  
di vegetabile  
cara ed amabile  
soave più.

Come si può vedere, si va verso la riduzione dei versi; in particolare, se la quartina che nel melodramma di Cavalli fungeva da ritornello viene mantenuta tale e quale, il recitativo è invece drasticamente sfrondata: il secondo periodo, infatti, caratterizzato da una sintassi a dir poco involuta e da un contenuto piuttosto discutibile (il sovrano persiano si augura che un contadino non tronchi alcun ramo del platano, ma, se per caso dovesse avvenire, i rametti recisi dovrebbero essere usati come frecce da Diana o da Amore), è completamente cassato; nel secondo, si elimina il primo vocativo, che contiene, non casualmente, una tipica metafora barocca (*smeraldi crescenti*), si evita un'inversione del complemento di specificazione («di turbini o procelle / importuni tormenti») con l'inserimento di un più elegante tricolon («Tuoni, lampi e procelle»), ma si rispetta

5. Cito dall'edizione critica contenuta in Gronda-Fabbri 1997, 209-284.

la struttura originaria della sestina, con armonica successione di quattro versi brevi e due lunghi. Si cerca, dunque, di ottenere maggiore sintesi ed equilibrio, una sintassi più breve e diretta, ma pure un lessico più elegante, con la soppressione di termini come *bifolco* o *rustico*, più adatti ad un contesto comico.

Sparisce, quindi, in Stampiglia l'intera scena successiva con i due maghi e il coro di spiriti che abbiamo citato precedentemente come caratteristica del meraviglioso secentesco; nella scena seguente, invece, si elimina un'arietta di due terzine, *Caro tetto felice*, cantata da Arsamene come una sorta di invocazione verso la casa dell'amata Romilda: la ragione mi pare risiedere nella volontà di adeguarsi al meccanismo teatrale, che sarà tipicamente metastasiano, di spostare le parti musicali in conclusione di una scena, facendo uscire il cantante appena dopo. Stampiglia cancella in questo modo anche le rapide battute comiche del servo di Arsamene («Movo dormendo il piè, / parlo, né so di che»), secondo un gusto, com'è noto, che sarà proprio del melodramma settecentesco, quello cioè di separare nettamente il genere serio da quello comico, nonostante il servo, nel corso di questo stesso lavoro, mantenga comunque alcune sue parti umoristiche, caratterizzate da una tradizionale caduta nel registro dialettale. Per concludere il nostro sommario confronto, bisogna osservare, infine, come l'aria di Romilda cantata dall'interno della propria casa, che nella versione arcadica congiunge la seconda con la terza scena, venga da Stampiglia privata della seconda strofa, che così recitava nel libretto di Minato: «Di rami frondosi / lo sterile Amor, / con vezzi dannosi / punge i baci sul labbro al baciator. / È di Cupido un gioco / far che mantenga un verde tronco il foco». Si può facilmente notare come la sintassi di questo passo fosse decisamente complicata, a causa delle inversioni e di una generica distribuzione molto libera degli elementi della frase, insieme ad una serie di figure retoriche poco gradite a chi, come i poeti dell'Arcadia, prediligano un dettato semplice e lineare. A riprova del fatto che Stampiglia operi secondo scelte motivate da un preciso intuito estetico, alla ricerca di armonia e chiarezza, riporto di seguito, invece, l'arietta che lui aggiunge nella terza scena, per una volta andando nella direzione opposta dell'ampliamento piuttosto che dell'eliminazione: «Va godendo vezzoso e bello / quel ruscello / la libertà, / e tra l'erbe con onde chiare / lieto al mare / correndo va». E già perfettamente metastasiana mi pare l'aria affidata al protagonista che chiude questa scena: «Io le dirò che l'amo / né mi sgomentarò; / e perché mia la bramo / so quel che far dovrò», metastasiana, ad esempio perché la quartina è costruita attraverso richiami simmetrici quasi perfetti: quattro verbi in clausola, secondo una struttura alternata (tempo presente e cadenza piana vs. tempo futuro e cadenza tronca); oppure per la scelta di parole molto brevi (sono quasi tutti monosillabi o bisillabi) che aiutano moltissimo il compito del compositore, più libero in questo modo di scegliere su quali sillabe far cadere gli accenti musicali.

D'altro canto, le somiglianze fra Stampiglia e Metastasio non sono di poco conto: il primo è tra i fondatori dell'Arcadia, l'altro, arcade lui stesso, è allievo prediletto di un altro tra i fondatori dell'accademia, Vincenzo Gravina, com'è

noto; Stampiglia, più anziano, finirà la propria carriera teatrale a Napoli (la morte lo coglie nel 1725), lasciando un segno indelebile nello sviluppo del melodramma serio settecentesco, mentre Metastasio proprio nella città partenopea si formerà come librettista, firmando nel 1726 il suo primo importante lavoro (la celebre *Didone abbandonata*); infine, non bisogna dimenticare che entrambi, a poco più di dieci anni di distanza, sono stati poeti cesarei alla corte di Vienna. Tuttavia, la dimostrazione più tangibile del fatto che l'operazione di svecchiamento proposta da Stampiglia sul libretto di Minato sia già in direzione del gusto settecentesco di lì a poco dominante sta nella ripresa sicuramente più nota di questo melodramma, quella messa in scena a Londra nel 1738 – cioè in piena età metastasiana – da Georg Friedrich Händel: questa versione, nonostante il silenzio in cui cadde per quasi due secoli (oblio comune, purtroppo, a buona parte del melodramma più antico) e a dispetto di un'accoglienza non proprio favorevole da parte del pubblico inglese, è invece oggi uno degli spettacoli più fortunati e rappresentati nei teatri di tutto il mondo. Il rivestimento musicale del compositore tedesco si adatta molto bene, bisogna dirlo, allo stile asciutto di Stampiglia (nonostante si trattasse ormai, in quel 1738, di testo vecchio di quarant'anni): le sue melodie, sulla scorta del magistero operistico napoletano, corrono leggere ed equilibrate sopra un ritmo regolare ed un'armonia piuttosto semplificata, rispetto al gusto polifonico ormai fuori moda. Se si ascolta, ad esempio, come Händel musica l'aria di Serse citata appena sopra («Io le dirò che l'amo»), si noterà come la quartina scivoli via senza intoppi come un bicchiere d'acqua fresca, sotto figurazioni ritmiche rapide e leggere proprio perché non incontrano mai nessuno ostacolo nella metrica del testo, esattamente come le arie di Metastasio, negli stessi anni, si sposavano a meraviglia con le figurazioni melodiche di Pergolesi.<sup>6</sup>

Così da un allievo di Monteverdi siamo arrivati nel cuore del Settecento, seguendo le sorti di un antico sovrano riscoperto in età umanistica; ritengo, in conclusione, che sia davvero produttivo – ma non ancora diffuso tra i contributi sempre più numerosi dedicati alla storia linguistica dei libretti – un taglio tematico come quello qui proposto in maniera molto succinta, a partire da figure che abbiano goduto di una particolare fortuna nella storia del melodramma (penso, ad esempio, alla tassiana Armida). Un tale approccio, infatti, permetterebbe di valutare con maggiore coerenza elementi di continuità (dovuti alla persistenza dei personaggi e delle fonti letterarie) e di discontinuità (dettati dallo sviluppo storico del gusto estetico) tra opere di autori ed epoche diverse, onde valutare quei rapporti di intertestualità che costituiscono, a mio avviso, la chiave per comprendere davvero in profondità le dinamiche della storia letteraria e musicale.

6. Mi permetto di rimandare in proposito a Bonomi-Saino 2011, che contiene, fra l'altro, un'ampia bibliografia, soprattutto linguistica, sull'opera di Metastasio (qui impossibile da citare per intero), nonché qualche approfondimento sulle questioni metrico-musicali relative al melodramma del primo Settecento, che in questa sede ho solamente accennato per ragioni di spazio.



## Bibliografia

- Badolato 2012 = N. Badolato, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze 2012.
- Bonomi 2010 = I. Bonomi, *Il codice innovativo dei libretti di Busenello*, in I. Bonomi-E. Buroni, *Il Magnifico Parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano 2010, 13-46.
- Bonomi 2018 = I. Bonomi, *Xerse da Venezia 1655 a Roma 1694: un esempio di riscrittura dal Barocco all'Arcadia*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», 7 (2018), 87-105.
- Bonomi-Saino 2011 = I. Bonomi-S. Saino, *Pergolesi lettore del Metastasio*, «Studi pergolesiani», 6 (2011), 53-74.
- Gronda-Fabbri 1997 = G. Gronda-P. Fabbri (a c. di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano 1997.
- Klaper 2005 = M. Klaper, *Vom Drama per musica zur Comédie en musique: Die Pariser Adaption der Oper Xerse (Minato/Cavalli)*, «Acta Musicologica», LXXVII, 2005, pp. 229-256.
- Stangalino 2011 = Sara Elisa Stangalino, *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli*, relatore Lorenzo Gennaro Bianconi, correlatore Anna Laura Bellina, coordinatore Marco Beghelli, 2tt., Bologna, Alma Mater Studiorum, 2011.



Aspetti linguistici e drammaturgici di una famosa riscrittura  
librettistica del Settecento:  
*La clemenza di Tito* da Metastasio a Mazzolà

Paolo D'Achille

Il mio intervento è dedicato al tema delle riscritture librettistiche e affronta un caso ben noto e assai studiato: *La clemenza di Tito*, l'ultima opera italiana di Mozart, il quale – dopo la collaborazione con Da Ponte – tornò al genere serio, per celebrare a Praga nel 1791 l'incoronazione dell'imperatore Leopoldo II a re di Boemia, riutilizzando il famosissimo testo di Metastasio, debitamente adattato da Caterino Tommaso Mazzolà.<sup>1</sup>

Come è noto, per tutto il Settecento era prassi per i compositori mettere in musica uno stesso testo poetico (erano peraltro ammessi, anche per assecondare i capricci dei cantanti, sostituzioni e trasporti di arie da un melodramma all'altro), mentre nel corso dell'Ottocento, attuando in un certo senso un criterio espresso con lucidità da Ranieri Calzabigi,<sup>2</sup> il rapporto tra musica e parole (e, conseguentemente, quello tra compositore e librettista) divenne più stretto e, per così dire, biunivoco: a un libretto finì col corrispondere una e una sola partitura musicale. Certo, capiterà ancora di avere più opere su uno stesso soggetto, ma sulla base di libretti diversi e diversamente strutturati.<sup>3</sup> In questo caso, siamo in una fase che possiamo considerare di transizione.

Alla fine del Settecento, quando Mozart mette in musica il celeberrimo melodramma di Metastasio, risalente al 1734, questo, dopo quella di Caldara, già aveva avuto numerose realizzazioni operistiche (ne sono state contate oltre sessanta, tra cui, nel 1752, quella di Gluck prima del suo incontro con Calzabigi,

1. Dell'ampia letteratura sull'opera mozartiana, oltre ai saggi via via citati, mi limito a ricordare i capitoli relativi all'interno dei volumi di Dent 1947, 292-367, e di Kunze 1984, 640-679, e i contributi specifici di Mila 1981, Seidel 1987 e Rice 1991, fino a d'Angelo 2013-2014. Per quanto riguarda i testi utilizzati, per il libretto dell'opera di Mozart ho fatto riferimento all'edizione complessiva disponibile (Beghelli 1999, 661-680), consultando però anche il testo reperibile in rete, al sito [www.librettidopera.it](http://www.librettidopera.it); per l'originale metastasiano (su cui cfr. almeno Angelini 1993) all'ed. di Brunelli 1953, 693-750, ma ho fatto ricorso anche al testo riportato nel sito [www.progettometastasio.it](http://www.progettometastasio.it).

2. Al riguardo, mi permetto di rimandare a D'Achille, 1995.

3. Segnalo le più recenti pubblicazioni sull'argomento dal versante storico-linguistico: Bonomi-Buroni 2017, Coletti 2017, Rossi 2018.

e la sua fortuna musicale sarebbe ancora proseguita nel primo Ottocento), che presentavano spesso sostituzioni di arie. Tuttavia, in questa occasione il testo subì una revisione molto più profonda; e non solo, come vedremo, per la necessità di inserire duetti, terzetti e pezzi d'insieme, ma anche perché il melodramma e la sua fruizione erano nel frattempo cambiati, anche per merito dello stesso Mozart, particolarmente attento al rapporto tra musica e parole.<sup>4</sup>

Prima di entrare nell'analisi, segnalo che l'opera mozartiana è stata rappresentata al Teatro alla Scala nel 1966, in un periodo in cui la sua esecuzione era alquanto rara, e avveniva in allestimenti non propriamente filologici, che prevedevano, in nome della verosimiglianza scenica, tenori in ruoli scritti originariamente per castrati o per mezzosoprani o contralti *en travesti*, cosa che avvenne anche in quell'occasione, in cui le parti mozartiane di Sesto e di Annio vennero sostenute da Luigi Alva e Giorgio Marelli. Di quell'esecuzione possiamo leggere la recensione di Eugenio Montale,<sup>5</sup> che sotto certi aspetti appare oggi un po' datata, in particolare quando afferma che *La clemenza di Tito* è «un piacevole spettacolo musicale, non certo un dramma vero e proprio» (dipende infatti da che cosa si intende per “dramma”), ma che per altro verso offre tuttora un preciso inquadramento storico dell'opera, finissime annotazioni e preziosi spunti interpretativi. Montale afferma, tra l'altro: «Nel lavoro del Mazzolà l'opera è condensata in due atti: i recitativi secchi sono ridotti al minimo; vengono aggiunte arie nuove senza il tradizionale “da capo” e soprattutto vi figurano pezzi d'insieme che contano tra i brani musicalmente più felici dell'opera».<sup>6</sup>

Per il rifacimento della *Clemenza di Tito* Caterino Tommaso Mazzolà, poeta di corte dell'elettore di Sassonia,<sup>7</sup> lavorò certamente su precise indicazioni di Mozart, il quale volle che il dramma metastasiano venisse «ridotto a vera opera»,<sup>8</sup> anche a prezzo dell'eliminazione di versi e di arie assai celebrate perché effettivamente notevoli sul piano letterario. Sebbene notevolmente amputato, anzi poco meno che dimezzato, il melodramma metastasiano occupa ancora la quantità maggiore del testo: «[d]ei novecentonovantanove versi dell'opera, settecentosessanta sono di Metastasio».<sup>9</sup> Tuttavia, l'attribuzione a Mazzolà, il quale spesso è indicato come unico autore del libretto, tratto «da Metastasio», non può dirsi del tutto infondata,<sup>10</sup> anche perché, come rilevato da Montale, sono suoi i versi di quasi tutte le parti più belle e originali dell'opera mozartiana. Va

4. Cfr. Meyer 2001, che tratta anche del rifacimento mozartiano.

5. Cfr. Montale 1981, 442-444.

6. *Ibid.*, 442.

7. Sul librettista cfr. Armellini 2008.

8. Così «recita l'annotazione che Mozart appose sul catalogo delle sue opere in data 5 settembre 1791, alla vigilia dell'importante allestimento» (cfr. Mellace 1996, 235).

9. Angelini 1993, 1051.

10. Un maggiore peso alla componente metastasiana del libretto è stato attribuito da Chiesa 1985 e da Bellina 2001, 509, che afferma: «Forse dopotutto il vecchio libretto, lucidamente conservatore anziché obsoleto, non era poi così d'impaccio, ammesso e per niente concesso che qualcosa potesse mettere in imbarazzo Mozart, tutt'altro che giacobino del resto».

tuttavia sottolineato che le modifiche coinvolgono poco la parte del protagonista, Tito: «[n]on c'è dubbio che il *title role* sia il più conservatore della *Clemenza mozartiana*».<sup>11</sup>

Sul piano delle modifiche strutturali, si nota anzitutto che l'opera passa da tre atti a due, seguendo così la suddivisione presente nelle altre opere mozartiane, dal *Don Giovanni* in poi: l'atto I si compone di 12 scene e comprende, ovviamente, l'atto I del testo metastasiano (da cui sono tuttavia soppresse interamente 3 delle 13 scene), con l'aggiunta della scena I dell'atto II di Metastasio e di 3 scene interamente nuove (al posto delle scene III-VI dell'atto II metastasiano), che tutte insieme vanno a costituire il grandioso finale primo. L'atto II si compone di 17 scene: tutte le 13 scene dell'atto III di Metastasio (alcune delle quali abbreviate, ma nessuna integralmente soppressa), precedute dalle scene VII, XIV e XV (questa suddivisa in due) dell'atto II metastasiano, da cui risultano eliminate del tutto le scene VIII-XIII e XVI. Come ha segnalato Franca Angelini, «[s]ette delle venticinque arie vengono conservate, cinque sono di Mazzolà, che alle 12 arie aggiunge otto *ensemble* modificando così la regolarità della partitura».<sup>12</sup>

I meriti di Mazzolà, a mio parere, sono due: il primo è quello di aver operato ampi tagli (ma si rilevano anche, qua e là, piccole aggiunte “di sutura”) senza compromettere la comprensione, da parte dello spettatore, dello svolgimento degli eventi (visto che siamo nel mondo del melodramma, non chiamerei in causa la verosimiglianza, che latita spesso anche nel testo metastasiano); il secondo è quello di aver scritto nuovi versi nello stesso stile del testo originale, tanto che non si avvertono scarti sul piano linguistico e stilistico. Questi versi, di per sé, non sono di qualità eccelsa (e restano comunque, nel complesso, alquanto al di sotto di quelli di Metastasio), ma hanno il merito di aver fornito a Mozart la base per molte invenzioni musicali.

A volte il librettista si è limitato a cambiare l'ordine delle parole del testo originale (o poco più), e credo che questi minimi cambiamenti si spieghino e si giustificino solo in rapporto alle esigenze della musica. Ecco due esempi contigui, dalle scene XII e XIII del nuovo finale dell'atto I. La battuta di Vitellia «Chi per pietà m'addita / Sesto dov'è?» diventa «Chi per pietade, oh Dio! / m'addita dov'è Sesto?»; quella di Sesto «Già Tito... oh Dio! già dal trafitto seno / versa l'anima grande» cede il posto al seguente scambio: «VITELLIA Tito?...» «SESTO La nobil alma / versò dal sen trafitto». La metrica è la stessa, ma nel primo caso si rinuncia a una rima tronca, si recupera un arcaismo (*pietade*) e si pone il soggetto dell'interrogativa in fine di frase; nel secondo si invertono i componenti del chiasmo, da *trafitto seno - anima grande a nobil alma - sen trafitto*, con l'inserimento di due forme apocopate e un tipico poetismo come *alma*. Curiosamente, l'esclamazione *oh Dio!*, tipica “zeppa” melodrammatica, viene in un caso inserita, nell'altro omessa.

11. Bellina 2001, 507.

12. Angelini 1993, 1051.

Propongo ora alcune modifiche di particolare interesse sul piano linguistico e drammaturgico, iniziando proprio dalla scena I del I atto tra Sesto e Vitellia,<sup>13</sup> che presenta alcuni tagli ma anche l'aggiunta, alla fine, di questo duetto, composto da quattro quartine di settenari, rimati ABBC o (la terza strofa) AABC e accomunati dalla rima dell'ultimo verso, tronco:<sup>14</sup>

- S Come ti piace imponi:  
regola i moti miei.  
Il mio destin tu sei;  
tutto farò per te.
- V Prima che il sol tramonti,  
estinto io vo' l'indegno.  
Sai ch'egli usurpa un regno  
che in sorte il ciel mi diè.
- S Già il tuo furor m'accende  
V Ebben, che più s'attende?
- S Un dolce sguardo almeno  
sia premio alla mia fé!
- V e S Fan mille affetti insieme  
battaglia in me spietata.  
Un'alma lacerata  
più della mia non v'è.

Un altro duetto dello stesso atto, quello tra Sesto e Annio nella sc. III, è intonato su soli quattro settenari, rimati stavolta ABAB con B tronco («Deh prendi un dolce amplesso, / amico mio fedel, / E ognor per me lo stesso / ti serbi amico il ciel»),<sup>15</sup> e prende il posto di quest'aria di Annio:

Io sento che in petto  
Mi palpita il core,  
Né so qual sospetto  
Mi faccia temer.  
Se dubbio è il contento,  
Diventa in amore  
Sicuro tormento  
L'incerto piacer.

13. Preciso che, nel riprodurre i brani del testo, riduco così i nomi dei personaggi: A = Annio, P = Publio, S = Sesto, Se = Servilia, T = Tito, V = Vitellia. Ometto le altre didascalie.

14. Sulla frequenza, nella poesia per musica, dei versi tronchi alla fine delle strofe, e sul loro legame col movimento in battere, che obbliga all'uso di parole ossitone, spesso apocopate, o di monosillabi a fine verso, rimando a Zuliani 2009.

15. Segnalo che *amplesso*, latinismo frequentissimo nel melodramma nel senso generico di 'abbraccio' e non nella specifica accezione sessuale, non ha altre occorrenze nel testo musicato da Mozart, né nell'originale metastasiano. Tra le altre voci inserite da Mazzolà, oltre a quelle poi indicate, segnalo *tema*, *irata* e *regia destra*, *schernisce*, *stimoli*, *d'uopo*, *pentimento*, tutte parole già acclimate nel lessico poetico in generale e melodrammatico in particolare, o comunque non particolarmente caratterizzate sul piano espressivo.

Anche il duetto tra Annio e Servilia nella scena VI sostituisce un'aria di Annio, la cui prima strofa, però, viene mantenuta<sup>16</sup> (cade del tutto invece l'aria di Servilia che occupava la scena successiva):<sup>17</sup>

A Ah! perdona al primo affetto  
questo accento sconsigliato:  
colpa fu del labbro, usato  
a chiamarti ognor così.  
*Mi fidai del mio rispetto,  
che vegliava in guardia al core;  
ma il rispetto dall'amore  
fu sedotto e mi tradì.*

**Se Ah, tu fosti il primo oggetto  
che finor fedele amai;  
e tu l'ultimo sarai,  
ch'abbia nido in questo cor.**

A Cari accenti del mio bene...

Se Oh mia dolce, cara speme...

**A e Se Più che ascolto i sensi tuoi,  
in me cresce più l'ardor.  
Quando un'alma all'altra è unita,  
qual piacere un cor risente!  
Ah, si tronchi dalla vita  
tutto quel che non è amor.**<sup>18</sup>

Esclusivamente d'ordine musicale sarà il motivo della modifica, che sul piano metrico e linguistico non è molto felice,<sup>19</sup> del verso finale dell'aria di Sesto «Parto, ma tu ben mio», che conclude la scena XII, ora diventata IX, dello stesso atto I: il settenario tronco «io mi ricorderò», che chiudeva la seconda quartina, in rima con il verso corrispondente della precedente («quel che vorrai farò»), viene rimpiazzato da tre versi, il primo e il terzo tronchi e rimanti tra loro, il secondo

16. La risposta di Servilia (anch'essa una quartina di settenari rimati ABBC) riprende solo nel primo verso la terminazione di quella di Annio (con la rima *affetto*: *oggetto*) e non nell'ultimo tronco (*così* vs *cor*).

17. In questo brano, come nei successivi, in cui confronterò i due libretti (accostandoli o fondendoli in un unico testo), sono in corsivo i versi omessi nel rifacimento di Mazzolà, in tondo le parole e frasi mantenute e i versi rimasti invariati, in grassetto le aggiunte.

18. Anche in questo duetto troviamo tre “novità” lessicali, rispetto al testo metastasiano: *nido*, nella collocazione *aver nido*, *ardor(e)* e il verbo *troncare*, che Mazzolà usa di nuovo nella scena XII (in bocca a Sesto) e nel finale (in bocca a Tito).

19. In particolare per la sostituzione del semplice futuro «farò» con un «da me si penserà» che usa il *si* impersonale/passivante preceduto dal complemento d'agente tipico del linguaggio melodrammatico (Bonomi-Buroni 2017, 57). Lo stesso costruito si ha nella scena presentata più sotto, «già da noi ti si rende», ma qui è funzionale per la rima con «attende», che nel testo metastasiano non aveva un rimante.



con una rima irrelata: «Da me si penserà. / Ah qual potere, oh Dei!, / donaste alla beltà».

Maggiore interesse presenta la scena X, corrispondente alla scena XIII di Metastasio: Vitellia, che ha appena mandato Sesto ad uccidere Tito, viene informata da Publio che l'imperatore l'ha chiesta in moglie. Rispetto al recitativo metastasiano, da cui riprende varie espressioni, Mazzolà inserisce il personaggio di Annio<sup>20</sup> e costruisce il terzetto che chiude la scena, sopprimendo quella successiva (che nel libretto originario concludeva l'atto I), in cui Vitellia, sola, esprimeva il suo stato d'animo. Vediamo anzitutto i due brani a confronto. Ecco il testo metastasiano:

V Vedrai, Tito, vedrai che al fin sì vile  
questo volto non è. Basta a sedurti  
gli amici almen, se ad invaghirti è poco.  
Ti pentirai...

P Tu qui, Vitellia? Ah! corri:  
Va Tito alle tue stanze.

V Cesare! *E a che mi cerca?*

P Ancor nol sai?  
Sua consorte ti elesse.

V *Io non sopporto,*  
*Publio, d'esser derisa.*

P *Deriderti! Se andò Cesare istesso*  
*a chiederne il tuo assenso.*

V *E Servilia?*

P *Servilia,*  
*Non so perché, rimane esclusa.*

V *Ed io...*

P Tu sei la nostra Augusta Ah! principessa,  
andiam: Cesare attende.

V *Aspetta. (Oh dèi!)*  
*Sesto?... (Misera me!) Sesto?... È partito.*  
*Publio, corri... raggiungi...*  
*Digli... No. Va più tosto... (Ah! mi lasciavi*  
*Trasportar dallo sdegno). E ancor non vai?*

P *Dove?*

V *A Sesto.*

P *E dirò?*

V *Che a me ritorni;*  
*Che non tardi un momento.*

P *Vado. (Oh, come confonde un gran contento!)*

Ed ecco il rifacimento di Mazzolà:

20. Nella sua prima battuta compare il termine *omaggio*, che non figurava nel testo metastasiano.

- V Vedrai, Tito, vedrai che al fin sì vile  
 questo volto non è. Basta a sedurti  
 gli amici almen, se ad invaghirti è poco.  
 Ti pentirai...
- P Tu qui, Vitellia? Ah! corri:  
 Va Tito alle tue stanze.
- A Vitellia, il passo affretta.  
 Cesare di te cerca!**
- V Cesare!
- P Ancor nol sai?  
 Sua consorte ti elesse.
- A Tu sei la nostra Augusta; e il primo omaggio  
 Già da noi ti si rende.**
- P Ah! principessa, andiam: Cesare attende.
- V Vengo... aspettate... Sesto!...  
 Ahimè! Sesto!... è partito?...  
 Oh sdegno mio funesto!  
 Oh insano mio furor!  
 Ch'angustia! Che tormento  
 Io gelo, oh Dio, d'orror.**
- P e A Oh come un gran contento,  
 come confonde un cor.**

Mazzolà e Mozart lasciano cadere le battute in cui Vitellia, non credendo alla notizia, accusa Publio di deriderla, eliminano il riferimento a Sestilia (anche a causa dell'inserimento di Annio, che è fidanzato con la giovane), ma accentuano il carattere paradossale della situazione (Vitellia è chiesta in sposa da colui che sta per essere ucciso dal suo amante, da lei istigato): si riduce, nel recitativo, il ricorso «all'*antilabè*, ovvero alla distribuzione di più battute di personaggi differenti in un unico verso», usata da Metastasio «per rendere più movimentati gli interventi, specie in concomitanza con un più alto tasso di emotività»,<sup>21</sup> e si crea – sulla base del testo metastasiano, da cui si riprendono, opportunamente variati, parole e sintagmi<sup>22</sup> – un terzetto «dal sofisticato effetto di 'straniamento', ottenuto facendo commentare lo smarrimento di Vitellia dagli altri due personaggi, Publio e Annio, che si esprimono in perfetto linguaggio da opera buffa, esaltando per contrasto l'angoscia della situazione»,<sup>23</sup> situazione che, diversamente da Vitellia, i due non sono in grado di comprendere.

21. Bonomi-Buroni 2017, 189 nota 24.

22. Ecco le due riprese quasi testuali: «Aspetta. (Oh dèi!) / Sesto?... (Misera me!) Sesto?... È partito» > «aspettate... Sesto!... / Ahimè! Sesto!... è partito?...»; «(Oh, come confonde un gran contento!)» > «Oh come un gran contento, / come confonde un cor».

23. Mellace 1996, 236.

Tra le modifiche dell'atto II, nella nuova scena I si ha l'inserimento dell'aria «Torna di Tito a lato»,<sup>24</sup> in cui Annio invita Sesto a non accusarsi del tentato assassinio dell'imperatore, che sviluppa, in due quartine di settenari (AABC DEDDC, con C tronco), i concetti espressi nel testo di partenza in soli due versi di recitativo, da cui peraltro si riprende, diversamente ordinato, un intero sintagma («che con mille emendi prove di fedeltà l'error passato» > «e l'error passato con replicate emenda prove di fedeltà»):

A Fermati! Oh dèi! Pensiamo... *Senti. Fin ora  
La congiura è nascosta; ognuno incolpan molti  
Di quest'incendio il caso: or la tua fuga  
Indicar la potrebbe. E la congiura  
Non è certa finora.*

S Ebben, che vuoi?

A Che tu non parta ancora, *che taccia il fallo,  
Che torni a Tito, e che con mille emendi  
Prove di fedeltà l'error passato.*

**Torna di Tito a lato:  
torna, e l'error passato  
con replicate emenda  
prove di fedeltà.  
L'acerbo tuo dolore  
è segno manifesto  
che di virtù nel core  
l'immagine ti sta.**

Più oltre, l'aria di Sesto «“Se mai senti spirarti sul volto”, tanto importante nella *Clemenza di Tito* di Gluck, [è] ridotta a un terzetto che assicura più fluidità all'azione scenica, ma attenua il valore poetico e drammatico dei versi e l'intensità della situazione»<sup>25</sup>. Anche in questo caso, comunque, spesseggiano, nelle battute di Sesto, le riprese testuali dell'aria metastasiana: *volto, senti, lieve, s'aggiri, estremi sospiri* > *estremi miei sospiri, mercè* > *mercede*.

Un'altra aria di Sesto, costituita da sei settenari rimati ABCABC (con C tronco), che nel testo metastasiano chiude la scena con Tito («Vo disperato a morte; / né perdo già costanza / a vista del morir. / Funesta la mia sorte / la sola rimembranza / ch'io ti potei tradir»), è sostituita (atto II, scena X) dal più esteso rondò «Deh per questo istante solo», costituito da tre quartine e un distico di ottonari (rimati ABAB CBCB DEEB FB, con B tronchi), che sono un concentrato di poetismi (l'interiezione *deh*, l'imperativo tragico *ti ricorda*, il monotongo in *cor, core* e *more*, in rima interna tra loro, ma non, ovviamente, in *duolo* 'dolore', l'iperbato *morir mi fa*, la mancata apocope in *pietade*, la forma verbale

24. Anche *lato*, in *a lato* 'al fianco', costituisce una novità rispetto al libretto metastasiano, così come, tra le parole dell'aria, *acerbo, manifesto* e perfino *immagine*.

25. *Ibid.* Al terzetto partecipano, oltre a Sesto, Vitellia e Publio.

*deggio*, la forma pronominale sintetica *teco*, la concessiva *pur* ‘tuttavia’), funzionali a costruire la base testuale a cui la musica di Mozart dà le ali:

Deh, per questo istante solo  
 ti ricorda il primo amor.  
 Che morir mi fa di duolo  
 il tuo sdegno il tuo rigor.  
 Di pietade indegno è vero,  
 sol spirar io deggio orror.  
 Pur saresti men severo,  
 se vedessi questo cor.  
 Disperato vado a morte;  
 ma il morir non mi spaventa.  
 Il pensiero mi tormenta  
 che fui teco un traditor!  
 (Tanto affanno soffre un core,  
 né si more di dolor!).

Anche il brano che fa de *pendant* all’aria di Sesto, il rondò di Vitellia «Non più di fiori», sostituisce un’aria di Metastasio.<sup>26</sup> Il personaggio, al posto del topico paragone della sua situazione con quella del nocchiero, che preferisce gettare in mare i tesori guadagnati pur di arrivare sano e salvo a riva, in questo caso riflette sull’imminenza della morte, invece delle attese nozze. Mazzolà sostituisce le consuete quartine di settenari di Metastasio (ABBC DADC, con C tronco) con una struttura più complessa, che a due quartine di quinari (ABBC DEEC, con C tronco e D sdrucchiolo) ne accosta una di ottonari (EFEF, con F tronco). Al mutamento ritmico dei versi corrisponde un cambio di tempo e di tonalità della musica, che passa dal rasserenante *Larghetto* in fa maggiore iniziale all’*Allegro* in minore finale, «estrema e tremenda icona del clima di tragedia incombente»:<sup>27</sup>

Non più di fiori  
 vaghe catene  
 discenda Imene  
 ad intrecciar.  
 Stretta fra barbare  
 aspre ritorte

26. Il precedente recitativo accompagnato viene conseguentemente modificato nella parte finale, con la soppressione dei versi che introducevano l’aria anche tematicamente: « [...] Si scemi / il delitto di Sesto, / se scusar non si può, **col fallo mio**. *Speranze, addio*, / D’impero e d’imenei **speranze, addio!** / *nutrirvi adesso / stupidità saria. Ma, pur che sempre / questa smania crudel non mi tormenti, / si gettin pur l’altre speranze a’ venti*».

27. Mellace 1996, 237. Sul piano linguistico, sono appena da notare, oltre a iperbati e altre inversioni sintattiche, la forma apocopata *ver* ‘verso’, il presente indicativo *veggo* e il condizionale *avria*. Ma l’aria presenta varie “novità” lessicali rispetto al testo metastasiano: gli aggettivi *vago* e *aspro*, il verbo *intrecciare*, l’aulicismo *ritorte* ‘ceppi’, che caratterizzerà ancora il melodramma ottocentesco.

veggo la morte  
 ver me avanzar.  
 Infelice! qual orrore!  
 Ah, di me che si dirà?  
 Chi vedesse il mio dolore,  
 pur avria di me pietà.

Infine, il grandioso finale metastasiano viene sostituito da un testo assai più conciso. Alla battuta del protagonista Tito «[...] Sia noto a Roma / ch'io son l'istesso, e ch'io / tutto so, tutti assolve e tutto oblio» seguono infatti questi versi:

S Tu, è ver, m'assolvi, augusto;  
 ma non m'assolve il core,  
 che piangerà l'errore,  
 finché memoria avrà.

T Il vero pentimento,  
 di cui tu sei capace,  
 val più d'una verace  
 costante fedeltà.

V Se A Oh generoso! oh grande!  
 E chi mai giunse a tanto?  
 Mi trae dagli occhi il pianto  
 L'eccelsa tua bontà.

Tutti e Coro (senza T)  
 Eterni dèi, vegliate  
 sui sacri giorni suoi,  
 a Roma in lui serbate  
 la sua felicità.

T Troncate, eterni dèi,  
 troncate i giorni miei,  
 quel dì che il ben di Roma  
 mia cura non sarà.

In sostanza, la rielaborazione melodrammatica del testo metastasiano da parte di Mazzolà, indubbiamente abile (anche se solo molto di rado si rilevano veri progressi sul piano propriamente poetico), sembra dovuta esclusivamente a ragioni drammaturgico-musicali e documenta anzitutto l'evoluzione strutturale, nel giro di mezzo secolo, del melodramma classico, che si è arricchito degli *ensemble*, ai quali è affidato anche lo sviluppo dell'azione che in precedenza era confinato nei recitativi.

Ma il nuovo testo rivela anche una diversa visione della vita umana e del suo rapporto con la storia: la razionalità metastasiana, che nella fattispecie si materializza nell'imperatore Tito e nella sua clemenza, ma a cui partecipano anche agli altri personaggi, i quali risolvono i loro contrasti interiori in arie geometricamente cartesiane, cede ora il posto a una sensibilità diversa, assai più problematica, sospesa tra il terrore della morte imminente, in Metasasio

sostanzialmente rimossa e qui invece percepita da Sesto e da Vitellia come giusta punizione alle proprie colpe, e il rimpianto per un paradiso perduto di innocenza. Certo, è solo la musica di Mozart a realizzare questa tensione, ma (come del resto avviene sempre nel melodramma) è stato il libretto, nella parziale riscrittura di Mazzolà, intelligentemente innestata sullo splendido testo metastasiano (che resta il perno dell'opera, fondamentale per non farle perdere la rotta), a fornire al compositore l'elemento materiale indispensabile per la sua creazione.

## Bibliografia

- Angelini 1993 = F. Angelini, «*La clemenza di Tito*» di Pietro Metastasio, in A. Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino 1993, 1039-1053.
- Armellini 2008 = M. Armellini, *s.v. Mazzolà, Caterino Tommaso*, in *Dizionario biografico degli italiani (DBI)*, vol. 78, Roma 2008, 637-641.
- Beghelli 1990 = M. Beghelli (a c. di), *Tutti i libretti di Mozart* (1990), Milano 1999<sup>2</sup>.
- Bellina 2001 = A.L. Bellina, *Da Leopoldo I a Leopoldo II. In margine alla «Clemenza di Tito»*, in E. Sala Di Felice-R. Caira Lumetti (a c. di), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma 2001, 493-509.
- Bonomi-Buroni 2017 = I. Bonomi-E. Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna 2017.
- Brunelli 1943 = P. Metastasio, *Tutte le opere*, a c. di B. Brunelli, vol. I, *Drammi*, (1943), Milano 1953<sup>2</sup>.
- Chiesa 1985 = R. Chiesa, *Metastasio e Mozart*, in E. Sala Di Felice-L. Sannia Nowé (a c. di), *Metastasio e il melodramma*, Padova 1985, 105-130.
- Coletti 2003 = V. Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana* (2003), Torino 2017<sup>2</sup>.
- D'Achille 1995 = P. D'Achille, *Aspetti linguistici della librettistica viennese di Ranieri de' Calzabigi*, (1995), in Id., *Parole: al muro e in scena. L'italiano esposto e rappresentato*, Firenze 2012, 191-216.
- d'Angelo 2013-2014 = E. d'Angelo, «*Mille diversi affetti | in Tito guerra fanno*». *Metastasio, Mozart e l'apoteosi del sovrano infelice*, in «*La Fenice prima dell'Opera*», 2013-2014, 2, 29-46.
- Dent 1947 = E.J. Dent, *Il teatro di Mozart* (1947<sup>2</sup>), Milano 1981.
- Kunze 1984 = S. Kunze, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»* (1984), Venezia 1990.
- Mellace 1996 = R. M[ellace], *s.v. Clemenza di Tito, La*, in P. Gelli (a c. di), *Dizionario dell'opera*, Milano 1996, 234-237.
- Meyer 2001 = R. Meyer, *Trattamento e adattamento dei testi delle opere metastasiane nel '700 sull'esempio de «La clemenza di Tito»*, in E. Sala Di Felice-R. Caira Lumetti (a c. di), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma 2001, 423-439.
- Mila 1981 = M. Mila, *La Clemenza di Tito: tra neoclassicismo e restaurazione* (1981), in Id., *I costumi della Traviata*, Pordenone 1984, 119-132.
- Montale 1981 = E. Montale, *Prime alla Scala*, a c. di G. Lavezzi, Milano 1981.



Rice 1991 = J.A. Rice, *La clemenza di Tito*, Cambridge 1991.

Rossi 2018 = F. Rossi, *L'opera italiana. Lingua e linguaggio*, Roma 2018.

Seidel 1987 = W. Seidel, *Seneca - Corneille - Mozart. Questioni di storia delle idee e dei generi nella «Clemenza di Tito»* (1987), in S. Durante (a c. di), *Mozart*, Bologna 1991, 345-366.

Zuliani 2009 = L. Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna 2009.



## Le avventure di Astrea: da Metastasio a Monti

William Spaggiari

Fra gli scritti, quasi tutti d'occasione e di fisionomia molto varia, che accompagnano la produzione drammaturgica maggiore di Metastasio, un segmento significativo è costituito dalle feste o azioni teatrali, messe in scena a corte per celebrare anniversari, ricorrenze o eventi di rilievo, in cui la materia mitologica, declinata con evidenti rimandi allegorici e simbolici, si traduce il più delle volte nella esaltazione di una nuova età dell'oro, garantita dalla saggezza di governo dei sovrani, Carlo VI d'Asburgo e poi la figlia Maria Teresa.<sup>1</sup> Anche se il catalogo di questi componimenti non è agevolmente definibile (alcuni fra i più tardi sono molto brevi, e rientrano piuttosto nel canone delle cantate),<sup>2</sup> assume particolare importanza l'*Astrea placata*, ottava delle azioni sceniche viennesi, scritta nel 1739 per ordine di Carlo VI, ed eseguita la prima volta, con musica di Luca Antonio Predieri, nella galleria dell'imperial Favorita, a Vienna, alla presenza dei sovrani, per celebrare il giorno natalizio (28 agosto) dell'imperatrice Elisabetta Cristina.<sup>3</sup>

Per analoga ricorrenza Metastasio aveva già composto tre melodrammi (l'*Olimpiade* nel 1733, il *Ciro riconosciuto* nel 1736 e la *Zenobia* nel 1737) e un gran numero di opere minori: la serenata *Angelica*, su tema ariostesco, a Napoli nel 1722, con musica di Nicola Porpora, e (nel primo decennio viennese, sotto il regno di Carlo VI) le feste teatrali *Il tempio dell'eternità* (1731), *L'asilo d'amore* (nel 1732 a Linz, dove la corte si trovava per ricevere l'omaggio di quella provincia), *Le Grazie vendicate* del 1735, *Il Parnaso accusato e difeso* del 1738. Alternata a molti altri componimenti che celebravano il giorno della nascita (o di preferenza l'onomastico, il 4 novembre) di Carlo VI, l'*Astrea placata* rappresentava dunque

1. I testi si leggono in Metastasio 1947, 63-536. Anche i libretti tornano con frequenza sul tema: *Alessandro nell'Indie*, 1729 (I, 10: «Era bella, cred'io, l'età dell'oro»); *Demofoonte*, 1733 (II, 8: «Felice età dell'oro»); *Il trionfo di Clelia*, 1762 (III, 3: «Ah! ritorna, età dell'oro»). Cfr. Metastasio 1943, 322, 668, 1283; inoltre, Costa 1972, 164-170, e Spaggiari 1990b, 14-18.

2. Tra questi *Il ciclope* (1754), scritto «per far prova della distinta voce di basso d'un (...) confidente domestico» dell'imperatore (Metastasio 1947, 359-361); i due *Complimenti* del 1760, musicati da Hasse (386-389); *Il quadro animato* (1760), eseguito a Goldek, feudo del principe Trautzon, nel 1760 (414-415).

3. *Ibid.*, 277-291. Sull'*Astrea*, nel contesto delle feste teatrali, cfr. Joly 1978, 215-228 e 476-477; e Gialdroni-Ziino 2002, 123-137.

l'estremo omaggio del poeta all'imperatrice, destinata poi a condurre il resto della sua vita nell'ombra, dopo la morte del marito nell'ottobre 1740.

Di quell'insieme di scritti encomiastici, che scandivano con sistematica regolarità le ricorrenze liete della vita di corte, l'*Astrea placata* è probabilmente il più ricco di motivazioni ideologiche. L'esaltazione dell'*Austria felix* riflette una piena sintonia dell'autore con la dinastia al potere e una sincera aspirazione alla pace dopo la guerra di successione polacca (gli accordi fra i belligeranti avevano trovato definitiva applicazione soltanto nel 1738), proprio nel momento in cui, mediatrice la Francia, erano in corso le trattative destinate a mettere fine alla inconcludente guerra austro-russo-turca che durava da quattro anni; trattative suggellate dalla firma della pace di Belgrado, il 18 settembre, vale a dire tre settimane dopo la messa in scena viennese dell'*Astrea*.<sup>4</sup>

Il mito della dea, figlia di Giove e di Temi, dispensatrice di giustizia, e in seguito (sdegnata per la degenerazione degli uomini) salita al cielo e trasformata nella costellazione della Vergine, è presente in Ovidio (*Met.*, I, 149-150: «et Virgo caede madentes, / ultima caelestum, terras Astraea reliquit»), Virgilio (*Buc.*, IV, 6-7: «iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna, / iam nova progenies caelo demittitur alto»), Tibullo (*Eleg.*, I, 3, 35-48), Orazio (*Carm.*, IV, 2, 37-40), Seneca (*Phaedr.*, 483-539); e si riflette in vari ambiti della letteratura moderna (per l'Italia basterà citare Sannazaro, Ariosto, Tasso, Guarini), con evidente ripresa delle implicazioni politiche sottese all'idea di impero a partire dal Cinquecento.<sup>5</sup>

Del tutto funzionale alla librettistica metastasiana di registro pedagogico (la pratica della giustizia è lo strumento principale delle arti di governo, in cui anche il poeta di corte ha un ruolo importante), Astrea era già apparsa nel secondo dramma del periodo italiano, il *Siroe* del 1726, dove il personaggio eponimo, primogenito del re di Persia, rinchiuso in carcere, lamenta la propria sorte, non senza accuse alla divinità che non svolge adeguatamente il suo compito: «Si opprime il giusto; / s'innalza il traditor. Se i meriti umani / così bilancia Astrea, / o regge il caso, o l'innocenza è rea» (III, 9); poi, Astrea è fra gli interlocutori della festa teatrale *La contesa de' numi*, scritta a Roma nel 1729 su istanza del cardinale di Polignac, e rappresentata con musica di Leonardo Vinci per la nascita di Luigi Ferdinando di Borbone, Delfino di Francia. Ma già il Metastasio diciottenne, nella fase di apprendistato a Napoli segnata da un progressivo avvicinamento all'aristocrazia filoasburgica (Carlo VI d'Asburgo era re di Napoli dal 1713), aveva celebrato la famiglia imperiale nell'idillio mitologico *Il convito degli Dei*, del 1716, per la nascita del primogenito di Carlo VI e di Elisabetta (3 aprile), recuperando in versione cortigiana l'idea dell'età dell'oro, sotto il segno di Astrea:

Vedrassi far dal sommo ciel ritorno

4. Sul ruolo del poeta di corte come consigliere di buon governo cfr. Joly 1986, 9-40; Sala Di Felice 1983, 149-168; Ead. 2008, 205-235 e 261-285; Cristiani 2008, 93-105.

5. Cfr. Yates 2001, 3-36 (per Carlo V d'Asburgo).

la bella Astrea di giusto acciaio armata,  
 lasciando delle stelle il soglio adorno,  
 fra voi mortali, onde fuggio sdegnata;  
 e il torbido Furor con onta, e scorno  
 fra i ceppi stringerà la destra irata;  
 e tornerà senz'ira, e senza sdegno  
 del buon Saturno il fortunato regno (LIX).<sup>6</sup>

Richiamata più volte nell'epistolario viennese, Astrea avrebbe poi suggellato il programma del poeta cesareo, che ritagliava per sé il ruolo di precettore del principe, nel tardo *Il re pastore*, composto nel 1751 su incarico di Maria Teresa; dove Alessandro di Macedonia, nella quarta scena del secondo atto (quella della famosa sentenza «Sarai buon re, se buon pastor sarai», cardine dell'ideologia imperiale metastasiana), ammette che un buon sovrano può anche giovare dell'aiuto altrui per le opere di Marte e di Astrea, ma sarà ottimo principe soltanto se saprà penetrare nel profondo del cuore umano, e distinguere la verità dalla menzogna.

L'*Astrea placata* del 1739, preludio al passaggio di poteri da Carlo VI a Maria Teresa, contempera i vari elementi, facendo dialogare a coppie le divinità che si interrogano sul destino dell'uomo (Apollo e Astrea, la Clemenza e il Rigore), mentre lo stesso Giove interviene ampiamente, prende partito e alla fine risolve i termini della contesa, fra le ipotesi di una incondizionata distribuzione dei doni celesti e (per contro) la condanna del genere umano travolto, sul quale incombono come punizione le disuguaglianze dell'ordine sociale. L'intreccio, collocato «nella reggia di Giove» e introdotto dai versi di Ovidio su Astrea ultima dea ad abbandonare la terra, è costruito secondo i parametri del dubbio e dell'incertezza nella scelta tra le due opzioni, e giocato sulla mescolanza degli affetti, cara a Metastasio memore, non soltanto in questo, della lezione del suo maestro Gregorio Caloprese.

La successione delle arie scandisce i lunghi recitativi:

Apollo invoca il perdono per gli uomini, infelici senza colpa, ma Astrea, che li giudica malvagi, chiede vendetta (recitativo e aria di Apollo, Astrea e dei cori di Virtù e Deità: «Del mondo, che preme», tre quartine di senari);

il Rigore e la Clemenza sostengono le tesi contrapposte, e Giove propende per quest'ultima (recitativo e aria di Giove: «Balenar su questa mano», due quartine di ottonari);

Apollo approva la scelta del padre degli dèi, accusa Astrea di aver lasciato in balia del caso i doni elargiti all'umanità e la invita a rimediare (recitativo e aria di Apollo: «Ah del mondo deponga l'impero», due quartine di decasillabi);<sup>7</sup>

6. Metastasio 2009, 143; e cfr. la nota di R. Necchi in Metastasio 2009, 447-448, per la corretta datazione (che non è 1712 come indicato da Brunelli in Metastasio 1947, 1329).

7. Altre arie di decasillabi anapestici si aprono con la medesima interiezione: dapprima nel componimento drammatico *Il Parnaso accusato e difeso* («Ah di Pindo l'insana favella») che precede di

Astrea (è questa l'argomentazione più delicata, forse non particolarmente adatta a un festoso contesto encomiastico, comunque legata a problematiche allora ampiamente dibattute) sostiene che la «provvida ineguaglianza», lungi dal produrre odio e rivendicazioni, è ciò che stringe l'umanità nel patto sociale; da lì nascono lo «scambievol bisogno» e lo «scambievole amore», perché il forte ha bisogno del saggio che lo guidi, il saggio ha bisogno del forte che lo difenda; ne discende il desiderio di fratellanza, per cui i vari sentimenti e le diverse qualità degli individui contribuiscono al vincolo del bene comune. L'ineguaglianza è dunque «giovevole a tutti», e all'obiezione di Apollo, secondo cui l'infelice che ha avuto meno di altri ha diritto di sdegnarsi, Astrea risponde che tale «avversa sorte» ha aspetti positivi, poiché «chi men possiede, ha meno / desideri e bisogni», e la mancanza di quelle doti che altri hanno (forza e saggezza) lo induce alla cautela. L'aria di Astrea scioglie l'arrischiato snodo concettuale nelle due quartine di settenari:

Lo sventurato adora  
la speme che l'alletta;  
e mentre il bene aspetta,  
il mal crescendo va.

Vive il felice ognora  
co' suoi timori accanto;  
ed avvelena intanto  
la sua felicità.

Nel seguito, la Clemenza invita Giove a recidere la radice «pestifera» (l'aggettivo è *hapax* nei libretti e nel Metastasio lirico) dell'amor proprio (recitativo e aria della Clemenza: «Questa dell'alme è sola», due quartine di settenari);

Giove argomenta che «dal proprio nasce / l'amor d'altrui» (recitativo, con la similitudine del sasso gettato in uno stagno e dei cerchi che si dilatano sulla superficie e poi tornano verso il centro, e aria di Giove: «Nella patria, che difende», due quartine di ottonari);

il Rigore invoca da Giove la fine delle passioni (recitativo e aria del Rigore: «Fra l'ire più funeste», due quartine di settenari);

Apollo obietta che gli affetti umani possono essere dannosi, ma se vengono disciplinati da prudenza e saggezza portano a esiti fausti, trasformando per esempio la sordida invidia in nobile emulazione (recitativo e aria di Apollo: «Se fra gli argini è ristretto», due quartine di ottonari);

il Rigore ribadisce la necessità di una punizione (recitativo e aria del Rigore:

un anno l'*Astrea placata*, poi nelle tarde feste teatrali *Egeria*, del 1764 («Ah di pace nel pigro stupore»), e *La pace fra le tre dee*, del 1765 («Ah la gara più dubbie non renda»); cfr. Metastasio 1947, 256, 449, 486. Le arie isometriche di decasillabi sono comunque rare in Metastasio, come del resto in altri autori di libretti; cfr., per i rilievi statistici, Benzi 2005, 253-254.

«Al fin ti provino», due quartine di quinari);

Apollo (col coro delle Deità) e Astrea (col coro delle Virtù) convalidano, rispettivamente, le affermazioni della Clemenza e del Rigore (aria di Apollo, Astrea e cori: «Del mondo, che preme», che ripete quella iniziale);

Giove argomenta che solo la virtù può ricomporre il dissidio; il Rigore sostiene che gli uomini rincorrono il piacere, e pochi seguono la virtù; la Clemenza approva la via di una tranquilla temperanza, di una serenità priva di affanno (recitativo e aria della Clemenza: «Nella face, che risplende», due quartine di ottonari);

Astrea vanifica gli ultimi dubbi, sostenendo che una superiore virtù potrà debellare i vizi di cui gli uomini si sono macchiati (recitativo e aria di Astrea: «Delude fallace», una sestina e una quartina di senari);

Giove conclude che questa «verace Virtù» giungerà sulla terra insieme a colei che ne è esempio sublime, l'imperatrice Elisabetta, cui plaudono concordi Apollo e Astrea (recitativo e aria di Apollo e Astrea: «Ah che fa la pigra aurora», sestina e quartina di ottonari);

Giove annuncia l'avvento, grazie all'imperatrice, di un *novus ordo* dei tempi, col ritorno di Astrea sulla terra (recitativo e aria di Giove: «L'augusta Elisa al trono», due quartine di settenari).<sup>8</sup>

Dunque, quattordici arie (di cui due uguali, all'inizio e alla fine), quasi tutte di doppie quartine di senari, settenari o ottonari, con la sola eccezione di una di quinari (la seconda del Rigore, «Al fin ti provino») e una di decasillabi (la prima di Apollo, «Ah del mondo deponga l'impero»), simmetricamente distribuite (tre Giove e Apollo; due Astrea, Clemenza, Rigore; più la doppia aria corale); il tutto in linea con la metrica dei pezzi chiusi del *corpus* drammatico, nel cui insieme semmai si nota, in parziale discordanza con quanto avviene nell'*Astrea placata*, il diradersi (soprattutto nell'ultimo Metastasio viennese) delle arie di decasillabi (cinque drammi ne sono privi) e dei versi sdrucchioli (nell'*Astrea* l'aria del Rigore, «Al fin ti provino», è una doppia quartina di quinari sdrucchioli, con l'ultimo verso tronco e in rima; il quinario, e l'aria in questione lo conferma, è di regola, per Metastasio, il metro della risolutezza).<sup>9</sup> Inoltre, andrà segnalata, nell'*Astrea*, la presenza nelle arie di rime assai raramente usufuite altrove nei melodrammi (la rima «sola / invola» della prima aria della Clemenza ricorre soltanto nel penultimo dramma romano, *L'Alessandro nell'Indie*, del 1729, III 5; così per «tuona / perdona» dell'aria ripetuta delle deità e dei cori, che tornerà soltanto nello schema «tuona / abbandona» de *L'eroe cinese*, del 1752, II 4; rare le occorrenze anche nel Metastasio lirico, circoscritte agli anni giovanili, come «invola / vola» nell'epitalamio «Su le floride sponde» del 1722, vv. 492-493, e «corona / dona /

8. Sul ruolo delle divinità nell'*Astrea placata* cfr. Gibellini 2003, 202.

9. Si vedano, anche per i rinvii bibliografici, Rossi 2014, 307, e Bonomi-Buroni 2017, 62.



tuona» dell'idillio *Il convito degli Dei*, del 1716, LVIII, 2, 4, 6).<sup>10</sup>

Per la rappresentazione del conflitto fra politica e morale, per la riflessione sul tema della disuguaglianza tra gli uomini, per il dissidio tra amor proprio e amore universale, per la messa in scena di una complessa drammaturgia degli affetti, l'*Astrea placata* si configura come prodotto rilevante del Metastasio della maturità asburgica, comunque non riducibile alla sola dimensione cortigiana; al punto che «il rituale approdo celebrativo risulta appiccicato alla riflessione (...) svolta».<sup>11</sup> D'altra parte, a Metastasio sta unicamente a cuore «l'idealizzazione del sovrano, imperturbabile nella propria serena virtù», unita alla celebrazione di una paterna sollecitudine in grado di promuovere la pubblica felicità.<sup>12</sup>

Insieme alla festa teatrale che ne costituisce il *pendant* (*Il sogno di Scipione*, allestito a Vienna il 1° ottobre 1735 per il giorno natale di Carlo VI), l'*Astrea* fu ristampata a Roma alla fine del 1739, cioè subito dopo la *princeps*, senza variazioni di rilievo; edizione presumibilmente non autorizzata, come si può ricavare dalla dedica dell'editore alla principessa Giulia Rospigliosi (i testi sarebbero «fortunatamente pervenuti» alla stamperia Komarek), ma forse nota a Metastasio, che esortava il fratello Leopoldo a valutare in maniera equanime i due componimenti per i sovrani («non concedete tutte le vostre grazie all'*Astrea* in pregiudizio del povero *Scipione*, che alla fine anche egli come l'altra è vostro nipote *ex fratre*»)<sup>13</sup> Se ne ebbero altre edizioni a Varsavia nel 1746 e a Dresda nel 1753, con la musica di Johann Georg Schürer, su testo adattato da Biaggio Campagnari; in quest'ultimo caso, con un procedimento di sostituzione che accompagnerà altre ristampe (soprattutto postume), il libretto non reca indicazione di autore e musicista, e tantomeno il nome del revisore, che intervenne soprattutto nella scena conclusiva, laddove gli dèi rendono omaggio al principe che riporterà sulla terra i *saturnia regna* (nel 1739, a Vienna, si trattava di Elisabetta; nel 1753, a Dresda, di Federico Cristiano principe ereditario).

Vivente Metastasio, ma senza il suo controllo, l'*Astrea placata* fu messa in musica, in occasioni celebrative legate alla committenza di corte, da Giuseppe Sarti (Copenaghen 1760), Gianfrancesco De Maio (Napoli 1760), Girolamo Mango (Eichstätt in Baviera, 1765), Tommaso Traetta (Pietroburgo 1770); senza contare le molte edizioni nelle raccolte complessive di opere (Metastasio, come è noto, poté arrivare a contarne più di quaranta sugli scaffali della sua biblioteca) e

10. I riscontri sono possibili grazie ai materiali in rete del «Progetto Metastasio» dell'Università di Padova, coordinato da Anna Laura Bellina; e cfr. Metastasio 2009, 82 e 144.

11. Luciani 2016, 43.

12. Sala Di Felice 2008, 250.

13. Lettera del 2 gennaio 1740, in Metastasio 1951, 192. Per le nozze fra la Rospigliosi e il marchese Raffaello Riario fu pubblicata pochi mesi dopo, presso Komarek, una miscellanea poetica, con versi (fra gli altri) di Giambattista Vico (un sonetto) e di Michele Giuseppe Morei (ottave), futuro custode d'Arcadia (*Componimenti nelle felicissime nozze degli'illustrissimi, ed eccellentissimi signori il signor d. Raffaello Riario e la signora d. Maria Giulia Rospigliosi de' duchi di Zagarolo*, Roma, Komarek, 1740, 40 e 60-65).

nelle sillogi, per lo più allestite secondo i generi (cantate, azioni teatrali, poesie). Il libretto assumerà l'assetto definitivo, con la perdita del sottotitolo («ovvero la felicità della Terra»), nella raccolta *ne varietur* delle *Opere*, sontuosa ma finanziariamente fallimentare, eseguita da Giuseppe Pezzana a Parigi, per i tipi della vedova Hérissant.<sup>14</sup>

Al repertorio metastasiano (la rassegna dei mali che affliggono l'umanità, il motivo della sicurezza garantita dalla dinastia asburgica) si rifarà più tardi, mutati i tempi, Vincenzo Monti, proponendosi implicitamente, nell'ultima fase della sua lunga presenza sulla scena letteraria fra Antico Regime e Restaurazione, nello stesso ruolo di poeta di corte che era stato di Metastasio, e con la medesima fisionomia di precettore del principe. Alla librettistica e alle cantate per musica Monti si era dedicato già nel corso del tirocinio romano, non privo di esempi rilevanti sul versante celebrativo e civile.<sup>15</sup> Basti pensare alla *Giunone placata*, azione drammatica del 1779, in cui Metastasio (allora in vita, ma non più attivo) era un modello operante, anche sul versante tecnico (il trattamento del recitativo, per lo più articolato nell'unità ritmica di due endecasillabi e un settenario),<sup>16</sup> o all'*Invito d'un solitario ad un cittadino*, ode saffica del 1792, uno degli ultimi prodotti del poeta pontificio, che contrapponeva la serenità della vita agreste alla corruzione del mondo: «Ahi di Giapeto iniqua stirpe! Ahi diro / secol di Pirra! Insanguinata e rea / insanisce la terra, e torna Astrea / all'adirato Empiro» (vv. 45-48; Monti alludeva agli orrori di Francia, e non a caso l'ode anti-giacobina circolò insieme alla *Basvilliana*).<sup>17</sup> Pur nel quadro di un rapporto controverso, fra omaggi espliciti e volontà di emulazione (e di superamento), Monti sarebbe tornato a Metastasio nel periodo napoleonico, dapprima col *Teseo*, azione drammatica andata in scena alla Scala il 3 giugno 1804 con musiche di Vincenzo Federici, che gli valse il titolo di «poeta del Governo italiano» (Teseo liberatore di Atene allude al trionfo del Primo Console dopo Marengo), e poi con l'atto unico *I Pittagorici*, musicato da Paisiello, rappresentato al San Carlo di Napoli il 19 marzo 1808 per il giorno onomastico di Giuseppe Bonaparte, in cui dietro al conflitto tra i Pitagorici e il tiranno Dionigi si poteva leggere quello tra i martiri della Repubblica partenopea del 1799 e Ferdinando di Borbone.

Dopo la caduta di Bonaparte, Monti poteva riannodare le fila di un discorso interrotto, e celebrare *Il ritorno di Astrea* (ovvero l'Austria vittoriosa), come recita il titolo dell'azione drammatica composta alla fine del 1815, «a esorcizzare la fine di un'epoca»,<sup>18</sup> per un verso riscattando l'immagine di sé dopo la lunga militanza

14. *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, in Parigi, presso la vedova Hérissant, nella Via Nuova di Nostra-Donna, alla Croce d'oro, 1780-82, 12 voll., nel vol. V, 381-404; sull'edizione cfr. Spaggiari 1990a, 104-124.

15. Cfr. Folena 1983, 337-355 per una organica disamina dei testi del Monti librettista; e Spaggiari 2006, 215-233.

16. Cfr. Ciani 1979, 441.

17. Monti 1957, 72; Monti 1984, 133-134.

18. Frassinetti 2009, 84.

napoleonica, e per l'altro nobilitando la *pax austriaca* con l'ulteriore ricorso a Metastasio.<sup>19</sup> La ripresa del tema affrontato quasi ottanta anni prima dal maggiore interprete della gloria degli Asburgo convalidava quell'assunzione di ruolo cui Francesco I, all'indomani del Congresso di Vienna, aspirava, come artefice di una nuova era di pace; nello stesso tempo, sul piano letterario, costituiva l'ultimo capitolo del discontinuo rapporto fra i due poeti legati in diverso modo, e in circostanze diverse, alla famiglia imperiale. Dall'*Astrea placata*, ma anche da uno degli ultimi drammi di Metastasio, *Il re pastore* del 1751, che svolge temi analoghi, derivano il motivo della celebrazione dinastica, il dubbio tra condanna e perdono per l'umanità decaduta (l'interlocutore di Astrea non è più Apollo, come in Metastasio, ma Mercurio, che invita alla pietà per gli uomini, contraddetto da Astrea, per la quale «l'uomo è barbaro», scena III) e taluni espedienti metrici, come la strofa di decasillabi anapestici, già usufuita dal Monti napoleonico nell'*Inno* del gennaio 1799 per l'anniversario del supplizio di Luigi XVI («Il tiranno è caduto. Sorgete») e ne *I Pittagorici* (scena VI: «Non sostiene ritorte e catene»), che ritorna più volte ne *Il ritorno di Astrea* (scena V, «Qual vi sembra? Lion generoso»), e nel coro finale «Adorarlo beati vedremo»), dove comunque viene sovvertita la regolarità e uniformità del modello (l'aria «Mira il crudel guerriero» della terza scena, per esempio, in cui intervengono Mercurio, Astrea e il coro, presenta nell'ordine due quartine di settenari, una di ottonari con replicazione del secondo distico, due terzine di ottonari e una sequenza finale di quinari).

La cantata, seconda delle tre che il Monti compose per il sovrano asburgico fra il 1815 e il 1819, contamina il mito di Astrea con un *topos* della letteratura encomiastica del tempo, la nascita in Italia, a Firenze nel 1768, di Francesco I, per il quale il Monti non nutriva particolare simpatia.<sup>20</sup> Andò in scena alla Scala il 6 gennaio 1816, con musica di Joseph Weigl, già direttore del teatro di corte a Vienna; una rappresentazione fastosa, con la partecipazione dell'intero corpo di ballo «dei Cesarei Regj Teatri», diciotto allievi dell'Accademia di danza, sedici coppie di figuranti e centoventi comparse, con invenzioni coreografiche e grandiosi apparati scenici (la discesa a volo di Mercurio, un quadro di «orribile devastazione» cui succede una «immensa scena di paradiso», una danza di guerrieri e un «ballo eroico», l'apparizione finale del «Trono Austriaco (...) tutto sfavillante di luce sotto due grand'archi di stelle»).

Erano presenti l'imperatore Francesco I, che di Carlo VI era pronipote, e la terza moglie, Maria Ludovica Beatrice d'Asburgo-Este. La coppia imperiale

19. Monti volle precisare che il «processo» e la «materia» differivano da quelli dell'«inimitabile Metastasio», e che più che Ovidio la sua fonte era un «grazioso racconto di Arato ne' (...) *Fenomenis*», alludendo agli esametri del poeta greco sulla costellazione della Vergine, nella prima parte del poemetto didascalico (*Notizia* premessa a Monti 1816, [1-2]).

20. «(...) Monti odiava cordialmente l'Imperatore Francesco» (Provana di Collegno 1926, 294).

viaggiava già da qualche settimana per l'Italia (era giunta a Milano il 31 dicembre 1815), con la speranza che il clima più mite potesse giovare alla malferma salute della ventottenne sovrana, ovunque accolta con entusiasmo. Nel *Brindes de Meneghin a l'ostaria* Carlo Porta inneggiava a Francesco I, che nella capitale del Lombardo-Veneto aveva fatto ingresso «con la brocca d'oliva» come segno di pace, e alla moglie, salutata con l'epiteto di «buseccona» in quanto nata in terra lombarda nel 1787 (non sempre gli auguri dei poeti sortiscono effetti positivi, ché la giovane imperatrice morì di tisi tre mesi più tardi, a Verona, il 7 aprile 1816).<sup>21</sup>

La ripresa, a quasi quarant'anni dalla *Giunone placata*, della lezione impartita da Metastasio ai suoi munifici protettori sotto il velo dell'allegoria rispondeva alla strategia di legittimazione cui aspiravano i nuovi signori del Lombardo-Veneto, fautori e artefici di una rinnovata pacificazione dopo il crollo di Napoleone. Il Monti si proponeva in tal modo, per l'ultima volta, come poeta di corte impegnato a sostenere e nobilitare gli atti del governo; un ruolo esplicitamente richiamato nel *Ritorno di Astrea* col motivo della poesia protetta dal principe («Canteranno a quell'ombra le Muse; / e fra i carmi protetti dall'armi / danzeranno in bei nodi confuse / l'Arti belle, le Grazie e l'Amor», scena V). Del medesimo tenore era una lettera del Monti ad Alberto Nota del 14 febbraio 1818: «E sì parmi che i pastori de' popoli intendano male i loro interessi non vedendo né conoscendo che la loro riputazione e la gloria di cui pure sono desiderosi non riposa ella già sulla punta delle baionette, ma sulle penne degli scrittori». <sup>22</sup> Erano, di fatto, gli stessi termini del rapporto che aveva unito, a lungo e felicemente, Metastasio ai sovrani asburgici, protettori delle arti, pastori dei popoli e restauratori dell'impero di Saturno.<sup>23</sup>

21. Porta 1975, 260-261.

22. Monti 1930, 10. Sul Monti asburgico cfr. Spaggiari 1996, 39-68.

23. Il procedimento di ricontestualizzazione del mito si adattava alle esigenze dei diversi committenti, in tante parti d'Europa. Si può citare il caso di una regione periferica come il Portogallo, in cui fra Sette e Ottocento la fortuna di Astrea (nelle versioni di Metastasio e di Monti) è notevole, con adattamenti sempre più marcati, tant'è che il punto di partenza diventa spesso irriconoscibile (lo stesso accadde a Giuseppe Parini, il cui *Ascanio in Alba* fu riedito in Portogallo 14 anni dopo la messa in scena milanese: *Ascanio in Alba. Dramma per musica da cantarsi nella real villa di Queluz per celebrare il felicissimo giorno natalizio di S.M. fedelissima l'augusto D. Pietro III re di Portogallo degli Algarvi li 5 luglio 1785*, Lisboa, Nella Stamperia Reale, 1785, cfr. Parini 2018, 119 e 203-204). Dopo il dramma per musica *Il ritorno di Astrea in terra* di José Palomino (Lisbona, nella Stamperia di Francesco Luigi Ameno, 1785), «per i lietissimi, e faustissimi sposalizi dell'augusta Infanta di Spagna d. Carlotta Gioacchina coll'Infante augusto di Portogallo d. Giovanni e dell'augusta Infanta di Portogallo d. Marianna Vittoria coll'augusto Infante di Spagna d. Gabriele Antonio», i repertori registrano questi titoli (per lo più con testo bilingue), che in genere hanno gli stessi personaggi della cantata del Monti: *A régia d'Astrea. Cantata os mineiros de Livonia. Dança semi-seria, em 3 actos*, composta, e dirigida por José Sorrentino, Lisboa, Typografia de Bulhões, 1826 (rappresentata il 31 luglio, per il giuramento della Carta costituzionale); *A volta d'Astrea. Acção dramática* (musica di Francesco Schira), Lisboa, Santa Catarina, 1834 (per il giorno natalizio di Maria II regina di Portogallo, 4 aprile); *A volta de Astrea. Acção mimica dramática*, Porto, Gandra e Filhos, 1836 (per la stessa occasione, a Porto, nel teatro di San João). Interessante il caso del dramma allegorico *A volta de*

## Bibliografia

- Benzi 2005 = E. Benzi, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca 2005.
- Bonomi–Buroni 2017 = I. Bonomi–E. Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna 2017.
- Ciani 1979 = I. Ciani, *Le prime raccolte poetiche di Vincenzo Monti*, «Studi di filologia italiana» XXXVII (1979), 413-495.
- Costa 1972 = G. Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari 1972.
- Cristiani 2008 = C. Cristiani, *L'idea di impero: dalla tradizione classica all'Astrea placata di Metastasio*, «La rassegna della letteratura italiana» 112/IX (gennaio-giugno 2008), 93-105.
- Folena 1983 = G. Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino 1983.
- Frassinetti 2009 = L. Frassinetti, *Vincenzo Monti. I testi, i documenti, la storia*, Pisa 2009.
- Gialdroni–Ziino 2002 = T.M. Gialdroni–A. Ziino, *Astrea placata tra Vienna e Napoli*, «Studien zur Musikwissenschaft» 49 (2002), *Festschrift Leopold M. Kantner zum 70 Geburtstag*, 123-137.
- Gibellini 2003 = P. Gibellini, *Metastasio e la mitologia*, in *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, a c. di M. Valente e E. Kanduth, Roma 2003, 183-208.
- Joly 1978 = J. Joly, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*, Clermont-Ferrand 1978.
- Joly 1986 = J. Joly, *Metastasio e l'ideologia del sovrano virtuoso*, in *Istituzioni culturali e sceniche nell'età delle riforme*. Atti del Convegno di Catania, 11 e 12 aprile 1985, a c. di G. Nicastro, Milano 1986, 9-40.

*Astrea* di José Agostinho de Macedo, andato in scena a Lisbona il 26 ottobre 1829 per il giorno natalizio del re Michele I di Braganza (Lisboa, Impressão Regia, 1829); vi agiscono gli stessi protagonisti della cantata del Monti (Marte, Minerva, Astrea, Mercurio), con l'aggiunta del Genio della Lusitania, che nell'ultima scena deponde le insegne della Giustizia su un altare, davanti al ritratto del «Soberano Augusto», al quale spetta il compito di rinnovare «no Mundo a Idade d'Ouro» (21). Il libretto di Agostinho de Macedo dimostra che agli esempi più alti della tradizione encomiastica si andava sovrapponendo un modello letterario più prossimo, popolare e amato, producendo un caso vistoso di interferenza dei generi; più che ai settenari e agli endecasillabi montiani, infatti, i lunghi recitativi rimandano alla tensione epico-narrativa dei *Lusiadi* di Camões, il poema fondativo della nazione portoghese (Macedo aveva al suo attivo poemi epici, tra cui uno su Vasco da Gama, 1811), cui corrisponde un tasso di cantabilità assai limitato.

- Luciani 2016 = P. Luciani, «*Tutta la vita è mar*». *Metastasio e le passioni*, Firenze 2016.
- Metastasio 1943 = P. Metastasio, *Drammi*, vol. I (1943) di *Tutte le opere*, a c. di B. Brunelli, Milano 1943-54, 5 voll.
- Metastasio 1947 = P. Metastasio, *Opere varie*, vol. II (1947) di *Tutte le opere*, a c. di B. Brunelli, Milano 1943-54, 5 voll.
- Metastasio 1951 = P. Metastasio, *Lettere*, vol. III (1951) di *Tutte le opere*, a c. di B. Brunelli, Milano 1943-54, 5 voll.
- Metastasio 2009 = P. Metastasio, *Poesie*, a c. di R. Necchi, Torino 2009.
- Monti 1816 = V. Monti, *Il ritorno di Astrea*, Milano 1816.
- Monti 1930 = V. Monti, *Epistolario* raccolto ordinato e annotato da A. Bertoldi, Firenze 1928-31, 6 voll. (vol. V).
- Monti 1957 = V. Monti, *Poesie* (1891), a c. di A. Bertoldi. Nuova presentazione di B. Maier, Firenze 1957.
- Monti 1984 = V. Monti, *Poesie*, a c. di G. Bezzola, Torino 1984.
- Parini 2018 = G. Parini, *Teatro*, a c. di A. Rondini, M. Martellini, A. Di Silvestro. Coordinamento e Introduzione di A. Rondini, con un saggio di C. D'Antoni, Pisa-Roma 2018.
- Porta 1975 = C. Porta, *Poesie*, a c. di D. Isella, Milano 1975.
- Provana di Collegno 1926 = M. Provana di Collegno, *Diario politico 1852-1856*, a c. di A. Malvezzi, Milano 1926.
- Rossi 2014 = F. Rossi, *Poesia per musica*, in *Storia dell'italiano scritto*. I. *Poesia*, a c. di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, Roma 2014, 291-322.
- Sala Di Felice 1983 = E. Sala Di Felice, *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano 1983.
- Sala Di Felice 2008 = E. Sala Di Felice, *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma 2008.
- Spaggiari 1990a = W. Spaggiari, *L'armonico tremore. Cultura settentrionale dall'Arcadia all'età napoleonica*, Milano 1990.
- Spaggiari 1990b = W. Spaggiari, *Il ritorno di Astrea. Civiltà letteraria della Restaurazione*, Roma 1990.
- Spaggiari 1996 = W. Spaggiari, *La favolosa età dei patriarchi. Percorsi del classicismo da Metastasio a Carducci*, Roma 1996.
- Spaggiari 2006 = W. Spaggiari, *Monti e Metastasio*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a c. di G. Barbarisi, II. *Monti nella Roma di Pio VI* (Roma, 27-29 ottobre 2005), a c. di V. De Caprio, Milano 2006, 215-233.
- Yates 2001 = F. A. Yates, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento* (1975), trad. di E. Basaglia, introduzione di A. Biondi, Torino 2001.





## Una nuova fonte per il libretto del *Trovatore*

Fabrizio Della Seta

La cortesia di chi ha organizzato questa giornata mi consente di presentare brevemente i risultati principali di un lavoro assai più ampio che pubblicherò fra non molto tempo.<sup>1</sup> Abbiamo convenuto che il nostro incontro fosse il luogo opportuno per anticipare una scoperta relativa a una delle opere più note e più amate dell'intero repertorio anche e soprattutto per i problemi di metodo che solleva, quelli connessi all'edizione critica di un libretto ottocentesco, sia come parte di un'edizione musicale sia come oggetto letterario autonomo.

È noto che il libretto del *Trovatore* ebbe una genesi insolitamente lunga e tormentata (dalla fine del 1850 alla vigilia dell'andata in scena, il 19 gennaio 1853) e che fu portato a compimento ad opera di due diversi poeti, Salvatore Cammarano e Leone Emmanuele Bardare, non senza un contributo decisivo di Verdi. I problemi testuali che esso solleva sono stati discussi approfonditamente in due importanti pubblicazioni: l'edizione del *Carteggio Verdi-Cammarano* e l'edizione critica dell'opera negli *opera omnia* del compositore. In sintesi, il parco dei testimoni più antichi che trasmettono il testo librettistico comprende quattro manoscritti:<sup>2</sup>

- **I-Nsm**: manoscritti di lavoro di Cammarano e Bardare, Napoli, Biblioteca del Museo nazionale di San Martino, Archivio storico;
- **I-BSAv**: manoscritto autografo di Cammarano e Bardare, inviato a Verdi in più mandate tra il 12 aprile 1851 e il 10 luglio 1852, con interventi successivi del compositore, Sant'Agata, Villa Verdi;
- **I-BSAv/C**: copia manoscritta con correzioni della censura romana, Sant'Agata, Villa Verdi (non consultabile);
- **OTT**<sup>52</sup>: copia manoscritta con aggiunte di Verdi e interventi della censura, datata Roma 9 ottobre 1852, venduta da Sotheby's, Londra, il 18 novembre 1987 (ubicazione attuale sconosciuta, una pagina riprodotta nel catalogo),

e tre libretti a stampa:

1. In corso di pubblicazione in «Philomusica on-line» 18 (2019).
2. Descritti e, quando accessibili, trascritti in Mossa 2002.

- **RO**<sup>53</sup>: Roma, Olivieri, 1853, stampato per la prima rappresentazione dell'opera, Roma, Teatro Apollo, 19 gennaio 1853, con testo censurato (le modifiche non corrispondono a quelle presenti in **I-BSAv/C**);
- **MI**<sup>53</sup>: Milano, Giovanni Ricordi, 1853, stampato per la diffusione 'generica', prima edizione col testo non censurato;
- **PD**<sup>53</sup>: Milano, Tito di Giovanni Ricordi, 1853, per la rappresentazione di Padova, Teatro Nuovo, 25 giugno 1853, la prima fuori degli Stati della Chiesa.<sup>3</sup>

A queste fonti si deve aggiungere la partitura autografa di Verdi (**A**, Milano, Archivio Ricordi), che trasmette il testo poetico intonato sotto le note e le didascalie variamente modificati dal compositore.

La scoperta di cui riferisco è un nuovo libretto manoscritto, la cui ubicazione attuale è sconosciuta e del quale, grazie a Laura Nicora, ho potuto visionare una riproduzione fotografica. Il testimone presenta vari motivi d'interesse:

1. è quasi interamente di mano di Giuseppina Strepponi, che lo copiò con grande precisione direttamente da **I-BSAv**, e non riporta gli interventi effettuati da Cammarano e da Bardare in **I-Nsm** successivamente agli invii a Sant'Agata del precedente. Fra l'altro, Strepponi aveva copiato il testo della Canzone di Azucena nella versione originale in settenari («Stride la vampa, il popolo»). Successivamente cancellò questo testo e lo sostituì, nello spazio libero a destra, con la versione finale in quinari doppi («Stride la vampa! – la folla indomita»), abbozzata da Verdi in una lettera a Cesare De Sanctis del 29 settembre 1852 e inviata in stesura completa da Bardare a Verdi tra il 9 e il 23 ottobre;
2. in alcune pagine compare la mano di Verdi, che effettuò interventi importanti assenti negli altri testimoni. Egli scrisse di suo pugno l'intera parte finale della Parte Seconda («Urgel viva! [...]») in una carta incollata sopra quella originaria, in cui Strepponi aveva copiato la lunga stretta in decasillabi composta in origine da Cammarano. Nell'ultima pagina, in origine vuota, ancora Verdi scrisse gli ultimi cinque endecasillabi della Parte Quarta («Sia tratto al ceppo! [...]»), che sostituiscono i dodici quinari doppi scritti da Cammarano in **I-BSAv**;
3. sul frontespizio compare, scritto da mano diversa, un numero corrispondente a quello della registrazione del contratto per la cessione dell'opera a Ricordi, avvenuta il 19 dicembre 1852.

È naturale chiedersi a qual fine il manoscritto (d'ora in avanti **ISV**) sia stato esemplato. La risposta più verosimile è che Verdi, dato lo stato piuttosto confuso di **I-BSAv**,

3. Su questa stampa si basa l'edizione moderna pubblicata in Gronda-Fabbri 1997, 1361-1404.

abbia voluto avere a disposizione una copia pulita del libretto. Come si è visto, vi è una traccia del fatto che **ISV** sia stato inviato a Ricordi, tuttavia **ISV** non sembra essere stato usato come modello per le edizioni a stampa del libretto prodotte da Ricordi subito dopo, e non abbiamo idea di quando e perché sia uscito dagli archivi dell'editore.

Si pone dunque la domanda: in quale rapporto stanno tra di loro i vari testimoni, e che posizione occupa **ISV** nel loro insieme? Per rispondere ho effettuato una collazione completa di tutti quelli accessibili e ho delineato un'ipotesi provvisoria di stemma, di cui riepilogo qui le linee essenziali.

La tradizione del libretto comprende due rami principali, alle cui origini si colloca **I-Nsm** in due diversi stadi redazionali (**I-Nsm<sup>1</sup>** e **I-Nsm<sup>2</sup>**), prima e dopo le modifiche apportate in tempi diversi da Cammarano e da Bardare. Da **I-Nsm<sup>1</sup>** fu copiato **I-BSAv** (usato come modello per la stesura di **A**) e da questo **ISV** che, forse inviato a Ricordi, rimase senza discendenti. Da **I-Nsm<sup>2</sup>** fu copiato dapprima **I-BSAv/C**, poi un libretto (*x*, forse coincidente con **OTT<sup>52</sup>**) inviato a Roma, dove fu sottoposto all'esame e agli interventi della censura; questo manoscritto, contenente entrambi i testi e sottoposto a un energico intervento redazionale (nonché probabilmente ai ritocchi di Verdi già annotati in **I-BSAv** e **ISV**), dovette essere il modello diretto di **RO<sup>53</sup>**. Sempre da *x/OTT<sup>52</sup>* fu tratto un secondo manoscritto (*y*), non censurato ma redatto secondo gli stessi criteri, che fu inviato a Ricordi affinché ne ricavasse i propri libretti per la circolazione ordinaria, che tuttavia non concordano tra di loro in tutto e per tutto. Di seguito offro alcuni esempi che servono a dare un'idea del tipo di problemi suscitati da una tradizione non solo bipartita, ma probabilmente anche contaminata (in generale non prendo in considerazione le varianti censorie di **RO<sup>53</sup>**, che peraltro riguardano solo il 7,4% dei versi e otto didascalie; ma faccio qualche eccezione quando esse aiutano a comprendere le difformità presenti nei libretti non censurati).

v. 47<sup>4</sup>

sparve il fanciullo,] **I-Nsm I-BSAv ISV** sparve il bambino...] **RO<sup>53</sup> MI<sup>53</sup> PD<sup>53</sup>**

La lezione dei libretti a stampa è un evidente errore di anticipazione del v. 50, «E d'un bambino...», cui **RO<sup>53</sup>** cercò di rimediare stampando «E d'un fanciullo...».

v. 364

il devoto carne] **I-Nsm I-BSAv ISV** l'usato carne] **RO<sup>53</sup> MI<sup>53</sup> PD<sup>53</sup>**

v. 541

4. La numerazione dei versi fa riferimento all'edizione di Gronda-Fabbri 1997.

crudel martirio] **I-Nsm I-BSAv ISV**

crudel supplizio] **RO<sup>53</sup> MI<sup>53</sup> PD<sup>53</sup>**

*v. 706*

manca didascalia **I-Nsm I-BSAv ISV** (stendendo/stendendogli la sua destra  
con dolore)] **RO<sup>53</sup> MI<sup>53</sup> PD<sup>53</sup>**

Le varianti delle stampe sembrano attestare modifiche censorie;<sup>5</sup> ciò indicherebbe che **MI<sup>53</sup>** e **PD<sup>53</sup>** derivano da un modello in cui era passato qualcosa delle censure, ovvero che il modello comune a loro e a **RO<sup>53</sup>** conteneva entrambi i testi, onde era possibile qualche confusione.

*v. 30*

urti e percosse] **I-Nsm RO<sup>53</sup>** urlì e percosse] **I-BSAv ISV MI<sup>53</sup>, PD<sup>53</sup>**

La lezione «urti», ridondante rispetto a «percosse», potrebbe sembrare un refuso di **RO<sup>53</sup>** se non fosse presente in **I-Nsm**, da cui certamente deriva, mentre la variante «urlì» è del pari sensata e leggermente meno ridondante rispetto al precedente «minacce». È possibile che si tratti di un ripensamento o di un errore poi corretto da Cammarano.

*v. 358*

Terra e ciel non ha possanza...] **I-Nsm I-BSAv ISV A**

Niuno in terra avrà possanza] **RO<sup>53</sup>**

Terra e ciel non han possanza...] **MI<sup>53</sup> PD<sup>53</sup>**

La lezione di **RO<sup>53</sup>** è chiaramente censurata (il testo originale mette in questione l'onnipotenza divina). Quella dei libretti di Ricordi è grammaticalmente corretta, mentre in apparenza non lo è quella che si trova nei manoscritti e che fu intonata da Verdi;<sup>6</sup> in realtà il singolare retto da due soggetti, benché ardito, è accettabile e attestato nel linguaggio poetico, onde la lezione dei libretti a stampa sembra piuttosto un emendamento congetturale.

Un aspetto importante riguarda la messa in pagina del testo poetico. I manoscritti seguono scrupolosamente le convenzioni delle sporgenze che delimitano i gruppi di versi,<sup>7</sup> mentre i libretti a stampa alterano frequentemente la disposizione

5. Tuttavia Verdi intonò «l'usato carne» e oscillò tra «martirio» e «supplizio», non è chiaro con quanta intenzionalità da parte sua (cfr. Verdi 1992, Commento critico [vers. italiana], 77, nota 11-12, e 103, nota 193-195).

6. Infatti l'edizione critica, giudicando «la forma singolare del verbo [...] grammaticalmente errata», integra la lezione della partitura autografa, «ha», in «ha» (cfr. Verdi 1992, 158, e il relativo Commento critico, 73, nota 222-225).

7. Cfr. Roccatagliati 1996, 130-136.

originale, anche in maniera difforme tra loro (ciò dimostra che in generale non possiamo fidarcene ciecamente). La cabaletta «Di quella pira», come attestata nei manoscritti, consta di dodici quinari doppi (vv. 607-618) organizzati in un ottetto (Manrico) e due distici (gli interventi di Leonora e di Ruiz e Coro); i tre gruppi sono evidenziati dal primo verso sporgente, che all'inizio dei distici (vv. 615 e 617) segnala, come di consueto, la rima tronca comune «morir!». Invece **RO**<sup>53</sup> dispone i versi in tre quartetti, con sporgenze ai vv. 607, 611, 615; **MI**<sup>53</sup> e **PD**<sup>53</sup> li dispongono in sei distici, alternando regolarmente un verso sporgente e un verso rientrato.

Un'edizione critica del libretto del *Trovatore* potrebbe prefiggersi due scopi diversi. Da una parte si può cercare di restituire il testo così come fu concepito dall'autore, o meglio dagli autori. Il testo base dovrebbe perciò essere quello di **I-BSAv**, completato da **ISV** per le parti aggiunte da Verdi e da **I-Nsm**<sup>2</sup> per le modifiche introdotte tardivamente da Cammarano e da Bardare. Non è però impensabile considerare Verdi stesso come responsabile ultimo del testo letterario; il candidato ideale a testo base potrebbe allora essere **ISV**, anch'esso confrontato cogli altri due testimoni. Quale che sia la scelta, il testo edito dovrebbe essere emendato degli errori ovvi, ma dovrebbe rispettare scrupolosamente le peculiarità morfologiche e grafiche dei testimoni, documenti della cultura linguistica e letteraria degli autori.

Dall'altra parte si può offrire il libretto come fu effettivamente conosciuto nell'Ottocento. Il testo base di questa edizione dovrebbe essere quello di **MI**<sup>53</sup>, pure riprodotto nelle sue particolarità morfologiche e grafiche ma emendato da errori ovvi, nonché dai residui della versione censurata. Inoltre un'edizione del genere dovrebbe correggere la disposizione dei versi secondo gli intenti del poeta e le consuetudini dell'epoca. In questo modo, però, non si presenterebbe più il testo 'come fu effettivamente conosciuto'; l'alternativa praticabile sarebbe offrire, a titolo di documento, una riproduzione del testimone (o anche di diversi testimoni) con l'aggiunta della numerazione dei versi e di un apparato delle varianti.

## Bibliografia

- Gronda–Fabbri 1997 = G. Gronda-P. Fabbri (a c. di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano 1997.
- Luzio 1935 = A. Luzio (a c. di), *Carteggi verdiani*, 1, Roma 1935.
- Mossa 2002 = C.M. Mossa (a c. di), *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, Parma 2002.
- Roccatagliati 1996 = A. Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Lucca 1996.
- Verdi 1992 = G. Verdi, *Il trovatore*, dramma in four parts by Salvatore Cammarano, ed. D. Lawton, Chicago-Milano 1992.

## Intorno a Francesco Maria Piave: su alcune fonti inedite della *Forza del destino*

Antonio Rostagno

### 1. Piave e il sistema di produzione dell'opera

Più volte Verdi si lamenta per gli ostacoli posti da impresari, librettisti, editori o per i protagonismi degli esecutori; più volte confessa con rabbia che la vena creativa si è raffreddata per questi ostacoli; più volte chiede «non intralciatemi», per non interrompere la riflessione che accompagna la genesi dei suoi drammi. Oltre alla necessità drammaturgica di comporre «di getto»,<sup>1</sup> Verdi esige poi che *tutto* debba essere subordinato al significato etico e sociale del teatro; l'eleganza verbale fine a sé, le ragioni assolute della poesia, il piano del significante sono per lui aspetti subordinati al dramma. Se «di getto» è la genesi, «di getto» dev'essere anche l'efficacia: la ricezione del messaggio non può trovare ostacoli. Il librettista quindi deve seguirlo sia nelle scelte dei soggetti, sia sui contenuti e nelle situazioni della sceneggiatura, sia nella conformazione delle scene, nella scelta dei registri linguistici, persino nei minimi dettagli del dramma o della poesia; e deve infine stare ai tempi a volte frenetici e ai ripensamenti immediati con cui procede la creazione. Piave, al di là di ogni possibile giudizio in termini puramente poetici o drammaturgici, per molto tempo ha costituito la soluzione più adeguata a queste esigenze.

Quando si esamina il lavoro del librettista italiano in questo periodo occorre ricordare tre principi per Verdi inderogabili:

- 1) il teatro musicale non è divertimento né ostentazione di meraviglie, di raffinatezze fini a se stesse; ma è comunicazione di messaggi, quanto più diretta e semplice, tanto più efficace
- 2) il teatro è arte viva e fluida, fatta di compromessi con i molteplici e incontrollabili eventi pratici; una valutazione in termini assoluti, idealistici è impossibile
- 3) fare in fretta, non ostacolare la macchina del successo (e per Verdi 'successo' significa sempre 'comunicare un messaggio'); o almeno non incepparla se non per motivi, appunto, di significato e non di forma.

1. «Se l'opera è di getto, l'Idea è Una, e tutto deve concorrere a formare quest'Uno» (lettera di Verdi a Camille Du Locle, 7 dicembre 1869, *Verdi Copialettere* (Cesari-Luzio), 221.

Poteva servire a questa concezione del teatro e in questo sistema di produzione materiale un librettista come Romani? Certamente sì, se si fosse adattato a questi principi. Poteva servire a Verdi un drammaturgo di successo, come sarà Giacosa per Puccini; poteva servirgli uno dei massimi fra i suoi contemporanei come Marengo, Dall'Ongaro, Giacometti, Torelli? Certamente sì, ma non avrebbe trovato la libertà di azione sul piano drammaturgico; e infatti Verdi non pensa neppure per un attimo a nessuno di loro. Poteva servirgli un puro poeta, già autore di drammi in versi, come Giovanni Prati o Antonio Somma? Certamente sì, e infatti volle tentare con Somma; ma in più occasioni poeta e musicista non trovano intesa (come accadde per il *Re Lear*).

Piave, al contrario, soddisfa quei requisiti: immediata reazione e adattamento alla vita vissuta del teatro, rapidità di realizzazione. Inoltre Piave conosce bene la viva resa teatrale, sa quando e come una parola o un verso hanno efficacia e quando invece si sciolgono nella vicenda scenica (non solo nella musica, ma soprattutto nel tempo impetuoso dell'azione). Infine Piave ha un dominio del pluristilismo e soprattutto del registro comico non comune fra i suoi contemporanei e molto utile a Verdi in diverse occasioni (torneremo su questo punto).

Intendo dire che se si applica l'estetica della «parola poetica» alla librettistica di Piave basata sul principio della «parola scenica» non si giungerà a una valutazione adeguata. La parola di Piave non è pensata mai per la lettura, per la risonanza interiore o per la sua assoluta perfezione; è parola per la *performance*, parola che si consuma all'atto della pronuncia intonata. È la stessa librettistica di Romani, in questa drammaturgia anti-classica, nel realismo drammatico che il Verdi degli «anni di galera» ricerca, è tanto inadatta che mai al compositore viene neppure l'idea di utilizzarla. Ciò che invece egli richiede a Piave è l'esatto opposto della parola poetica, pensata per rimanere nella memoria, per essere riletta e ripetuta in isolamento, nella sua propria musicalità e pluralità di senso. È parola che si annulla nella *performance*, che rimane nella memoria solo a pezzi, in corrispondenza di singole 'sovraesposizioni' determinate dalla linea intonata:<sup>2</sup>

Ho toccato con mano che tante composizioni non sarebbero cadute se vi fosse stata miglior distribuzione nel [!] pezzi, meglio calcolati gli effetti, più chiare le forme musicali ... insomma se vi fosse stata maggiore esperienza sì nel poeta che nel maestro. Tante volte un recitativo troppo una frase, una sentenza che sarebbe bellissima in un libro, ed anche in un dramma recitato, fan ridere in un dramma cantato.

E questo 'significato intermittente', questo statuto 'a semanticità limitata', questa 'non autonomia del significante' della parola *non-poetica*, è precisamente ciò di cui Verdi ha bisogno almeno fino alla *Forza*. Anche l'interruzione del rapporto Verdi-Piave (che si consuma fra la *Forza* del 1862 e la revisione del *Macbeth*, 1864)

2. Verdi a Guglielmo Brenna (funzionario del teatro La Fenice di Venezia), 15 novembre 1843, in Conati 1983, 102-103.



dipende da fatti strutturali e contestuali; se Piave viene superato, non è solo per una volontà *di* Verdi, ma per un profondo mutamento in atto nella cultura, nel teatro e più in generale nella società italiana. A parte il fatto che Piave dal 1861 è poeta di scena alla Scala e non ha più tempo di seguire all'impronta le esigenze di Verdi, è lo stesso compositore che dirada enormemente la produzione, e l'intero sistema teatrale (nell'età del cosiddetto Grand opéra italiano) dirada le novità a favore di pochi titoli 'canonici'. Come la musica, anche il libretto intorno al 1870 cambia statuto. In terzo luogo anche i significati del melodramma, il suo contenuto politico, si modificano profondamente: il repubblicanesimo ingenuo di Piave non si adatta più alla visione sempre più complessa di Verdi. Insomma: come la collaborazione, anche la separazione fra Verdi e Piave non si può comprendere se ci si limita al piano della qualità formale.

Altro aspetto che tradizionalmente veniva attribuito a colpa di Piave è quello della scarsa originalità nella versificazione, arrivando ad alludere a suoi plaggi di testi o traduzioni preesistenti. Eppure Verdi per primo esigeva che Piave stesse «attaccato» ai drammi da cui traeva i libretti; così scriveva infatti a Guglielmo Brenna il 22 settembre 1843, all'inizio della lavorazione su *Ernani*:<sup>3</sup>

[nella] sua lettera ho visto tracciate alcune cose sull'Hernani. Parmi che vadino benissimo. Raccomandi caldamente a Piave di accennare [?] bene il verso e di non omettere nessuna di quelle frasi potenti che sono nell'originale e che in scena fanno sempre grande effetto.

Il teatro musicale, almeno in questo periodo, basa i suoi successi anche sulla 'riconoscibilità' immediata di caratteri, frasi, melodie, cadenze: la presunta 'originalità' è nel comporre tali elementi, nel narrare usando a sorpresa materiali in sé non originali. Lo «stare attaccato» alla fonte è esattamente ciò che Verdi chiede al librettista, non affatto un *suo* stile personale. Se Verdi è sempre alla ricerca dell'effetto,<sup>4</sup> non ci si può aspettare che il librettista dissemini i versi di citazioni erudite come diverrà di moda più avanti, di polimetri, di strofe barbare o di soluzioni sperimentali. È il problema dello stile individuale: occorre quindi chiedersi se questo indirizzo programmaticamente anti-individualistico imposto da Verdi orienta il lavoro di Piave anche con altri compositori. Anche nelle collaborazioni con Luigi Ricci, con Pacini, Pedrotti o Mercadante, Piave adotta sempre una soluzione che definirei *interstilistica*, di intreccio e allusione a stili riconoscibili, senza che emerga una sua riconoscibile personalità. Eppure una dignità autoriale, come ha già indicato Silvia Tatti, lascia qualche inequivocabile traccia.<sup>5</sup> Per esempio, presso la biblioteca

3. Archivio storico Teatro La Fenice, Venezia, n. 58; ora in Conati 1983, 84-85.

4. «Effetto» è un termine che in Verdi assume una qualità tecnica, più o meno come il più noto «tinta», e indica l'unione di tutti i sistemi semiotici ai fini della comunicazione emozionale del messaggio; quanto lo ripeterà nel lavorare all'*Attila*, al *Macbeth* e poi a seguire. Questo principio di estetica drammaturgica proviene in larga parte dal *Corso di letteratura drammatica* di August Wilhelm Schlegel, che Verdi legge precocemente nella traduzione di Giovanni Gherardini (Milano 1817).

5. Tatti 2016, 239-257.

dell'Istituto per la storia del Risorgimento – Museo Centrale del Risorgimento di Roma si conserva l'autografo del libretto di *Berta di Varnol* per Giovanni Pacini;<sup>6</sup> al libretto sono cuciti insieme alcuni fogli di abbozzi preparatori e alcune lettere, tutto di pugno di Piave. Vediamo qui che il librettista discute con il musicista, difende i motivi di alcune scelte sia tecnici (stilistici, poetici, metrici) sia ideali e persino ideologici. Il libretto, con le richieste di Pacini, avrebbe preso un diverso significato, per cui Piave accetta fin dove può, ma si oppone a un radicale capovolgimento del senso. Non si può parlare di dignità autoriale nel senso di Goethe o di Foscolo, certo, ma neppure di una completa assenza di consapevolezza; semmai anche qui Piave antepone il funzionamento della macchina teatrale, o meglio la coscienza della propria funzione sociale all'interno del teatro musicale, a rivendicazioni di autonomia poetica o di purezza stilistica. Piave è del tutto consapevole del delicato apparato produttivo, il cui funzionamento è tanto complesso da non lasciare autonomia a figure come il librettista, almeno in questi decenni.<sup>7</sup>

Il rapporto Piave-Verdi non può essere considerato alla stessa stregua di quello Da Ponte-Mozart, Romani-Bellini, Hoffmannsthal-Strauss, come se tali rapporti si svolgessero fuori della storia, fuori di ogni coordinata sociale, culturale e politica e persino economica (intendo dire: in relazione al sistema economico in cui Piave e Verdi operavano). Che il rapporto sia diverso è non solo ovvio, ma necessario; e non perché ci sia una differenza di 'livello' in senso assoluto, come se la letterarietà fosse una categoria astratta e atemporale, bensì nel senso della storia culturale. Il libretto, nei decenni della collaborazione Verdi-Piave e nel sistema culturale in cui essa si svolge, non risponde alle stesse finalità, non ha gli stessi scopi che in altri periodi; e non li ha perché più in generale il teatro d'opera non ha gli stessi scopi e finalità che in altri periodi. Come potremmo immaginare che *I due Foscari* nel clima di arresti e condanne del 1844, o il *Lorenzino de' Medici* nella prossimità del 1848 democratico e rivoluzionario, abbiano la stessa funzione e scopi di un libretto scritto nella Vienna di Giuseppe II o negli anni del dorato crepuscolo dell'Impero?

## 2. I libretti del Fondo Piave: fuori dell'universo verdiano

Sono ancora poche le indagini su libretti di Piave non per Verdi;<sup>8</sup> eppure non è possibile avere un quadro della sua attività se non se ne valuta l'operato al di fuori della cerchia verdiana. Dai circa settanta libretti che ho finora potuto catalogare

6. *Berta di Varnol*, dramma lirico in Prologo e 3 Atti, musica di Giovanni Pacini, Napoli San Carlo, 6 aprile 1867. Sulla prima pagina dell'autografo si legge chiaramente il precedente titolo cancellato, *Calunnia e fedeltà*, che risaliva al 1859, versione non realizzata. Il cospicuo fascicolo di Roma contiene anche alcune delle versioni scartate e un carteggio, di alto interesse, fra Piave e Pacini.

7. Ovvi i rimandi a Della Seta 1987 e Fabbri 2007.

8. Oltre ad alcuni studi documentari, comunque non sistematici, ricordo qui Antolini, 2003; Frigau 2006; Baker 2013; Poli-Squarcina 2013; Bonomi 2014, 157-160; Engelhardt 2015; d'Angelo 2016; Rostagno-Tatti 2016.

si ottengono alcuni elementi utili, anche senza entrare nei dettagli.<sup>9</sup> In prima istanza, Piave pratica in modo intensivo e rilevante i generi più diversi, e soprattutto il comico che, secondo una vulgata, è un genere minoritario nel medio Ottocento italiano. Al di là del più o meno noto libretto di *Crispino e la comare* (un *noire* che presenta tangenze con la vicenda di Don Giovanni, se non fosse che alla fine comare morte rimane scorbacchiata), molti altri libretti lasciano intravedere una civiltà teatrale italiana di quel periodo ancora largamente sconosciuta. Lo stesso Verdi deve molto alla qualità polistilistica e alla versatilità di Piave, nella sua ricerca di molteplicità di caratteri, di intreccio di stili e livelli, che persegue almeno da *Ernani* alla *Forza del destino*. Bastano pochi titoli di libretti nel Fondo Piave per rendersi conto dell'ampiezza dei registri:

- *Don Giovanni di Marana. Melodramma fantastico in quattro atti*, scritto insieme a Marco Marcelliano Marcello, musica di Giulio Litta, 1865 (non rappr.), poi rifatto come *Carmelina*; infine nuovamente riscritto dal solo Piave come *Don Diego de Mendoza* per Giovanni Pacini, 1867
- *La tombola. Commedia lirica in tre atti*, musica di Antonio Cagnoni, 1868
- *Tre milioni. Libretto buffo in tre atti*, musica di Tommaso Benvenuti, 1855
- *Lea. Libretto in tre atti*, soggetto esotico africano, musica di Federico Guglielmo de Liguoro, 1853
- *Lo scudiero. Libretto originale in tre atti*, Michael W. Balfe, 1854 (da non trascurare questa scelta di una vicenda inventata dal librettista, non tratta da precedenti narrativi o teatrali, inconsueta nella prassi melodrammatica italiana del medio Ottocento).

Infine, nel Fondo Piave si trova un assai singolare caso, che qui non posso trattare a fondo, ma del quale desidero dare notizia, ripromettendomi di farne oggetto di una prossima pubblicazione. Fra i libretti meno lavorati, belle copie in alcuni casi mai utilizzate, se ne trova uno dal titolo *Lo Sperlingo*. Il conte di Sperlinga, nella realtà storica, fu l'unico notevole siciliano che durante le rivolte dei Vespri (1282) non fu dalla parte dei patrioti, ma fiancheggiò i Francesi. Si potrebbe allora pensare che il libretto sia un complemento delle *Vêpres siciliennes* del 1855. Ma se così fosse, cosa sarebbe successo a Piave? Da convinto repubblicano democratico sarebbe passato a un soggetto di segno opposto rispetto a libretti 'militanti' come *Ernani*, *Lorenzino de' Medici*, *Griselda*?

Una sintesi della vicenda parla da sola: il giovane conte di Sperlinga Roggero ha un amore non confessabile per Amelia, la quale è però moglie di Ruperto, ministro e migliore amico del conte. Ruperto, sobillato da due congiurati avversi al conte, Gualtiero e Manfredo, sorprende i due su una spiaggia, dove Amelia era andata a cercare un rimedio all'amore illecito su istigazione di Yezide, «vecchio indovino arabo». Ruperto giura vendetta, credendosi (a torto) tradito. Al termine Ruperto uccide il conte Roggero durante un banchetto. Non occorre chiarire che

9. Per queste notizie rimando alla voce *Piave* del *Dizionario Biografico degli Italiani* (2015).

si tratta della vicenda del *Gustavo III-Una vendetta in domino*, che Antonio Somma aveva scritto per Verdi nel 1857, dal dramma di Antonio Gherardi Del Testa e da Eugène Scribe. Com'è noto il libretto originale non passò la censura napoletana, e furono imposti tali mutamenti che Somma molto irritato non entrò nel dibattito, mentre Verdi finì per ritirare l'opera, poi andata in scena nel 1859 a Roma come *Un ballo in maschera*.

Cos'è allora questo *Sperlingo* di Piave? Al momento non si può che azzardare un'ipotesi. Noteremo che nel suo libretto Piave ha epurato molti dei 'difetti' che la censura napoletana aveva indicato nel *Gustavo-Vendetta*: non si poteva portare in scena un re e si suggeriva un conte, s'imponeva lo spostamento in epoca in cui si credeva nelle superstizioni, non una maga, il paggio Oscar troppo moralmente e sessualmente ambiguo, non ballo mascherato, non assassinio in scena. Ipotizzo allora che Piave, su suggerimento di Verdi, di Ricordi, o di propria iniziativa, abbia scritto questo libretto 'epurato' in un momento in cui sembrava che Somma avrebbe potuto ritirarsi, già molto irritato dalla vicenda del *Re Lear* fallito, poi del *Ballo* a rischio. In quel caso, con un libretto 'ripulito' Verdi avrebbe sempre potuto salvare il salvabile. Forse Piave agì in tal modo di propria iniziativa, e poi il libretto non servì essendosi risolta la vicenda a Roma; forse Verdi lo chiese e lo tenne nascosto? Non lo sapremo fino a che non salterà fuori qualche documento dirimente; è sufficiente dare notizia di questo assai intrigante caso aperto.

### 3. Il libretto della *Forza del destino* (AutPiaveVe). Genesi e datazione

Il libretto più importante del Fondo Piave è quello della *Forza del destino*, nella sua versione originale del 1861. Si tratta di una bella copia con ulteriori correzioni (che in buona parte potrò datare), scritta su carta rigata in orizzontale (a stampa) e verticale (aggiunta manoscritta) per incolonnare i versi da scena e i versi lirici, per un totale di 15 fogli rilegati (29 facciate scritte) con coperta verde-azzurra. Dei 22 libretti autografi di Piave che ho finora potuto vedere, questo è il solo che utilizzi questo tipo di carte e di impostazione grafica: solitamente Piave impiegava carta semplice in campo aperto, non rigata in orizzontale e in verticale come questa. Questo pregevolissimo testimone permette sia alcune ipotesi sulla genesi dell'opera, sia alcune datazioni utili alla conoscenza del processo assai laborioso della collaborazione, l'ultima e più complessa di ogni altra, fra Piave e Verdi.<sup>10</sup> Più avanti non citerò puntualmente la bibliografia di riferimento, e tralascio la

10. Ha del tutto ragione Nadas quando afferma che non si possa parlare di «revisioni» per ogni singolo intervento, poiché l'intero sviluppo delle idee di Verdi costituisce un unico «processo [di] ricerca della soluzione» in cui ogni tentativo è solo un passaggio. Nel momento in cui forse più a fondo sta riflettendo e modificando alcune sue idee (sia drammaturgiche sia politiche), Verdi è infatti inusualmente «susceptibile alle critiche, soprattutto critiche cumulative, anche quando era poco convinto che gli altri avessero ragione» (Nadas 1987, 8).

bibliografia generica, che darò per implicita; i saggi di riferimento possono ridursi a *Verdi Bollettino* 1962 (in particolare i saggi di George Martin e di Guglielmo Barblan), Nadas 1987, Holmes 1990, Gossett 2006.

Verdi e Piave lavorano sul progetto *Forza* dai primi mesi del 1861 e ulteriori revisioni o ripensamenti del compositore coinvolgono Piave fino al 1864; da questa data Piave è escluso dal processo della *Forza*, sebbene Verdi lo utilizzi ancora per la revisione del *Macbeth* parigino. La prima notizia di un interesse per il soggetto risale al giugno 1856, quando Muzio scrive a Giovanni Ricordi che, dopo *Il trovatore*, Verdi aveva considerato e scartato il dramma del duca di Rivas: «*La forza del destino* non fu reietto dal solo Verdi, il quale *non vuole* musicarlo; egli ha giudizio e dopo il *Trovatore* non vuol trattare un soggetto forse pericoloso».<sup>11</sup> Non sappiamo quando precisamente il progetto sia stato ripreso; ma nel dicembre 1860 iniziano le trattative con il teatro di San Pietroburgo tramite la famiglia Tamberlick, il tenore Enrico e più giovane fratello Achille. Nell'aprile 1861 Achille Tamberlick incontra Verdi a Milano; il quale il 14 aprile convoca Piave a Sant'Agata (che era già a Milano per prendere servizio come «poeta di scena» alla Scala, grazie anche all'intermediazione dello stesso Verdi).<sup>12</sup> In quell'occasione Piave porta a Verdi, su sua specifica richiesta, altri cinque drammi oltre Rivas;<sup>13</sup> ciò significa che ad aprile 1861 il soggetto non è ancora definito. Eppure da una lettera di Giuseppina a Mauro Corticelli sembra che Piave abbia già avviato la selva in prosa della *Forza*.<sup>14</sup> Ad ogni modo fra aprile e maggio le decisioni di Verdi si chiariscono; eppure, scrivendo a Tito Ricordi il 18 giugno 1861, Verdi manifesta ancora qualche incertezza, poiché annuncia all'editore che farà un'opera per San Pietroburgo e che il librettista sarà Piave, ma non indica ancora alcun titolo.

Solo il 20 giugno 1861 Verdi scrive a Piave: «Sei tu pronto venire a Busseto per metterti al lavoro del libretto verso la metà di luglio?» frase che lascia intuire una presa di decisione, pur non esplicitata. Nel luglio 1861 (intorno al 20) Piave va a Sant'Agata, dove si ferma per circa 15 giorni. È in questa fase che i due devono aver steso insieme la selva in prosa. Il 5 agosto Verdi scrive a Piave

11. Lettera di Piave a Tito Ricordi, Padova, 18 giugno 1856, *Archivio Storico Ricordi*, LLET011346 (parz. in Abbiati 1959, II/360).

12. Presso l'Archivio Storico-civico-Biblioteca Trivulziana di Milano, Fondo Spettacoli Pubblici, Cart. 115, fasc. 5 si conserva copia manoscritta del «Contratto fra i Marzi e Francesco M. Piave, poeta, Milano, 30 giugno 1860 [...] per le prossime stagioni di Autunno, Carnevale-Quaresima 1860-61 e Primavera 1861», che anticipa la data spesso indicata come inizio della collaborazione.

13. «Prendi e mandami subito i seguenti drammi del Magazzino teatrale edizione Stella: 1. *L'interdizione* di E. Souvestre; 2. *Maria la schiava* di Foucher; 3. *Una madre* di Bayard; 4. *Cosima* di G. Sand; 5. *I Principi Chanansky* di E. Raupach» (lettera di Verdi a Piave, Torino 14 aprile 1861, *Verdi Carteggi* (Luzio), II/354).

14. Lettera di Giuseppina Streponi a Corticelli, 17 aprile 1861 (Abbiati 1959, II/629-630); questa, insieme a un'altra trentina di lettere concernenti il lavoro sulla *Forza*, già viste da Abbiati, fa parte del Copialelettere di Giuseppina in parte studiato da Walker 1964, cap. VI «Lo scrittoio di Giuseppina»; un'assai sintetica panoramica si trova in *Verdi Carteggi* (Luzio), II/5-14.

(tornato a Milano per lavorare alla stagione progettata dal ‘nuovo’ impresario della Scala Bartolomeo Merelli) per chiedere modifiche al libretto; da ciò possiamo dedurre che esisteva già un libretto versificato (o almeno il primo atto), probabilmente scritto nei giorni di Sant’Agata (fine luglio-inizio agosto), sul quale Verdi avvia i primi schizzi musicali. Questo per ora ipotetico libretto costituisce quindi l’antigrafo di AutPiaveVe (che accoglie infatti, come vedremo, molte osservazioni di Verdi); tale antigrafo potrebbe essere identificato con un testimone di recente comparsa sul mercato antiquario, del quale spero di rendere notizia al più presto.<sup>15</sup> Ecco dunque cosa scrive Verdi a proposito delle prime scene dell’opera:<sup>16</sup>

M’importa di sapere se tu vuoi, se tu puoi cambiarmi in meglio le cose che t’accennavo e che tu non hai fatto. Per esempio:

... Tu fosti obbediente,  
Farò che l’avvenir ti sia ridente (*non si capisce e non dice quello che deve dire*)  
Più del tuo ben diletto  
Altro ... etc. (*brutto*)

Troppo lungo il Recitativo della seconda scena. Si potrebbe, e si dovrebbe dire tutto con uno stile più poetico e con metà di quei versi.

O Cielo è desso  
Coraggio adesso (*orribile*)  
Più sicuro  
Tutto più pronto doman sarà (*brutto*)  
Sospiro, luce ed anima (*troppo comune, e non vuol dir niente*)

Tutti i versi del Terzetto son quasi cattivi.

Ed io ti dovrei spezzare?  
Nol debbe la mia mano ... (*non si deve dire così*)

Cominciando da ‘*La mia presenza...*’ fino alla fine bisogna tutto rifare. Infine ‘*Maledetta! ...*’ (cosa vuol dire?) deve dire ‘*Ti maledico!*’.

Per l’amor di Dio, mio caro Piave, pensiamoci bene. Così non si va avanti ed è impossibile cavarsela con questo dramma, assolutamente. Lo stile vuol più stringato. La Poesia può, e deve dire tutto quel che dice la prosa con metà parole: finora tu non la fai.

15. Nei mesi fra la stesura di questo saggio e la sua pubblicazione, il libretto a cui faccio riferimento è stato donato al Teatro La Fenice di Venezia. Ne avevo consultato alcune immagini digitali che mi sono servite per le ipotesi che seguiranno. Sarà mia cura esaminare approfonditamente il nuovo testimone in un futuro studio, che risulterà complementare a questo.

16. Lettera di Verdi a Piave, Sant’Agata, 5 agosto 1861, Abbiati 1959, II/647.

AutPiaveVe accoglie tutti questi suggerimenti, e porta la versione che rimarrà invariata nei libretti a stampa del 1862 e 1869 (da sc. i, March. «Fuggisti lo straniero di te indegno/ a me lascia la cura ...»; fino a sc. iv, March.: «Morir per mano mia/ Per mano del Carnefice ...»).<sup>17</sup> Il giorno successivo, il 6 agosto, Verdi riscrive al poeta:<sup>18</sup>

[...] gli ultimi otto versi del primo atto si possono ridurre in sei e dire lo stesso:  
Ecco:

D. AL.	Signor di Calatrava	-	pura siccome gli Angeli
	È vostra figlia, il giuro;	-	sol reo son io. Il dubbio
	Che l'ardir mio qui desta,	-	si tolga colla vita.
	Eccomi inerme ( <i>getta la pistola</i> )		
[MAR.]	( <i>disperato</i> )		Io muojo! -
[AL.]			Arma funesta!
[EL.]	( <i>correndo al padre grida</i> )		Aita!
[MAR.]	Lungi da me ... contamina	-	tua vista la mia morte.
[EL.]	Padre! ...		
[MAR.]		Ti maledico.	-
[EL.]			Cielo, pietade!
[AL.]			Oh sorte! ...

Son brutti questi versi; d'accordo. Ma intanto è certo che si sono risparmiati due versi. Tu che sei poeta falli belli e saremo contenti in due. Anche nel duetto antecedente vi è un punto assai importante e drammatico che resta slavato per troppa abbondanza di parole. Riducendo in versi sciolti si può dir di più, e con più energia: Ecco

D.AL. Io sol saprò soffrire. Tolga Iddio che i passi miei per debolezza  
segua. Sciolgo i tuoi giuri, Le nuziali tede sarebbero per noi segnal di morte.  
Se tu, com'io, non m'ami ... se pentita ...  
LEONORA (*con entusiasmo*) Son tua, son tua, col cuore, colla vita.

Son brutti e tu falli belli. Anzi tu poeta, dovresti sapere ancora dire di più con meno parole. Intanto è certo che si è accorciato molto, e che questa forma è più drammatica, ed in questa situazione più giusta.

I sei martelliani scritti da Verdi (evidentemente da sostituire ai precedenti dell'antigrafo sopra riferito) vengono accolti dal librettista; si ritrovano infatti in AutPiaveVe (f. 6r) senza sostanziali modifiche, e di lì si trasmettono invariati nei libretti successivi (Atto Primo sc. iv):

[Alv.] Signor di Calatrava! ... Pura siccome gli Angeli  
È vostra figlia, il giuro; reo son'io solo. Il dubbio

17. AutPiaveVe, ff. 3v e 6r.

18. Abbiati 1959, II/647-648.

Che l'ardir mio qui desta, si tolga colla vita.

Ed anche la sezione che Verdi successivamente schizza in prosa viene così accolta in AutPiaveVe (f. 5r):

D.A. Io sol saprò soffrire ... Tolga Iddio  
che i passi miei per debolezza segua ...  
Sciolgo i tuoi giuri ... Le nuziali tede  
sarebbero per noi segnal di morte ...  
Se tu, com'io, non m'ami ... Se pentita ...  
Leo. Son tua, son tua, ~~coll'anima alma~~ col cor e colla vita

Dieci giorni dopo, il 15 agosto 1861, Piave scrive a Verdi di aver terminato il Secondo Atto «meno qualche recitativo»; prevede tuttavia la difficoltà del Terzo, l'atto che subirà le maggiori modifiche fino alla versione definitiva del 1869. Il librettista chiede allora la selva del Terzo Atto, quella probabilmente schizzata insieme a Sant'Agata fra il 20 luglio e il 5 agosto; essendo consapevole della grande difficoltà di questo atto chiede a Verdi di poterlo lavorare insieme quando tornerà a Villa Verdi. Piave aggiunge che si riserva di terminare in quella prossima occasione gli ultimi versi del Secondo Atto (ciò che sarà, ma non è ancora, «La vergine degli angeli»<sup>19</sup>).

In data successiva al 15 agosto 1861 (16 o 17) Verdi risponde, mandando a Piave la selva del Quarto atto, che avevano stilato insieme: «tenterò di principiare a far note», e abbozza il testo del finale del Primo Atto:<sup>20</sup>

Ho fatto qualche cambiamento in alcuni Recitativi [rispetto a una stesura iniziale, cui fa riferimento, che Piave aveva probabilmente lasciato a Sant'Agata prima del 5 agosto] sempre nel senso della brevità. Tu li aggiusterai in bene ritenendo sempre la concisione ...

L. Qual romor!  
C. Ascendono le scale  
AL. Presto partiam  
L. È tardi  
AL. Allor ti calma  
È d'uopo  
C. Ah Vergin santa  
L. Colà t'ascondi  
AL. No! Degg'io difenderti (*estraendo la pistola*)  
L. Ripon quell'arma! Contro il genitor  
Vorresti?  
AL. No contro me stesso  
L. Orrore!

19. Abbiati 1959, II/650.

20. Abbiati 1959, II/651-652 (senza data).



...  
 [AL.] Signor Marchese  
 [MAR.] Scostati! ... [-] S'arresti l'empio[.] Guai  
 Se alcun di voi si muove [-]  
 [L.] Alvaro ah Ciel che fai  
 [AL.] Cedo a voi sol ferite ... [-]  
 [MAR.] Morir per mano mia?!  
 Per mano del Carnefice [-] tal vita spenta sia!

E qui abbiamo guadagnato due versi [rispetto alla stesura iniziale di Piave, per ora non ancora consultabile] e di più vi è una frase che è ben scenica: *‘Morir per mano mia!’*

A questo punto Verdi ha probabilmente già in mente la musica, con la ripetizione della «parola scenica» («*morir per mano mia*»); dagli appunti che presi sui materiali studiati da Gossett, tuttavia, non mi consta che in SkFDD\_SGV sia presente nessun abbozzo al riguardo. In AutPiaveVe si trova (ed è ovvio) la versione che corrisponde quasi alla lettera a quanto Verdi scrive qui; e la scena non subirà più alcuna trasformazione nei successivi libretti e partiture a stampa delle versioni 1862 e 1869. Se ripassiamo l'intera sequenza fino alla versione di AutPiaveVe, emerge l'intento di Verdi di accelerare al massimo questa sezione drammatica, che costituisce l'innescò della vicenda tragica, la premessa all'azione del destino.<sup>21</sup>

Poco più tardi negli stessi giorni il compositore manda al poeta l'abbozzo del testo poetico del finale Secondo; Verdi scrive in prosa, ma delinea già la sostanza della futura versificazione:<sup>22</sup>

GUARDIANO

(*solenne*) Sia benedetto il santo nome di Dio. Un'anima pentita viene a piangere i suoi falli nell'eremo fra le rupi di queste montagne. Voi tutti conoscete quel luogo sacro inviolabile.

TUTTI

Lo conosciamo.

GUARDIANO

Sotto il sacro precetto di obbedienza nessuno osi approssimarsi a quel luogo.

TUTTI

Obbediremo.

GUARDIANO

Nissuno osi varcare l'umile steccato che racchiude quel recinto.

TUTTI

Obbediremo.

GUARDIANO

21. Sulla rapidità di questo primo atto della *Forza*, che lui vede già sulla via del dramma continuo, senza segmentazioni sceniche forti, si veda quanto scriveva Petrobelli 1998, 137-151.

22. Lettera di Verdi a Piave, probabilmente 17 o 18 agosto 1861. Abbiati 1959, II/653-654 (senza data).

Maledizione sovra colui che cercasse scoprire il nome e i misteri di quest'anima penitente.

TUTTI

Maledizione! Maledizione! I fulmini del cielo inceneriscano il colpevole ed il vento ne disperda le ceneri. Maledizione, maledizione.

GUARDIANO

Alzatevi e partite. Voi non vedrete più anima vivente. Solo in punto di morte, od in pericolo estremo suonerete la campana dell'eremo. Noi verremo ad assistervi. La Vergine degli Angeli vi copra del suo manto e l'angelo del Signore vegli alla vostra difesa. (*Tutti ripetono e cala il sipario*).

Ancora, AutPiaveVe accoglie il suggerimento di Verdi; è uno dei punti che meglio testimonia l'autonomo apporto di Piave nel conciliare l'esigenza di rapidità con una soluzione poeticamente efficace. Dopo una dettagliatissima didascalia (Verdi ha spesso una visione integrata della scena sin dalle prime idee; eppure assai di rado discute sulle didascalie, evidentemente fidandosi della conoscenza del teatro che Piave possedeva), ecco come il librettista sistema il testo (Atto II, scena 10; ff. 13v-14r):

Gua.	Il santo nome – di Dio Signore Sia benedetto. –
Tutti	Sia benedetto.
Gua.	Un'alma a piangere – viene l'errore, In queste balze – chiede ricetto ... Il santo speco – noi le schiudiamo ... V'è noto il loco? –
Tutti	Lo conosciamo.
Gua.	A quell'asilo – sacro inviolabile Nessun si appressi –
Tutti	Obbediremo. <sup>23</sup>
Gua.	Il cinto umile – non sia varcato Che nel divide. –
Tutti	Nol varcheremo.
Gua.	A chi il divieto – frangere osasse O di quest'anima – scoprir tentasse Nome o mistero, – maledizione!
Tutti	Maledizione – Maledizione. Il cielo fulmini – incenerisca L'empio mortale – se tanto ardisca Su lui scatenisi – ogni elemento ... L'immonda cenere – ne sperda il vento.
Gua ( <i>a Leo</i> )	Alzatevi e partite. Alcun vivente Più non vedrete. Dello speco il bronzo Ne avverta se periglio vi sovrasti,

23. Al margine destro, in corrispondenza di questo verso, Piave traccia un segno in matita rossa, due brevi linee oblique; non sono in grado di interpretarne il significato.

O per voi giunto sia l'estremo giorno ...  
 A confortarvi l'alma  
 Volerem, prima ch'a Dio faccia ritorno.  
 La Vergine degli Angeli<sup>24</sup>  
 Vi copra del suo manto,  
 E vi protegga vigile  
 Di Dio l'Angelo santo.

Tutti (*ripetono.*)

Leo. (*baciata la mano al Padre Guardiano, s'avvia all'eremo sola. I frati, spenti i lumi, rientrano collo stesso ordine in chiesa. Il Guardiano si frema sulla porta, e stendendo le braccia verso la parte ov'è scomparsa Leonora, la benedice. Cala la tela*)

È la versione definitiva di quel Finale Secondo, che Piave nella lettera del 15 agosto sopra citata vedeva con timore e chiedeva di poter elaborare insieme nella sua prossima visita a Sant'Agata. Come nella lettera del 5 agosto 1861, anche in queste immediatamente successive (16-18 agosto) Verdi scorcia la verseggiatura originale di Piave (ossia quella dell'antigrafo di cui abbiamo parlato e che spero di poter esaminare a breve), propone ulteriori cambi di piccola entità al Primo Atto, precedenti ai sei martelliani già riveduti in precedenza, e schizza infine il Finale Secondo poi elaborato dal poeta. Tutto ciò porta a fissare una prima data certa *post-quem*: AutPiaveVe è scritto con certezza dopo questo scambio epistolare, dopo il 17-18 agosto; ricordo, per chiarezza, che l'antigrafo per ora ignoto deve risalire almeno alla metà del luglio precedente.

Piave torna a Sant'Agata, come aveva preannunciato, intorno alla metà di settembre 1861; a fine mese [ante 27], Verdi gli scrive nuovamente a Milano. Ora i due sono passati al Quarto Atto, e Verdi definisce la scena dell'eremitaggio di Leonora «Pace mio dio» concludendo: «la metterai nel libretto».<sup>25</sup> AutPiaveVe infatti (f. 16r) ha già la forma definitiva di «Pace mio Dio», il che posticipa ancora la sua datazione: dal 17-18 agosto visto prima, ora la stesura della bella copia di AutPiaveVe si sposta a un momento successivo alla fine di settembre 1861. Nel carteggio relativo alla predica di Melitone che apre il Quarto Atto («aria buffa» indicata già in SpartRicordi63, p. 259) rileviamo un particolare di grande importanza: nelle parti comiche, caratteristiche, o di colore, Piave coglie pienamente le attese di Verdi, il quale non ha sostanziali modifiche da proporre. Nel comico Piave è utile a Verdi, gli fornisce quel registro medio, mescolato, «sguaiato» di cui ha bisogno e che non è frequente nella librettistica romantica italiana. E questa mobilità stilistica potrebbe forse discendere dalla lontana tradizione dell'opera veneziana, dal pluristilismo barocco delle sue origini degli Incogniti medio-seicenteschi.

24. Almeno in nota, merita rilevare che «La Vergine degli Angeli» è nata come preghiera del solo Padre Guardiano, poi ripetuta in forma responsoriale dal coro; già in SpartRicordi64, p. 141 compare la versione poi invariata nel 1869, senza la prima esposizione del solo basso.

25. Lettera di Verdi a Piave, [27?] settembre 1861, Abbiati 1959, II/658 (non datata).

Negli stessi giorni (27 settembre 1861), tornato a Milano, Piave informa Verdi, il quale gli aveva chiesto alcune canzoni spagnole per le scene dell'osteria e dell'accampamento: «Ho trovato in prestito le canzonette Spagnuole; frattanto l'ordine fu già spiccato a Madrid, per una apposita spedizione di *seguidille*».<sup>26</sup> Verdi gli risponde il 30 settembre, dicendogli di «non portare canzonette spagnole» ma di portare la *Seguidilla* nella prossima visita del poeta a Sant'Agata. Ciò indica che ancora a fine settembre il Secondo Atto era ben lungi dall'aver forma compiuta, dato che la *Seguidilla* è nella sua sezione iniziale.

A proposito della *Seguidilla*, faccio qui una breve digressione: AutPiaveVe documenta l'intenzione originale di Verdi di riservare un maggior spazio alla scena di carattere nell'osteria; già Gossett aveva infatti indicato come nei brogliacci di Sant'Agata che stava studiando la canzone spagnola fosse molto più lunga e con diverse strofe. Come negli abbozzi visti da Gossett, la *Seguidilla* è piuttosto sviluppata in AutPiaveVe; si tratta di una «versione 1861», subito drasticamente ridotta già in LibrRicordi63: solo due terzine e subito la battuta «La cena è pronta», cui immediatamente segue l'*a parte* di Leonora comparsa dalla porta. Questo è il testo come si legge in AutPiaveVe (f. 7r-v):

Coro	<i>Holà, bolà, bolà!</i> Ben giungi, o mulattier La notte a riposar <i>Holà, bolà, bolà!</i> Qui devi col bicchier La forza ritemperar!
Stud.	Dal guardo tuo d'amor O figlia d'Hornachuelos Il languido splendor Pietosa volgi a me. <i>Holà, bolà, bolà!</i> Allegro, o mulattier! <i>Holà, bolà, bolà!</i> È notte di piacer!
Coro	( <i>riprende</i> )
Stud.	Chi studia ha cor gentil, Ed ama come il cielo O fior di cui l'april Sì bello Iddio rendè! <i>Holà, bolà, bolà!</i> È notte di piacer! ( <i>L'ostessa mette sulla tavola una grande zuppiera</i> )
Alc.	La cena è pronta ... ( <i>prendendo posto alla mensa</i> )
Alcuni	Un'altra
	Stroffa
Stud.	No, ora non più.

26. Lettera di Piave a Verdi, 27 settembre 1861, Abbiati 1959, II/659.



dell'osteria, intrecciando i cori. Se questa partitura scheletro è rimasta nel brogliaccio, significa appunto che è stata sostituita da una seconda versione composta probabilmente nella primavera-estate del 1862, e che Verdi portò a Pietroburgo, quando vi tornò nel settembre 1862.<sup>28</sup>

Da questa impressione generale possiamo tentare di interpretare il lavoro di Verdi e la sensibilità di Piave nel seguirne le intenzioni. Credo che lo scorciamento imposto alla *Seguidilla* originaria sia dovuto a questioni di equilibrio complessivo. Quando Verdi realizza che la presenza di Leonora *deve* essere più incisiva e *deve* dominare un grande concertato, ecco che la grande scena di colore progettata inizialmente porterebbe l'atto a una lunghezza eccessiva e mancante di equilibrio. Già in LibrRicordi63 gli interventi di Leonora sono tre, e in SpartRicordi63 il concertato ha già il suo notevole sviluppo, che rimarrà più o meno intatto nella versione 1869 (e viene qui conservato tutto il portato religioso, che nel *Don Alvaro* per Roma era stato sostituito dalle censure).

#### 4. La questione della cabaletta di Alvaro (finale terzo, versioni 1861 e 1862)

Fissata la data *post-quem* della stesura di AutPiaveVe alla fine del settembre 1861, resta da definire la data *ante-quem*, la data in cui le modifiche come questa del rapporto fra *Seguidilla* e Concertato del Secondo Atto hanno avuto luogo, e che non sono incluse perché successive all'autografo di Venezia.

Uno di questi luoghi è la cabaletta di Alvaro a chiusura del Terzo Atto nella versione 1862 (nella revisione del 1869 l'intera scena verrà cassata e tutto l'atto rivoluzionato invertendo l'ordine dei suoi due grandi blocchi, in modo che l'atto finisca non con il duello fra Don Alvaro e Don Carlo come nel 1862, ma con il *Rataplan* e il più tradizionale *tableau* grandoperistico).<sup>29</sup> Già Holmes aveva notato come nel materiale di lavoro dell'ottobre-novembre 1862 rimasto a San Pietroburgo gli interventi più puntuali e superficiali coinvolgono soprattutto gli Atti Primo, Secondo e Quarto; il Terzo è invece quello su cui maggiormente Verdi è intervenuto con «extensive revisions»;<sup>30</sup> in particolare due:

- 1) il finale Terzo, n. 29, dove la musica del 1861 fu «rearranged and a cabaletta for Don Alvaro was added»;
- 2) la cabaletta di Don Carlo «Ah! Egli è salvo!» viene totalmente eliminata e la scena riscritta.

28. Holmes 1990, 56: fra l'11 e il 30 agosto 1862 Verdi termina le revisioni, scrive l'intera opera in partitura orchestrale, cosa non consueta nella sua prassi compositiva (di solito orchestrava alla piazza, durante le prove al pianoforte), e invia tutto il materiale a Ricordi (che intanto ne trae il materiale per Madrid, dove Verdi per il 1863 ha acconsentito a dare una prima replica dopo la Russia, e partecipare alla concertazione). Il 3 settembre parte per la seconda permanenza a San Pietroburgo.

29. La questione è stata riassunta molte volte; è sempre utile Budden 1986, II/453-555.

30. Holmes 1990, 60.

Per la prima di tali questioni AutPiaveVe può aggiungere qualche elemento (che riceverà ulteriore valore quando l'antigrafo sarà reso accessibile). Qui di seguito trascrivo le diverse varianti disponibili o ipotizzabili.

*Testimone 0*

Antigrafo Piave [non consultabile]

*Testimone 1*

Primo brogliaccio di abbozzi (SkFDD\_SGV); fascicolo 16, c. 1 (carta non frequente in questi brogliacci: 16 pentagrammi, marrone-giallo scuro); senza cabaletta. Probabilmente questo abbozzo è stato composto sull'Antigrafo Piave, prima dello scambio epistolare fra compositore e librettista, dopo il 27-30 settembre 1861 e prima del 10 novembre 1861 (tornerò sulla lettera di Verdi a Piave in questa data). Esso impiega la figura di accompagnamento in arpeggi dei violoncelli, che Verdi aveva a lungo provato in altri luoghi di SkFDD\_SGV (brogliaccio 1, fascicolo 1, foglio 7; ancora antecedente brogliaccio 4, fascicolo 6, foglio 40):

**ES. 1: SkFDD\_SGV: primo brogliaccio, fascicolo 16, f. 1 (abbozzo per Finale terzo, n. 29)**

Il recitativo rimane quasi invariato da AutPiaveVe alle stampe Ricordi 1863 (libretto e riduzione canto-piano). Si trascrive qui di seguito il testo dall'abbozzo di Verdi; in grassetto le parti che si differenziano da AutPiaveVe:

D. Alvaro  
 Qual **sangue sparsi**! ... Orrore!  
 Il cor mi stringe  
 Ferrea **man!** ...

Io l'uccisi e l'amava. Qual t'attende  
 fiero colpo Leonora! ... un mar di sangue  
 or ne divide  
 Per sempre! ... Ei m'era fratell! ... l'uccisi! ...  
 Ohimé! ... l'angiol di Dio con ignea spada  
 M'insegue, incalza, atterra! ...  
 Ah! Come Cain son maledetto in terra ...  
 Miserere di me, pietà, Signor  
 Concedi il tuo perdon a tanto errore!

Gran.

**All'armi ecco i Tedeschi!** [non in AutPiaveVe; voluto quindi da Verdi]  
 Arde la regal tenda  
 Venite, Capitan **vittoria o morte!** [non in AutPiaveVe,  
 probabilmente voluto da Verdi]

D.A.

Si voli a morte! ... E s'io  
 morir non potrò, mi voto a Dio!  
 (Miserere di me, pietà Signor  
 Concedi il tuo perdono a tanto errore).

*Testimone 3*

AutPiaveVe (f. 22r); senza cabaletta:

D.A.

Qual sangue sparsi! ... Orrore!  
**Io l'uccisi, e l'amava!** Il cor mi stringe  
 Ferrea man! ... Qual t'attende fiero colpo  
 Leonora! ... un mar di sangue or ne divide  
 Per sempre! ... Ed ei m'era fratell! ... l'uccisi! ...  
 Ohimé! ... l'angiol di Dio con ignea spada  
 M'insegue, incalza, atterra! ...  
 Come Cain son maledetto in terra ...  
 Miserere di me, pietà, Signore  
 Concedi il tuo perdono a tanto errore.

Gra.

Arde la regal tenda, (*correndo*) (*da sin.*) [manca il riferimen-  
**to ai «Tedeschi»**  
 Venite, Capitano. (*partono correndo da destra*) [manca «vitto-  
**ria o morte»**]

D.A.

Si voli a morte! ... E s'io  
 Morire non potrò, mi voto a Dio.  
 (*segue correndo i Granatieri*)

Questa versione corrisponde esattamente alla lettera di Verdi a Piave del 10 novembre 1861,<sup>31</sup> in cui scrive:

31. Lettera di Verdi a Piave, 10 novembre 1861, Abbiati 1959, II/665.



Alla fine di quest'atto [terzo] *la musica mi dice* che vi sono troppe parole e che bisogna andare più rapidamente alla fine. Farai così:

SOLDATI (*traversando la scena*)  
 Arde la regal tenda  
 Venite, Capitano! ...  
 [D.A.] Si voli a morte! E s'io  
 morire non potrò, mi voto a Dio!

Esattamente queste parole entrano in *AutPiaveVe*; perciò, a questo punto la scrittura del nostro libretto trova un'ulteriore precisazione *post-quem*. 10 novembre 1861. Il corsivo (mio) nella precedente citazione («la musica mi dice») merita attenzione, ma torneremo su questo importante elemento più avanti. Proseguiamo l'esame della genesi della cabaletta.

*Testimone 4*

Materiale originale per San Pietroburgo, *ante* 3 novembre 1862 (probabilmente estate-autunno 1862);<sup>32</sup> senza cabaletta:

D.A. Qual sangue sparsi ... Orrore ...  
**Io Puccisi, e Pamava** ... Il cor mi stringe  
 Ferrea man! ... Qual t'attende fiero colpo,  
 Leonora! ... Un mar di sangue or ne divide  
 Per sempre! Ed ei m'era fratel ... Puccisi ...  
 Ohimé!, l'angiol di Dio con ignea spada  
 M'insegue, incalza, atterra! ...  
 Come Cain son maledetto in terra ...  
 Miserere di me, pietà, Signore  
 Concedi il tuo perdono a tanto errore.  
 Gra. All'armi! **Ecco i Tedeschi.**  
 Arde la regal tenda.  
 Venite capitano. **Vittoria o morte.**  
 D.A. Si voli a morte, e s'io  
 morire non potrò, mi [voto a Dio].  
 (Miserere di me, pietà, Signore,  
 Concedi il tuo perdono a tanto errore.)

Verdi è quindi tornato sulle sue decisioni e ha recuperato il testo lungo che si trovava nel suo abbozzo, prima della richiesta di abbreviazione del 10 novembre.

*Testimone 5 (primo includente la cabaletta)*

Nell'ottobre-novembre 1862, durante le prove a San Pietroburgo nella sua seconda permanenza, Verdi aggiunge la cabaletta, fino a questo punto inesistente. Nel 1861 cercava la brevità più stringente; nel 1862 ripristina il testo più lungo e

32. Holmes 1990, 73.

poi addirittura ferma l'azione con una cabaletta formale, eroica e ritmica sullo stile del finale terzo del *Trovatore* (il riferimento non è casuale, dato che pare sia stato proprio Tamberlick a inserire il celebre Do, non mal visto da Verdi che infatti ne fa tesoro in questa cabaletta aggiunta della *Forza*). Possiamo datare con precisione questa revisione (successiva alla stesura di AutPiaveVe, ma che per completezza ritengo utile includere): la prima indicazione si trova nella lettera del 10 ottobre 1862, in cui Verdi chiede a Piave un breve testo per una cabaletta da inserire in questo punto:<sup>33</sup>

Nell'Aria del Terzo Atto di Alvaro ho creduto bene di aggiungere una frase di slancio, e per questo ho dovuto [scrivere] due stroffette che tu accomoderai a modo tuo conservandone il ritmo:

GRA[natieri] [Abbiati legge GUA]  
 Arde la regal tenda  
 Venite Capitan: Vittoria e [o] Morte!  
 ALV.  
 S'incontri la morte  
 E sia finita  
 Di questa mia vita  
 La misera sorte.  
 E se il destin rio  
 Mi vieta morire  
 Nel Tempio di Dio  
 Io giuro morire.

I versi richiesti vengono sistemati da Piave e immediatamente inviati al compositore. Il 3 novembre 1862, solo sette giorni prima della *premiere*, Verdi scrive a Tito Ricordi:<sup>34</sup>

Ho aggiunto una cabaletta all'aria di Alvaro nel Terzo Atto. Te ne mando la riduzione perché tu possa stamparla. Ti manderò poscia tutte le partiture di questi cambiamenti. Questa cabaletta rimpiazza la ripetizione del *Miserere*. Per spiegarmi meglio, l'aria resta com'è fino alla sortita del Coro. Dalla sortita di questo Coro si leva quello che esisteva e vi si aggiunge questa che ti mando.

La scrittura della nuova cabaletta si colloca quindi fra il 10 ottobre e il 3 novembre 1862; d'ora in poi, fino alla revisione (ed eliminazione) del 1869, tutti i testimoni riportano la cabaletta, ma con una ulteriore variante. Vediamo. Se le lettere ci permettono questa precisione, SkFDD\_SGV riservano una sorpresa, poiché contengono l'intera cabaletta (e il precedente recitativo) in partitura completamente orchestrata. La cabaletta è in Do maggiore, quindi nella sua

33. Lettera di Verdi a Piave, San Pietroburgo, 10 ottobre 1862 (non 1861, come indica Abbiati 1959, II/659).

34. Holmes 1990, 73-74.

versione originale per Tamberlick. Chiaramente si tratta della partitura originale scritta a Pietroburgo nell'ottobre-novembre 1862; già per le repliche a Madrid, con il tenore Gaetano Fraschini, viene trasposta un tono sotto, a Si bemolle maggiore.

Oltre la trasposizione, per la nuova cabaletta Verdi fa leva sulle qualità di Tamberlick anche per la cadenza finale (il tenore del Do di Manrico, non per caso). La versione del brogliaccio (San Pietroburgo, novembre 1862) e quella per Fraschini (Madrid, 1863) differiscono solo per lievi alterazioni dovute a ragioni esecutive: per esempio l'aumentazione in cadenza della versione 1862, che comporta più impetuosa declamazione («Andiam!»).

The image shows a musical score for a cabaletta. It features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The lyrics are: "e sia fi - ni - ta la vi - ta! An - diam! An - diam." and "All' ar - mi, all' ar - mi! All' ar - mi!". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ES. 2a: Cabaletta di Alvaro, Finale Terzo; SkFDD\_SGV, secondo brogliaccio, fascicolo 2, ff. 40-42

This image shows a different version of the musical score for the same cabaletta. It includes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "e sia fi - ni - ta la vi - ta. An - diam, an - diam." and "Far - mi! all'ar - mi!". There are additional markings such as "sempre" and "(segue i Grandieri, corredo)".

ES. 2b: Cabaletta di Alvaro, Finale Terzo; SpartRicordi63, p. 258

Nella nuova cabaletta per Tamberlick, quella che Verdi annuncia a Ricordi il 3 novembre 1862 e ora nei brogliacci, il lungo e articolato recitativo rimane intatto nella stesura originale di AutPiaveVe. Dopo le esecuzioni di Madrid, la versione in Si bemolle entra nella riduzione canto-piano di Ricordi e nel materiale a noleggjo dell'editore.<sup>35</sup> È questo il motivo per cui Verdi ha tolto questa versione

35. Holmes indicava l'esistenza di alcune copie della riduzione canto-piano Ricordi con la cabaletta in Do maggiore, d'altronde presente anche nel materiale ora a F-Pn, che Bagier aveva portato a Parigi dopo le recite di Madrid. La nuova fonte nei brogliacci di Sant'Agata conferma la ricostruzione di Holmes.

in Do maggiore dalla partitura mandata a Ricordi nel tardo 1863,<sup>36</sup> e l'ha inserita nei brogliacci di abbozzi dov'è ancor oggi (pur non essendo affatto un abbozzo). Ecco il testo della versione Pietroburgo 1862, in SkFDD\_SGV (secondo brogliaccio, fasc. 2, ff. 1-44):

- D.A. *Rumor di spade internamente – Cessano le spade – Alvaro colla spada alla mano torna in scena nel massimo turbamento*  
 Qual sangue sparsi! ... Orrore! (*agitatissimo*)  
 Il cor mi stringe ferrea man! ...  
 Io l'uccisi, e l'amava! ... (*con dolore*)  
 Qual t'attende fiero colpo, Leonora! ...  
 (*con forza*) Un mar di sangue or ne divide  
 Per sempre! Ei m'era fratel! ... l'uccisi! ...  
 Ohimé! ... l'angiol di Dio con ignea spada  
 M'insegue, m'incalza, atterra! ...  
 Ah! ... Come Caino son maledetto in terra ...  
 (*con dolore*) Miserere di me, pietà, Signor[e]!  
 Concedi il tuo perdon a tanto errore!
- Gran. All'armi! Ecco i Tedeschi. (*Soldati Granatieri/ Dodici soli coristi attraversano la scena*)  
 Arde la regal tenda,  
 Venite, capitano. **Vittoria o morte!** [non in AutPiaveVe]
- D.A. (*con forza*) S'incontri la morte,  
 E sia **finita**  
 Di questa mia vita  
 La **miser**a sorte; (*Sei trombe interne/ Cori interni da una parte e l'altra della scena*)  
 Ah e se il destino rio (*forte*)  
 Mi vieta morir,  
 Nel tempio di Dio (*pp religioso*)  
 Io giuro morire.  
 Andiam. (*Scarica di 8 o 10 fucili/ nell'interno delle scene*)

Ovviamente ha ragione Holmes quando indica che la situazione drammatica impone questa amplificazione di forza; Verdi sa di avere a disposizione un tenore fuori del comune, che risulta tuttavia un poco limitato da una parte prevalentemente in tono melanconico e introverso, per cui questo punto gli permetterebbe di ostentare eroismo positivo e vigoroso. E Verdi approfitta scrivendo una cabaletta che porta la voce allo splendente Do finale; salvo poi trasporre un tono sotto per la stampa Ricordi, adattando la sutura iniziale con il recitativo che precede. Ricordi, tuttavia, copia e invia la versione in Do a Madrid;

36. Poiché esula dall'interesse per AutPiaveVe, solo in nota ricordo che Verdi fece attendere a lungo Ricordi per l'invio della partitura definitiva, da cui sarà tratta la riduzione e le parti a noleggjo. Il 3 ottobre 1863 Verdi scriveva a Tito Ricordi (che sollecitava la partitura, avendo già da tempo stampato il libretto), perché contava di modificare ancora qualcosa (Abbiati 1959, II/744; commenti in Nadas 1987, 9-10).

ed è per questo che oggi se ne trova copia nel materiale della Bibliothèque Nationale de France a Parigi, nel materiale relativo alle esecuzioni di Madrid organizzate dall'impresario Bagier, insieme alla trasposizione in Si bemolle cantata da Fraschini in quell'occasione.<sup>37</sup> Nulla di questo travaglio (poi nullificato dalla decisione di tagliare tutto nella revisione del 1868-69) riguarda la nostra nuova fonte, AutPiaveVe, che fotografa una fase molto anteriore del processo creativo.

*Testimone 6*

LibrRicordi63; con cabaletta:

Qual sangue sparsi! ... Orrore!  
Io l'uccisi, e l'amava! ... Il cor mi stringe  
Ferre man! ... Qual t'attende fiero colpo,  
Leonora! ... Un mar di sangue or ne divide  
Per sempre! ... Ed ei m'era fratel! ... l'uccisi! ...  
Ohimé! ... l'angiol di Dio con ignea spada  
M'insegue, incalza, atterra! ...  
Come Cain son maledetto in terra ...  
Miserere di me, pietà, Signore,  
Concedi il tuo perdono a tanto errore!  
Gra. Arde la regal tenda, (*entrando da sinistra*)  
Venite, capitano. **Vittoria o morte!** (*partono correndo da destra*)  
**[non in AutPiaveVe]**  
D.A. S'affronti la morte  
E alfin sia compita  
Di questa mia vita  
La barbara sorte;  
E se ancora il fato  
Mi danni a soffrire,  
A Dio consacrato  
Io giuro morire.  
(*segue i granatieri correndo*).

*Testimone 7*

SpartRicordi63, con cabaletta in Si bemolle:

Qual sangue sparsi! ... Orrore!  
Il cor mi stringe ferrea man! ...  
Io l'uccisi, e l'amava! ...  
Qual t'attende fiero colpo, Leonora! ...  
Un mar di sangue or ne divide  
Per sempre! Ei m'era fratel! ... l'uccisi! ...

37. Cfr. Holmes 1990, 74; dove chiarisce che si tratta di materiale proveniente appunto dalle esecuzioni di Madrid.

- Ohimé! ... l'angiol di Dio con ignea spada  
 M'insegue, m'incalza, atterra! ...  
 Ah! ... Come Caino son maledetto in terra ...  
 Miserere di me, pietà, Signor,  
 Concedi il tuo perdono a tanto errore!
- Gra. All'armi! Ecco i Tedeschi. (*Dodici soli coristi entrano da sinistra*)  
 Arde la regal tenda,  
 Venite, capitano. **Vittoria o morte!** (*partono correndo da destra*)  
 [non in AutPiaveVe]
- D.A. S'incontri la morte,  
 E sia compita  
 Di questa mia vita  
 La **miser**a sorte;  
 E se il fato ancor  
 Mi vieta morir,  
 A Dio consacrato  
 Io giuro finire.  
 (*segue i granatieri correndo*).

Nel materiale fin qui discusso sono rimaste sospese alcune questioni, sulle quali merita tornare. La lettera di Verdi del 10 novembre 1861, che già ci ha permesso di spostare la data *post quem* di AutPiaveVe, contiene un'annotazione illuminante: Verdi, si ricorderà, scrive a Piave «da musica mi dice» che ci sono troppi versi. È la testimonianza più chiara che il «tempo rapido» del dramma è secondo lui determinato esclusivamente dalla musica, non dal testo poetico. Questo dovrebbe suggerire cautela nell'esprimere giudizi sull'operato di Piave, che non disponeva di alcuna autonomia davanti al drammaturgo-compositore. Non è quindi solo Wagner in questi anni a pensare che la musica contenga in sé l'azione nel suo complesso, costituendone l'elemento determinante, orientante, generatore. Lo sforzo di Verdi nella direzione della rapidità che «la musica *gli* dice» viene attestato da tutte le fonti al momento disponibili; la tabella che segue pone in comparazione le diverse soluzioni dal 1861 al 1863; segue la trascrizione di una parte dell'abbozzo continuativo per questa scena, dove si vede con evidenza ciò che «la musica dice» a Verdi (nel pentagramma alto viene riportata la parte riscritta in un secondo momento, che nell'autografo è divisa fra due diversi pentagrammi a causa del cambio di pagina; Verdi ha armonizzato solo la parte originale poi cancellata; quindi la linea superiore è incoerente rispetto all'armonia sottostante; inoltre nelle diverse fasi di riscrittura Verdi cambia spesso chiave fra tenore e violino, ma nell'esempio tutto è uniformato).

AutPiaveVe (f. 24) e lett. Verdi 10 nov 1861 ( <i>post-quem</i> )	Let. Verdi>Piave, 10 ott 1862	Part Aut. Pietroburgo 1862 (SkFDD_SGV; Brogliaccio 4)	LibrRicordi63
GRAN.[atieri] Arde la regal tenda Venite Capitan:	GRA[natieri] Arde la regal tenda Venite Capitan: Vittoria o Morte!	GRA[natieri] Arde la regal tenda Venite Capitan: Vittoria o Morte!	GRANATIERI Arde la regal tenda Venite Capitan: Vittoria o Morte.
ALV. Si voli a mortel... e s'io Morire non potrò, mi voto a Dio.	ALV. S'incontri la morte E sia finita Di questa mia vita La misera sorte.	ALV. S'incontri la morte E sia finita Di questa mia vita La misera sorte. <i>(cori fuori scena: «All'armi, all'armi!»)</i>	ALV. S'affronti la morte E alfine sia compita Di questa mia vita La barbara sorte.
[elimina la ripresa di «Miserere»]	E se il destin rio Mi vieta morire Nel Tempio di Dio Io giuro morire	E se il destin rio Mi vieta morire Nel Tempio di Dio Io giuro morire	E se ancora il fato Mi danni a soffrire, A Dio consacrato Io giuro morire

TAVOLA 1 : Cabaletta Alvaro Finale Terzo, vers. 1861-2

Al-  
[Alv.]  
[Coro]  
Al-lar - mi! Ec-co,i Te - de - schi. Ar - de la re - gal ten - da, ve - ni - te, ca - pi - tan. Vi - ro - ria, o  
Si vo - li a mor - te e s'io mo - ri - re non po - trò, mi vo - to, a Di - o  
[TERZA versione sovrascritta sulla seconda, implicante una ancor diversa armonia]  
Si vo - li a mor - te e s'io mo - ri - re non po - trò mi vo - to, a Di - o  
[PRIMA versione, adeguata al discorso armonico del basso]  
mor - tel mor - te [a mor - te, c] s'io mo - ri - re non po - trò, mi vo - to, a Di - o  
[SECONDA versione riscritta in un pentagramma aggiunto, implicante una diversa armonia]  
[battuta aggiunta per la seconda versione]

Es. 3: Cabaletta di Alvaro, Finale Terzo vers. 1861 (SkFDD\_SGV: primo brogliaccio, fascicolo 16, ff. 3-4)

L'esempio (che tenta di restituire il disordine dell'abbozzo) mostra la fatica di Verdi per ottenere una fluida linea ascendente mirata a un culmine ben preciso, ossia alla «parola scenica» («mi voto a Dio»; pentagramma alto con terza versione), facendo poi immediatamente correr via l'azione. È appunto la rapidità

che chiede a Piave nella lettera del 10 novembre 1861 e che lascia il segno nel nostro libretto.

Possiamo a questo punto aggiungere una considerazione di più ampia portata. AutPiaveVe non solo conserva una diversa versione (1861), ma risponde a una diversa concezione della drammaturgia, forse ancor più ‘sperimentale’ nella sua fulminante rapidità della versione 1862. Qualcosa di simile, ma con un processo genetico capovolto, è stato riscontrato nella *Maria di Rohan* di Donizetti;<sup>38</sup> anche nel teatro di prosa coevo potremmo indicare finali fulminei del tutto simili in Francesco Dall’Ongaro (*Il Fornaretto*) o in Carlo Marengo (*Il conte Ugolino*), fra i tanti. In tal modo anche lo studio filologico dei testimoni può fornire un appoggio documentale a un’interpretazione storiografica; la rapidità di azione sulla scena è infatti un corrispettivo della accelerazione del tempo che le giovani generazioni hanno realizzato a partire dagli anni Trenta-Quaranta, *forma mentis* nella quale si è formato anche il giovane Verdi.<sup>39</sup>

Terminata questa lunga panoramica su testimoni e interpretazioni del Finale Terzo, torniamo al novembre 1861, poco prima della partenza dei Verdi per la Russia, dove rimarranno circa tre mesi per la progettata *premiere* poi rinviata all’anno successivo.<sup>40</sup> Il 20 novembre 1861 Verdi, che da circa un mese sta «scrivendo a tutt’uomo», manda una missiva a Piave assai aggressiva, il che denota quanto il lavoro fosse in ebollizione. Essa contiene il testo poetico delle scene VII e VIII dell’Atto Quarto, alle quali Verdi ha apportato drastici accorciamenti:<sup>41</sup>

Nella scena IX [VII in AutPiaveVe e LibRicordi63] bisogna accorciare perché così non è rapido abbastanza. Io ti proporrei così:

Chi preme questa terra è maledetto  
 Ma de’ delitti è questo  
 Il giorno. Qui sostiamo  
~~Morte sterminio!~~ Ohimé io muojo!  
 Confessione mio Dio, l’alma salvate  
 È questo ancor sangue d’un Vargas

Padre

Confession

Maledetto io son ... ma è presso

\* \* \*

38. Ho trattato più volte la questione del tempo accelerato nel melodramma romantico italiano; per Donizetti, in particolare per la vicenda redazionale del finale della *Maria di Rohan*, rimando a Rostagno 2014, 108. Queste riflessioni originano dal lavoro svolto dal curatore dell’edizione critica, che espone nel dettaglio le progressive «accelerazioni» del finale dell’opera nelle successive redazioni (Zoppelli 2011, in part. xviii-xix).

39. Con poca eleganza, che tuttavia mi permette di non dilungarmi, rimando a Rostagno 2011.

40. Il 21 dicembre Verdi scrive a Tito (arch. Ricordi) che è a Pietroburgo dal 15 giorni, quindi dal 6 dicembre (Abbiati 1959, II/667).

41. Lettera di Verdi a Piave, Busseto, 20 novembre 1861 (Abbiati 1959, II/666-667).



Più avanti il cantabile di Leonora [scena viii in AutPiaveVe] quand'è ferita, è lungo e freddo ... E son troppe le parole di D. Carlo “*Del tuo disonor or eccoti il premio*”. Io ti proporrei di fare così

LEO.  
Don Carlo, fratello, ti stringo al mio cuore  
(*nell'abbracciarlo D. Carlo la ferisce*)

D. CA.  
Son vendicato

AL.  
Che festi tu? Orrore!

ELE.  
Ti perdono fratel! ... (*ad Alvaro*) Vedi destino  
Io muojo! ... Ohimé ti lascio! Alvaro addio  
Ci rivedremo in ciel ... Addio.

AL.  
LeonoraAlfine ti trovai ... ti trovai morta.

Non vi è nulla d'inutile, e va velocemente alla fine.

AutPiaveVe riporta esattamente queste parole di Verdi, il che ci permette di spostare ancora avanti la data *post quem* al 20 novembre. L'antigrafo (che, ricordo, potremo studiare solo se e quando sarà disponibile) deve infatti portare un testo sensibilmente più lungo, alla fine cassato nella sua interezza; nel Fondo Piave si trovano diversi libretti con ampi tagli indicati da grandi «X» a matita rossa, per cui suppongo che l'antigrafo della *Forza* presenti qualcosa di simile. Verdi quindi, è un'ipotesi ma non potrebbe essere diversamente, aveva iniziato a comporre su quell'antigrafo e ne aveva constatato le lungaggini; quindi riscritto il testo poetico *sulla* musica che veniva componendo, per mandarlo a Piave il 20 novembre, affinché entrasse nel materiale per la stampa del libretto, che come abbiamo visto era competenza del poeta.

Il 22 novembre 1861, immediatamente prima della partenza per San Pietroburgo, Verdi scrive a Tito Ricordi che «l'opera è finita, salvo l'istrumentazione»;<sup>42</sup> per lui ciò significa che ha finito l'abbozzo della intera opera, o in partitura scheletro o in partitura ridotta; ed è quello che i brogliacci che consultai grazie a Gossett confermano.

Alla fine di questa tormentata ricostruzione, possiamo stilare una cronologia precisa (sebbene non ancora completa) del nostro testimone:

42. Archivio storico Ricordi, LLET000800 (Abbiati II/667), brevemente discussa da Budden 1983, II/461.

- antigrafo del libretto già verseggiato (è il libretto della Fenice, che mi riprometto di studiare quanto prima) scritto da Piave in giugno-luglio 1861 e utilizzato da Verdi ancora nel novembre, ma richiedendone profonde revisioni
- primi abbozzi della musica di Verdi ancora sulle «troppe parole», probabilmente dall'antigrafo di cui sopra, a partire da ottobre-fine settembre
- 10 novembre 1861: la composizione è avanzata poiché Verdi scrive a Piave: «la musica mi dice» (Verdi si riferisce a quanto ha fatto nell'abbozzo prima citato: SkFDD\_SGV, brogliaccio 1, fascicolo 16, pp. 1-5)
- AutPiaveVe, con versione scorciata come suggerito da Verdi il 10 novembre (finale terzo), poi il 20 novembre (finale quarto): questa è quindi l'ultima data *post quem* per datare AutPiaveVe.

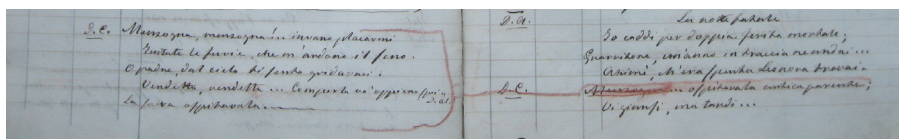
Definita la data *post quem*, rimane ora da stabilire la data *ante quem* per la stesura di AutPiaveVe; per farlo ci soccorre uno scambio epistolare del compositore, già a San Pietroburgo, con il librettista.

#### 5. Secondo esempio: «Menzogna, menzogna» (duetto del Terzo Atto)

Si tratta di un ripensamento riguardante la scena XI del solito, travagliato Terzo Atto, quella che precede la cabaletta di Alvaro: è il duetto tesissimo fra Don Carlo e il tenore, concluso con il duello. Una correzione apportata da Piave ci permette ulteriori riflessioni. Ecco i testi.

##### Testimone 1

AutPiaveVe, f. 23, corrispondente ad Atto terzo, scena IX; la parte in corsivo grigio è aggiunta con un 'fumetto' alla pagina precedente dell'autografo.



**AutPiaveVe, ff. 22v-23r, particolare**

D.C. Adunque colei!  
 D.A. La notte fatale  
 Io caddi per doppia ferita mortale;  
 Guaritone, un'anno [!] in traccia ne andai ...  
 Ahimé, ch'era spenta Leonora trovai.

D.C. [aggiunta dopo la prima stesura]  
 Menzogna, menzogna! ... invano placarmi  
 Tentate le furie, che m'ardono il seno.  
 O padre, dal cielo ti sento gridarmi:  
 Vendetta, vendetta ... Compirla vo' appieno (poi a D. Al.)



Né ciò disturba minimamente Verdi: perché allora continuare ad accanirsi con il povero Piave? In AutPiaveVe troviamo ancora altro.

*Testimone 3*

Nelle carte relative alla Scena VIII del IV Atto, a p. 26 bis di AutPiaveVe, si trova un foglio aggiunto staccato, contenente alcuni appunti di Piave stesso. Sono prove dell'aggiunta richiesta da Verdi il 7 gennaio, precedenti al fumetto inserito al f. 23; eccone il contenuto:

Menzogna, menzogna! ... invano ~~hai~~  
Menzogna, menzo

O padre gridarmi ti sento dal cielo

~~tel giuro~~  
Vendetta ... vendetta ... e piena l'avrai  
e giuro l'avrai

Placar le  
Invano quest'ira placar tenti omai ...

Menzogna, menzogna sta in ogni tuo accentol  
Invano quest'ira placar tenti omai ...  
O padre gridarmi dal cielo ti sento:  
Vendetta ... vendetta ... e giuro l'avrai.  
compirla saprò!

Placar le mie furie

tale  
Menzogna, solo il  
~~Audace~~ menzogna è in ogni tuo accentol ...

1 Quest'ira che m'arde placarsi non può ! ...  
O padre, gridarmi dal cielo ti sento:  
*Vendetta, vendetta* ... compirla saprò!

Invano placare quest'ira si attende

2 Menzogna, menzogna! ... invano placarmi  
tentaste le furie che m'ardono il seno.  
O padre dal cielo ti sento gridarmi:  
*Vendetta, vendetta* ... compirla m'appresso

Sia in queste prove, sia nella versione poi inserita in AutPiaveVe, il poeta ha come obiettivo di evitare il riferimento all'«onore», che Verdi gli aveva proposto nella lettera del 7 gennaio 1862. Ne vedremo fra poco le implicazioni. Per chiudere

anche questo argomento, AutPiaveVe è quindi la bella copia della prima versione, scritta come ormai sappiamo fra 10-20 novembre e 6 dicembre 1861; poi ripresa per alcune integrazioni fino ai giorni in cui Verdi è per la prima volta a San Pietroburgo e sta concertando l'andata in scena (poi fallita e rinviata): *post* 7 gennaio 1862. Dopo questa data, da quando Verdi abbandona la Russia, AutPiaveVe non viene più utilizzato, e anche la nostra ricostruzione può terminare. Riassumendo i dati essenziali:

- 20 novembre 1861: ultima data documentabile *post quem* per la scrittura di AutPiaveVe
- Primi di dicembre (al massimo il 6): Verdi è a San Pietroburgo con una versione compiuta del libretto molto prossima a AutPiaveVe (e molto lontana dal vecchio antigrafo risalente all'estate 1861)
- 7 gennaio 1862 (o meglio, i giorni immediatamente successivi): ultima data *ante quem* collocare l'ultimo ritocco ad AutPiaveVe; dopodiché il nostro testimone passa in secondo piano e non viene più utilizzato.

Per completezza sintetizzo anche la cronologia successiva, che potrà servire per un'ulteriore discussione:

- 10 ottobre 1862, Verdi chiede a Piave l'aggiunta di due quartine per la cabaletta di Alvaro, finora non contemplata (e assente da AutPiaveVe)
- stessi giorni (10 ottobre-3 novembre 1862): stesura della partitura orchestrale completa della cabaletta (cfr. abbozzi di Pietroburgo e partitura completa in SkFDD\_SGV novembre 1862)
- Stampa del libretto Ricordi con inclusione della cabaletta (libretto di Pietroburgo senza indicazione di editore, poi stampa generica di Ricordi per le repliche in Europa)
- Trasposizione della cabaletta a Si bemolle (per Fraschini a Madrid, marzo 1863)
- Invio di Verdi a Ricordi della partitura definitiva in versione 1862 con ulteriori sistemazioni (*post* ottobre 1863)
- Stampa della riduzione canto-piano Ricordi con la cabaletta trasposta un tono sotto (fine 1863).

## 6. Un'ultima questione: scelte terminologiche di Verdi e di Piave

Per chiudere, vediamo qualche esempio della qualità linguistica e di alcune scelte terminologiche apparentemente irrilevanti, ma che vanno interpretate non soltanto sul piano stilistico, quanto nelle loro implicazioni di sostanza drammaturgica o più ampiamente culturale. Sono esempi di particolari, che potrebbero sfuggire, se non si tenesse conto dell'attenzione di Verdi e di Piave per i minimi dettagli.

Il primo esempio proviene ancora dalla cabaletta Alvaro. Quando Piave, nella fretta dati i tempi contingentati imposti da Verdi, scrive la prima versione del testo, impiega un sintagma che qualsiasi frequentatore d'opera ha familiare da secoli: la «barbara sorte» di metastasiana memoria; inevitabilmente Verdi corregge con «misera sorte». Questa sostituzione, si può credere, è semplice suono, o un mezzo alla mano per evitare convenzionalismi troppo espressi. Ebbene, chi studi la cultura verdiana spingendosi un poco oltre la superficie, sa che nel teatro di Verdi la «misera» come scelta di vita ha una grande rilevanza, che quello della miseria opposta alla ricchezza e protervia dei potenti è un tema fondamentale nell'universo ideale del drammaturgo. Ho indagato con un certo approfondimento questo aspetto nello studio *Povertà e melodramma in Giuseppe Verdi*.<sup>44</sup> Ciò che è strano, tuttavia, è che in LibrRicordi63 compaia ancora «barbara»; il fatto è che nella stampa dei libretti l'ultima parola in molti casi sia stata proprio di Piave, e pare che in questo caso Verdi quasi non se ne occupasse.

Altro rilievo linguistico di nostro interesse si trova nell'ultimo esempio discusso nel paragrafo sulla datazione: l'aggiunta «menzogna, menzogna». Verdi scrive a Piave: «Vendetta Vendetta; lo esige l'onore!» In risposta il poeta abbozza dapprima: «Vendetta ... vendetta ... e giuro l'avrai»; quindi: «Vendetta, vendetta ... compirla m'appresso»; infine inserisce: «Vendetta, vendetta ... Compirla vo' appieno». Questa volta LibrRicordi63 (p. 38) riporta la versione di Verdi, con il riferimento all'onore; e lo stesso in SpartRicordi63 (p. 239). Qui è Verdi che esige la variante, dato il rilievo che il tema dell'onore ha nell'economia del dramma (e in generale nella *Menschanschauung* di Verdi, da *Rigoletto* al *Falstaff*). Anche questa genesi testuale, quindi, indica tutt'altro che superficialità e faciloneria da parte di entrambi nella definizione del testo verbale.

Traggo infine dalle didascalie sceniche un ultimo esempio dell'importanza attribuita alle scelte terminologiche. È questo un importante campo di studio; Luca Zoppelli ne ha fornito una interessante discussione a proposito di Donizetti;<sup>45</sup> ebbene, con Verdi le cose sono altrettanto complesse. Verdi e Piave, in questo molto spesso convergenti, vedono nella didascalia un mezzo per focalizzare e comunicare ancor meglio le loro intenzioni (non solo riguardo ai movimenti in scena, non solo sul piano della concreta visualità teatrale, ma anche riguardo ai generali obiettivi sostanziali, ideali, umani). Per esempio i movimenti scenici sono sempre molto chiari sin dal primo libretto (l'antigrafo, tanto quanto AutPiaveVe); più raramente indicazioni al riguardo finiscono negli abbozzi musicali. Tenendo conto che la didascalia s'indirizza agli esecutori e non agli ascoltatori, tutto questo impegno indica l'attenzione per l'effetto complessivo, la interazione dei sistemi comunicativi del teatro musicale. D'altronde quando Verdi scrive «da musica mi dice che» una scena è troppo lunga, come meglio potrebbe indicare che il suo teatro è «azione della musica resa visibile»? come meglio potrebbe indicare che tutto l'apparato scenico, tutta l'azione drammatica,

44. Rostagno 2019.

45. Zoppelli 2014, 43-55.

e soprattutto l'intero messaggio della sua arte *deve* essere trasmesso anzitutto dalla musica, e che nulla deve contraddire ciò che «la musica dice»?

Come corollario, il discorso sulle didascalie dovrebbe coinvolgere ora quello sulla messinscena, ovviamente non in questa sede. Basti aver qui esemplificato come la filologia del testo musicale quanto quella del libretto, se così intesa, possa (debba) diventare uno strumento utile per interpretare il dialogo degli autori con la contemporaneità: trasformarsi da strumento tecnico a strumento rivelatore di sintomi culturali.

Qualche esempio: nella scena finale del Primo Atto, Alvaro porta via dopo la morte del marchese la «sventurata» Leonora; così si legge nei libretti a stampa del 1862 e del 1869. Ma AutPiaveVe (f. 6v) reca chiaramente la parola «svenuta»:

Leo. Padre! ...  
Mar. Ti maledico (*cadendo fra le braccia de' Servi*)  
Leo. Cielo, pietade!  
D.A. Oh sorte!  
(*I Servi portano il Marchese alle sue stanze, mentre D. Alvaro trae seco verso il verone la svenuta Leonora. Cala la tela.*)

Al critico superficiale la variante del libretto a stampa può sembrare marginale, trascurabile, «vento o suono che nulla dinota». Ma non vorrei cadere nello stesso tragico autoinganno del personaggio che pronuncia queste parole (sempre di Piave, fra parentesi):

- «sventurata» è sintagma appartenente al campo semantico più comune per indicare la figura teatrale di povera donna schiacciata da forze in contrasto, privata dell'autonomia e del libero arbitrio;
- «svenuta» è invece attributo assai più connotato: lo svenimento è la sola via d'uscita consentita alle donne in situazioni oltre il limite della morale.

Nella cultura italiana ottocentesca lo svenimento femminile ha una funzione molto precisa e per nulla marginale: è la sola via d'uscita della donna per salvare la propria coscienza e onestà davanti alla violenza inflittale dagli uomini in un oppressivo sistema di rapporti di genere. A parte il fatto che già Banti ha chiarito questi argomenti,<sup>46</sup> tanta critica letteraria e tanti storici della cultura come Michela De Giorgi dovrebbero far avvertiti che non si può trascurare un particolare come questo.

46. Banti 2000 e 2006, 97-102. Nel caso dello svenimento, dimostra Banti, la donna che subisce violenza o che è portata a forza a violare l'ordine sociale viene moralmente assolta, non partecipa con la volontà, con il libero arbitrio, e neppure con il corpo come identità intenzionale della persona, al misfatto. Lo svenimento di Leonora trascinata via davanti al cadavere del padre è un caso che rientrerebbe in pieno nella casistica indicata da Banti. Né il tema dello svenimento femminile (quello maschile ha tutt'altro significato) è marginale nella letteratura francese, da Balzac a Maupassant, dove assume significati ulteriori nel contesto borghese successivo al 1830. Il tema merita approfondimento in altra sede.

Se Leonora, contrariamente a quanto aveva inizialmente pensato Piave seguendo un *topos* letterario della moralità femminile, non sviene; se è semplicemente la donna sventurata, ma ben consapevole delle proprie scelte e in grado di esercitare la sua volontà, non è questione da poco. La variante non è una semplice curiosità, e non solo materia per la filologia del testo. È la questione del libero arbitrio femminile, che tanto quanto quello maschile viene schiacciato da vincoli d'onore eccessivi e antiquati: una questione di etica collettiva insomma.

L'altra Leonora, quella del *Trovatore*, è sempre perduta nel suo astratto mondo; ma questa Leonora è invece del tutto consapevole di ciò che mette in atto. Il libero arbitrio non le viene negato, è sempre lei a scegliere come condursi; rispetto ad altre eroine passive, Leonora ha una maggiore autonomia e ciò che la spinge all'eremo non è una violenza subita dell'esterno, ma il senso di colpa. Per inciso, in questo dramma non c'è un vero antagonista, se non la mentalità dell'onore come in *Ernani*, che acceca e sovrasta ogni cosa, ancor più che il cieco destino del titolo. Insomma, con questa minima modifica della didascalia Piave e Verdi alludono a un problema decisivo e irrisolto nella società borghese ottocentesca, che tanto faticava a liberarsi di retaggi secolari, soprattutto in Italia.

## 7. Alcune riflessioni conclusive: Piave oltre Verdi

L'evoluzione del Verdi degli «anni di galera» deve molto a Piave; la vivace alternanza dei registri linguistici, le screziate coloriture testuali di scene di massa, l'immediata riconoscibilità di alcuni caratteri grazie a soluzioni verbali familiari all'uditorio, ma al tempo stesso adatte alla chiarificazione della situazione drammatica, la collocazione esatta di parole sceniche e sintagmi perspicui, sono in molti casi dovute al suo contributo. E non occorre ripetere l'importanza della rapidità con cui Piave riusciva (il più delle volte) a tener dietro alla fulminea intuizione del compositore. Chiaramente non si può misurare Piave sul metro dell'apollinea perfezione di un Metastasio, o sulla ricchezza culturale di uno Hoffmanstahl; né si può in lui cercare la provocatoria mescolanza estetizzante di un d'Annunzio, né l'invenzione linguistica di un Busenello.

I libretti del Fondo veneziano testimoniano la funzione integrata, organica a un sistema, commisurata ai ritmi di produzione del mercato di Piave, pur conservando dove possibile una coscienza letteraria. E tale funzione organica risulta ancor più evidente nei libretti per Ricci, Peri, Pacini, Mercadante, Pedrotti o per nomi semiconosciuti come Tommaso Benvenuti, Samuel Levi o Francesco Petrocini, che non in quelli per Verdi.

Dopo aver esaminato il libretto autografo e le discussioni che ne hanno accompagnato la genesi, si è indotti a constatare che molto di quanto Verdi poi realizza con la musica è predisposto dal libretto (predisposto, non implicato). I versi di Piave non hanno mai l'ambizione di essere letti o giudicati per sé; anzi il testo poetico *non deve* attirare su di sé l'interesse e, se eccede in tal senso, Verdi



impone modifiche. Perciò, se un giudizio sull'operato di Piave è possibile, ciò deve avvenire solo all'interno di uno spazio comunicativo concreto, vivo, performativo: come 'suona', come comunica la parola del libretto quando viene messa in azione e trasposta in canto sulla scena? Nel vivo del teatro, la musica lascia emergere ora un sintagma, una frase o una sola parola, ora all'opposto sbriciola le parole che evaporano nella melodia cantata, non attirando attenzione su di sé come oggetti autoreferenziali da contemplare: questa qualità 'intermittente' della coerenza semantica o retorica è precisamente ciò che Verdi chiede a Piave, insieme all'estrema sinteticità e senza contare la rapidità di scrittura che spesso impone al librettista.<sup>47</sup> Ciò che ne faceva uno dei librettisti più ricercati era precisamente la capacità di creare strutture e o sintagmi simbolici, suggestioni aperte, spesso anche generiche o convenzionali, grazie a un lavoro in larga parte di centonizzazione, di raccolta di espressioni già note, già usate, lasciando libero il compositore di sostanziarle con il suo stile personale e la sua intenzione drammatica. Se così non fosse stato, probabilmente Verdi avrebbe cercato qualcun altro con simili caratteristiche.

Per questo non sarebbe corretta una comparazione in termini assoluti e storici con Romani, Boito o Illica. A partire dagli anni Quaranta i tempi cambiano, le esigenze della collettività cambiano, la funzione sociale del teatro cambia ancor prima che la drammaturgia o la concreta realizzazione tecnica; e Piave risponde ai tempi nuovi. Che poi a fine Ottocento intervengano altri parametri è cosa ovvia; ma il giudizio sui suoi libretti non può prescindere dall'orizzonte culturale del *suo* contesto. Inoltre occorre conoscere una parte più ampia della sua produzione 'oltre' Verdi, e dove possibile le opere scritte sui suoi testi. Data l'ancora scarsa conoscenza, mi pare ozioso elencare i punti deboli della sua versificazione, il convenzionalismo delle *iuncturae*, la ripetitività di alcune situazioni drammatiche; che siano reali debolezze è facilmente dimostrabile, ma non sono tanto imperizie di Piave quanto sintomi del contesto coevo, manifestazioni dell'orizzonte d'attesa comune, nel momento in cui il melodramma si apriva a un uditorio sempre più ampio e doveva rispondere a nuovi orientamenti anti-elitari, ad aperture sociali e culturali senza precedenti (l'ideale del «teatro educatore» di Mazzini e Modena).

Grazie alle nuove fonti finalmente disponibili, occorre quindi ristudiare Piave per quello che è e per come ha risposto alle esigenze del suo momento. Il melodramma italiano senza la sua figura perderebbe molto della sua identità, che piaccia o no. Si può allora concludere che con un Piave 'migliore' l'intera storia del melodramma romantico italiano sarebbe stata 'migliore'? Credo di aver mostrato nelle pagine precedenti che il giudizio non dovrebbe essere valutativo, ma storiografico; per cui tale interrogativo risulta infondato. Il problema con Piave sorge quando lo si consideri sul piano dell'arte pura, quando si cerchino

47. Il caso della *Traviata* è significativo: Piave fu costretto dall'improvvisa decisione di Verdi a scrivere la selva "zitto e quieto in cinque giorni" (lettera di Piave a Guglielmo Brenna, Sant'Agata, 28 ottobre 1852, in Conati 1983, 301).

nei suoi libretti valori formali o stilistici autonomi, ignorando i vincoli imposti di un contesto produttivo che seguiva tutt'altri parametri, tutt'altri obiettivi e tutt'altri indirizzi. La vicenda del libretto della *Forza* offre materiale per questa prospettiva.

## Bibliografia

### Abbreviazioni

Fondo Piave = fondo contenente 20 libretti autografi, 26 libretti a stampa (alcuni con note manoscritte), e uno, *L'Emiro* per Antonio Cagnoni, nel quale Piave ha manoscritto intensive modifiche sulla stampa Ricordi dell'originale di Francesco Guidi *Il vecchio della montagna*. Il Fondo è ora consultabile presso Casa Goldoni a Venezia, dov'è stato recentemente depositato, proveniente dal Museo del Vetro di Murano.<sup>48</sup>

AutPiaveVe = *La forza del destino*, libretto completo autografo di Piave, Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni, Fondo Piave (già Murano, Museo del Vetro, etichetta indicante «n. 280»).

Aut Piave [antigrafo] = posso solo fare ipotesi su questa fonte, di cui conosco l'esistenza ma al momento non la concreta entità; lo includo tuttavia nella sequenza genetica, data la assoluta centralità di tale testimone (vedi nota 15).

SkFDD\_SGV = brogliacci di schizzi e abbozzi di Verdi relativi alla genesi della *Forza del destino*; Sant'Agata, Villa Verdi (ora Archivio di stato di Parma). Non avendo mai visto direttamente questo materiale, non mi è possibile dare la numerazione precisa dei fogli; indico quando possibile solo il numero della fotografia che ebbi modo di consultare grazie alla generosità di Philip Gossett, che ottenne dall'Istituto nazionale di Studi verdiani di Parma l'incarico della edizione dei brogliacci.<sup>49</sup>

LibrPietr62 = libretto a stampa per la prima a San Pietroburgo (10 novembre 1862), senza luogo, né editore, né datazione.

SpartRicordi63 = edizione della partitura in riduzione per canto e pianoforte, Milano, Ricordi, n.e. 34681-34715 [1863].

LibrRicordi63 = libretto a stampa Ricordi, 1863; per le rappresentazioni successive al 1862.

48. Per una sommaria descrizione del pregevolissimo Fondo Piave rimando a: Vescovo 2013 e Rescigno 2014; ulteriori notizie in Rostagno-Tatti 2016 (in particolare i due saggi dei curatori, che tematizzano aspetti diversi del medesimo fondo).

49. Tanto le indicazioni quanto i minimi estratti che utilizzo nel testo che segue provengono dall'esperienza a Chicago con Gossett (settembre 2003-febbraio 2004), mentre lavorava ai voluminosi brogliacci; insieme a Philip ho potuto in quell'occasione acquisire una prima familiarità con quel preziosissimo materiale. Tutto ciò che si dirà nelle prossime pagine relativamente ai brogliacci della *Forza* è frutto del lavoro di Gossett, che qui ricordo con grande affetto.

- Abbiati 1959 = F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano 1959.
- Antolini 2003 = B. M. Antolini, *La collaborazione tra Piave e Pacini nelle lettere della Biblioteca Nazionale di Roma*, in *Intorno a Giovanni Pacini*, a c. di M. Capra, Pisa 2003, 191-216.
- Baker 2013 = E. Baker, *Piave, Francesco Maria*, in *The Verdi Cambridge Encyclopedia*, a c. di R.M. Marvin, Cambridge 2013, 339-341.
- Banti 2000 e 2006 = A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino 2000 e 2006.
- Bonomi 2014 = I. Bonomi, *Lingua e drammaturgia nei libretti verdiani*, in *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, a cura di I. Bonomi–F. Cella–L. Martini, Milano 2014, 157-160.
- Budden 1986 = J. Budden, *Le opere di Verdi*, Torino 1986.
- Conati 1983 = M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano 1983.
- d'Angelo 2016 = E. d'Angelo, *Invita Minerva. Francesco Maria Piave librettista con Verdi*, Foggia 2016.
- Della Seta 1987 = F. Della Seta, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, a c. di L. Bianconi–G. Pestelli, Torino 1987, vol. IV, 260-264.
- Engelhardt 2015 = M. Engelhardt, *Il Rienzi di Francesco Maria Piave*, in *Giuseppe Verdi dalla musica alla messinscena. In ricordo di Pierluigi Petrobelli*, «Quaderni dell'Istituto nazionale di studi verdiani» 8 (2015), 173-185.
- Fabbri 2007 = P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino 2007.
- Frigau 2006 = C. Frigau, «*Escan d'Italia i barbari*». «*Vico Bentivoglio*» l'ultimo libretto di Piave, «*Chroniques italiennes*», 77-78 (2006), 127-150.
- Gossett 2006 = P. Gossett, *La forza del destino: Three States of One Opera*, San Francisco 2006, X-XIII.
- Holmes 1990 = W. Holmes, *The earliest revisions of "La forza del destino"*, «*Studi verdiani*» 6 (1990), 55-98.
- Nadas 1987 = J. Nadas, *New light on Pre-1869 revisions of "La forza del destino"*, «*Verdi Newsletter*» 15 (1987), 7-29.
- Petrobelli 1998 = P. Petrobelli, *Ancora sui tre "sistemi": il primo atto della "Forza del destino"*, in Id., *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino 1998.
- Poli–Squarcina 2013 = B. Poli–C. Squarcina (a c. di), *Non solo Giuseppe Verdi. Inediti e non di F. M. P.*, Venezia 2013.
- Rescigno 2014 = E. Rescigno, *Piave comincia da Goldoni. Il Don Marzio per la musica di Samuel Levi*, «*Studi goldoniani. Quaderni annuali di storia del teatro e della letteratura veneziana nel Settecento*» XI/3 (2014), 21-66.
- Rostagno 2011 = A. Rostagno, *Melodramma e mentalità della "giovane generazione"*, in *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*, a c. di B. Alfonzetti–F. Cantù–M. Formica–S. Tatti, Roma 2011, 479-494.
- Rostagno 2014 = A. Rostagno, *Tradizione e uso della pantomima in Donizetti*, in *Donizetti in scena. Attualità del testo-spettacolo*, a c. di F. Fornoni, Bergamo 2014.
- Rostagno–Tatti 2016 = A. Rostagno–S. Tatti (a c. di), *Scrittori in musica*, Roma 2016.

- Rostagno 2019 = A. Rostagno, *Povert  e melodramma in Giuseppe Verdi*, in *Povert . Atti del convegno internazionale*, a c. di S. Zoppi Garampi, Napoli 2019.
- Tatti 2016 = S. Tatti, *Francesco Maria Piave scrittore e librettista*, in Rostagno–Tatti 2016, 239-257.
- Verdi Bollettino* 1962 = *Verdi. Bollettino Quadrimestrale dell'Istituto di Studi verdiani. Parma-Busseto*, III/II n  5 (genn.-dic. 1962).
- Verdi Carteggi* (Luzio) = *Carteggi verdiani*, a c. di A. Luzio, Roma 1935.
- Verdi Copialettere* (Cesari–Luzio) = G. Verdi, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a c. di G. Cesari–A. Luzio, Milano 1913.
- Vescovo 2013 = P. Vescovo, *Piave a Casa Goldoni*, in *Non solo Giuseppe Verdi. Inediti e non di Francesco Maria Piave*, a c. di B. Poli–C. Squarcina, Venezia 2013, 5-8.
- Zoppelli 2011 = L. Zoppelli, *Introduzione storica*, in G. Donizetti, *Maria di Roban*, edizione critica a c. di L. Zoppelli, Milano-Bergamo 2011.
- Zoppelli 2014 = L. Zoppelli, «*Sul tavolino, una spada leggera*». *Funzioni della didascalia negli autografi donizettiani*, in *Donizetti in scena. Attualit  del testo-spettacolo*, a c. di F. Fornoni, Bergamo 2014, 43-55.
- Walker 1964 = F. Walker, *L'uomo Verdi*, Milano 1964.



## Fonti e riscritture dell'*Otello* tra Rossini e Verdi

Francesco Spera

Molti studiosi si sono occupati della storia di *Otello* e Desdemona, letterati e musicologi. Siamo in presenza infatti di uno dei casi più interessanti e suggestivi di interferenza dei generi, visto che la vicenda nasce come novella in ambito italiano, poi diventa opera teatrale in lingua inglese grazie al sommo Shakespeare, infine è riutilizzata in ambito operistico in due diversi melodrammi di Rossini e di Verdi. Si parte da un personaggio di rilievo: il primo autore è Giovan Battista Giraldi Cinzio, eminente figura della nostra età rinascimentale, che, intellettuale versatile, teorico del teatro, autore di importanti tragedie marcate dall'orrore, è soprattutto ricordato per la ricchissima raccolta di novelle intitolata *Gli Ecatommisti* (1565), molto tradotta e quindi conosciuta in Europa, tanto che alcune narrazioni furono poi sfruttate da altri scrittori e drammaturghi.

La novella VII della deca III racconta dell'amore di un capitano moro (ed è sempre chiamato soltanto così) con una giovane aristocratica veneziana di nome Disdemona (con la vocale «i» e non con la «e» come sarà in seguito), nome che deve essere inteso come derivato dal termine greco *Dusdaimon* e significa infelice. Già da questa scelta abbiamo un indizio di un destino tragico (e si noti che questo è l'unico nome di personaggio a rimanere immutato nei rifacimenti successivi). La situazione drammatica di partenza è particolarmente originale perché s'impenna sull'amore ricambiato tra un capitano dalla pelle nera e una bellissima fanciulla di rango molto elevato. Nell'introdurre il racconto si dice che «non sia in libertà né degli uomini né delle donne il fuggire la passione amorosa, perché la umana natura è a ciò così disposta che spesso negli animi nostri (nostro malgrado) si fa potentissima sentire».<sup>1</sup> La forza d'amore è un *topos* che nasce dall'amor cortese in poi e si concreta qui nel rapporto tra «un moro molto valoroso», cui la repubblica di Venezia affida compiti di comando sempre più impegnativi, e questa «virtuosa donna, di maravigliosa bellezza (...) tratta non da appetito donnesco, ma dalla virtù del moro».<sup>2</sup> I due, che si uniscono in matrimonio, sono caratterizzati l'uomo dal valore e la donna dalla bellezza, e per di più entrambi sono dotati di molte virtù. Insomma nulla di strano rispetto alla tradizione per le motivazioni dell'innamoramento, ma certo l'uomo è moro, con una trasgressione notevole rispetto ai costumi del tempo. Si noti tuttavia che nella

1. Giraldi Cinzio 2012, 612.

2. Giraldi Cinzio 2012, 613.

novella non appare un'opposizione della famiglia, soprattutto non c'è la figura del padre di lei che tanta importanza avrà nei rifacimenti successivi.

In effetti l'attenzione si concentra subito su un altro personaggio che fa parte della squadra del Moro: «un alfiere di bellissima presenza, ma della più scelerata natura, che mai fosse uomo del mondo».<sup>3</sup> Sarà costui (che prenderà poi il nome di Jago) a macchinare i diabolici inganni che come in un vortice porteranno tutti a una fine miseranda. Egli infatti ama Disdemona, che neppure si accorge di lui, cosicché ipotizza che la donna sia in realtà innamorata di un altro suo collega «un capo di squadra»; per questo decide di vendicarsi insinuando il dubbio in Otello che sua moglie lo tradisca. L'essere malvagio insomma non può credere all'innocenza altrui e quindi realizza il suo piano in tappe progressive, come avviene nel dramma di Shakespeare e nell'opera di Verdi. Da sottolineare però che nell'inventarsi le ragioni di questa passione adulterina, l'alfiere rivolge a Otello un'affermazione degna di nota: «Dovete adunque sapere che non per altro è grave alla donna vostra il veder il capo di squadra in disgrazia vostra, che per lo piacere ch'ella si piglia con lui, qualora egli in casa vostra viene, come colei a cui già è venuta a noia questa vostra nerezza».<sup>4</sup> Ricordare al protagonista esplicitamente il colore della sua pelle è davvero una scelta forte propria ed esclusiva di Giraldi, con una dichiarazione brutale che centra il punto più debole di questo rapporto e così colpendo crudelmente il Moro nel profondo.

Da questo momento in poi la vicenda si ripropone con molte analogie rispetto al dramma shakespeariano: rilievo determinante assume, come ben ricordiamo, il «fazzoletto», nella novella denominato «pannicello», che l'alfiere ruba e porta al capo squadra. Il Moro cade nella trappola quando gli viene detto falsamente che il pannicello è stato regalato al caposquadra da Disdemona. Questa, interrogata e accusata, non può capire la situazione e invano cerca di mitigare l'improvviso e impreveduto rancore e addirittura l'odio del marito con dichiarazioni d'amore e abbondanza di lacrime. Invece il suo destino è segnato. La novella prosegue con una serie di azioni che sono soltanto raccontate e non più rappresentate direttamente: l'alfiere, d'accordo con Otello, colpisce più volte in testa Disdemona con un sacco di sabbia; poi entrambi le fanno cadere addosso le travi della sua camera. La messa in scena deve dare l'idea di una morte naturale, come appunto viene creduto. Ma poi i due complici entrano in conflitto con accuse reciproche che portano alla rivelazione del delitto, tanto che finiscono davanti al tribunale di Venezia. Il Moro viene torturato, ma, avendo resistito a tutti i tormenti, è condannato all'esilio (e comunque è in seguito ucciso dai parenti di Disdemona). L'alfiere a sua volta è torturato anch'egli per un altro processo, con esito ben peggiore: «fu talmente collato che gli si corropperò le interiora. Onde, uscito di prigione e condotto a casa, miseramente se ne morì».<sup>5</sup> Il finale, che è anche più complicato di quanto qui riassunto, dimostra che lo scioglimento

3. Giraldi Cinzio 2012, 615.

4. Giraldi Cinzio 2012, 617.

5. Giraldi Cinzio 2012, 626.



del racconto è sotto il segno di una catastrofe generale, piena di terribile crudeltà. La novellistica del Cinquecento in effetti indugia spesso nei particolari più atroci, ma bisogna anche precisare che dopo l'assassinio di Desdemona il narratore introduce una digressione rivelatrice che precede le notizie sulla mortale fine dei due colpevoli: «Ma non volle Iddio, giusto riguardatore degli animi altrui, che così gran sceleragine se ne rimanesse senza la dicevole pena».<sup>6</sup> In questa frase è chiaramente possibile rintracciare l'esigenza di un narratore, che deve, in età controriformistica, prendere le distanze da una materia così inquietante, deve crearsi un alibi morale prima di poter raccontare la ripugnante sequenza di orrori fisici e morali.

Su questa vicenda Shakespeare compie due operazioni fondamentali nel dramma *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice* (1604): amplia il numero personaggi e arricchisce l'azione<sup>7</sup>. Inoltre apporta alcuni cambiamenti significativi: il primo atto si svolge a Venezia e vede in scena il padre di Desdemona, che non appare in Giraldi, verosimilmente disperato alla notizia della fuga della figlia e del suo matrimonio con Othello. Ma soprattutto appare già in azione quello che nella novella è denominato semplicemente alfiere e qui prende il nome di Jago, dimostrandosi fin dall'inizio l'artefice del male nei confronti di Othello, che gli ha negato la nomina a luogotenente. Cambia quindi la giustificazione del rancore dell'anima nera della storia, che non si dice più innamorato di Desdemona, ma deciso a vendicarsi duramente del suo comandante. Superfluo ricordare come Jago sappia tessere scaltramente la sua tela, utilizzando anche lo stratagemma del fazzoletto rubato. E di fronte a tanta forza Othello si dimostra inferiore, tanto che a un certo punto cade persino in deliquio e per di più, in una scena di grande importanza ed effetto con l'arrivo della delegazione veneziana, insulta e percuote la moglie. Il valoroso combattente si dimostra incapace di contrastare il demoniaco sottoposto, ma in effetti nulla può di fronte alla forza pervasiva e debordante del male incarnato da Jago, cosicché commette azioni non più peculiari di un eroe.

È avvenuta una trasformazione radicale: la storia di un malvagio che inganna machiavellicamente il suo avversario viene calata dal drammaturgo inglese in un quadro più ampio e complesso, dove da un lato entra in scena la psicologia per caratterizzare il comportamento dei personaggi, dall'altro non mancano neppure riflessioni filosofiche sulla sfaccettata tipologia del male che travolge tutti. Anche in questa opera la catastrofe investe più personaggi, perché muoiono Desdemona soffocata dal protagonista, Emilia trafitta da Jago, mentre intanto è stato ucciso anche Roderigo, una nuova figura introdotta da Shakespeare per creare un intreccio più negativo di inganni e tradimenti. Othello prima ferisce Jago e poi si suicida con un pugnale. Alla rivelazione della verità il protagonista scopre sì di essere stato ingannato, ma è anche consapevole delle proprie gravi responsabilità, e quindi si uccide con l'arma bianca come un autentico personaggio della tragedia

6. *Ibid.*

7. Sul rapporto Giraldi e Shakespeare si rimanda a Colella 2015.

antica. Il male ha vinto, ma Othello ha riconquistato lo statuto di personaggio eroico, lucido e razionale, con il suicidio evita il disonore di un'esecuzione capitale pubblica, ma soprattutto testimonia la sua forza morale che consente il sacrificio di sé come risarcimento della giustizia, secondo una prospettiva tutta laica. Insomma la conclusione del dramma suggella il valore intellettuale ed estetico dell'opera presentando un tipico scioglimento da tragedia classica. Certo il dramma shakespeariano non può essere confuso con le tragedie classicistiche in auge ancora nell'Europa continentale, ma è indubbio che il finale si erga a un livello molto elevato, trasformando la narrazione orrorosa di un caso singolare, com'era nella novella, in un'azione tragica che riflette problematiche universali.

Il libretto dell'*Otello* di Rossini fu redatto da un aristocratico, il marchese Francesco Berio di Salsa, che coltivava interessi letterari. Quando l'opera andò in scena, nel 1816 a Napoli, Shakespeare era ormai un autore ben noto, destinato a diventare una bandiera degli scrittori che volevano diffondere in Italia il Romanticismo. La fama del drammaturgo inglese si era diffusa in Europa nel Settecento, dapprima in Francia, ed era più tardi arrivata da noi, come al solito attraverso traduzioni francesi, poi direttamente nella nostra lingua. Non senza qualche diffidenza da parte dei critici di allora, poiché le opere di Shakespeare non rispettavano le regole della tradizione classica e soprattutto le tre famigerate unità di azione, spazio e tempo, ma esibivano tuttavia un'innegabile efficacia drammatica, con personaggi vigorosi e problematici, coinvolti in passioni assolute e azioni impetuose. Già nel 1756 appare la traduzione del *Giulio Cesare* di Domenico Valentini, nel 1777 la traduzione dell'*Otello* di un personaggio di rilievo come Alessandro Verri, uno degli esponenti più in vista della cultura italiana del tempo; agli ultimi anni del secolo risale la tappa basilare di alcune migliori traduzioni di Giustina Renier Michiel, fra cui ancora *Otello*. Ma ormai il teatro di Shakespeare era entrato nel patrimonio comune della cultura letteraria. Infatti la dimostrazione dell'influenza di un autore straniero non dipende soltanto dalla quantità e dalla qualità delle traduzioni, bensì anche dalla sua incidenza come modello e fonte di imitazioni. E i riferimenti a Shakespeare nella letteratura italiana diventano numerosi fra Sette e Ottocento. Si prenda il caso di Vincenzo Monti, lo scrittore di maggior prestigio di questi decenni, che in qualche scena delle sue tragedie riprende palesemente situazioni da Shakespeare. Si pensi infine ai giudizi di Foscolo, che addirittura nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, un romanzo di grosso successo pubblicato in forma completa nel 1802, esalta nella lettera del 13 maggio lo scrittore inglese insieme a Omero e Dante, come «maestri di tutti gl'ingegni sovrumani». Poi doveva arrivare Alessandro Manzoni con le sue molteplici valutazioni elogiative su Shakespeare. Non penso soltanto alla presenza di certi riferimenti nei *Promessi sposi*, come la più nota battuta su «un barbaro non privo di ingegno», che si incontra verso la fine del capitolo settimo, ma ad esempio alle illuminanti interpretazioni sulla trama proprio dell'*Otello* che si leggono nella *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*.<sup>8</sup>

8. Manzoni 2008, in particolare 67-75.

Questa celebrazione di Shakespeare, assurto fra i mostri sacri della letteratura universale, documenta il formarsi di un mito culturale che non poteva non avere ricadute in altre forme artistiche. Come spesso accade, la letteratura e il teatro fungono da battistrada per il melodramma, che riprende le novità sperimentate nei generi narrativi e drammatici, col vantaggio di portare poi tale materia presso un pubblico più vasto. Con l'immane precisazione, tuttavia, dei cambiamenti e travisamenti propri di queste trasposizioni, dovuti alle diverse necessità del teatro musicale. Così nell'*Otello* di Rossini la scena dei tre atti è sempre in Venezia (e questa appare già una scelta più tradizionale). Invece nei cinque atti di Shakespeare, come abbiamo visto, la città lagunare è sfondo solo del primo atto, cioè del prologo della tragedia vera e propria, mentre gli altri quattro si svolgono a Cipro. A livello di personaggi acquista importanza il padre di Desdemona, qui chiamato Elmira, che incarna ovviamente l'oppositore di Otello. Manca Cassio, mentre l'innamorato di Desdemona è Rodrigo, figlio del doge. Motore della vicenda è sempre Jago, che non risulta tuttavia marito di Emilia (pure presente come confidente di Desdemona). A unire Elmira, Jago, Rodrigo è la lotta per il potere contro Otello, osannato reduce di vittorie militari; per di più non solo Rodrigo ama non riamato Desdemona, bensì anche Jago aveva in passato messo gli occhi sulla giovane, a conferma del prevalente tema degli amori impossibili e infelici, sempre assolutamente presenti nel melodramma serio.

Di fronte a questo trio scatenato dalla gelosia politica e amorosa, il protagonista, per quanto celebrato per la forza e il coraggio, appare, secondo un luogo comune del melodramma, troppo ingenuo e credulone per quanto riguarda le vicende private. Infatti, dopo il primo atto che si chiude con un ampio finale e l'intervento di tutti i personaggi per la rivelazione dell'amore clandestino tra il Moro e Desdemona, soltanto nel secondo atto si concentra il tema cruciale della gelosia di Otello: Jago gli insinua il sospetto e gli mostra come prova non un fazzoletto, bensì una lettera d'amore di Desdemona che sarebbe rivolta a Rodrigo. Il povero Otello ci crede senza esitazione (mentre era rivolta proprio a lui). Gli autori evidentemente hanno pensato che era meglio attenersi alla tradizione che in molte opere prevedeva l'utilizzazione di lettere, anche con fini diversi, utilizzate spesso come espediente essenziale dell'azione, per dare talora una svolta repentina alla vicenda (si pensi al caso simile della successiva *Luisa Miller* di Verdi)

Otello arriva ad altercare con il rivale, ma neppure parla alla donna, che gli chiede del suo mutato atteggiamento. Alla protagonista, secondo soluzioni ben conosciute, non resta che svenire ed elevare poi il suo lamento infelice, quindi con quella mistione di moduli in parte tragici ma soprattutto patetici che si era affermata nel teatro operistico italiano a cavallo fra i due secoli. Nel terzo atto la sequenza delle azioni è non solo più aderente all'intreccio di Shakespeare, ma anche più convincente dal punto di vista teatrale e letterario, con una tensione accresciuta dal progressivo esplodere di lampi e tuoni, che (inesistenti nel testo inglese) fanno da sottofondo alla scena madre. Nella stanza da letto Desdemona,

secondo una ripresa diretta da Shakespeare, ricorda la triste storia della sua ancella e il suo canto del salice. Otello prima recita un esteso monologo, ben congegnato nell'alternarsi dei dubbi e delle emozioni, e dopo un breve dialogo pugnala Desdemona. L'uso dell'arma bianca per l'assassinio si spiega secondo il codice classico della tragedia, che privilegiava questo tipo di morte. Ma il finale introduce ulteriori differenze: bisogna precisare che la scena finale si svolge sì nella camera da letto di Desdemona, ma nella casa paterna. Otello si introduce di soppiatto quando la giovane dorme, la sveglia e dopo poche tese battute la pugnala, proprio mentre stanno arrivando gli altri personaggi che, scoperte le malefatte di Jago, sono pronti a benedire l'amore tra i due. A tale rivelazione allora Otello si uccide repentinamente, aprendo anche la tenda che nasconde il cadavere di Desdemona, con un bel colpo di effetto spettacolare.

Una differenza ben maggiore e sorprendente intervenne poi, quando, su alcune piazze, si dovette addirittura capovolgere l'epilogo, poiché il pubblico pretendeva il lieto fine: accade così che Otello si lasci convincere dalle ultime giustificazioni di Desdemona fra la gioia universale (del resto, era stato altrettanto pronto a credere a Jago). Non bisogna stupirsi di questi stravolgimenti, già in atto nelle prime opere secentesche (si pensi ai diversi finali di *Orfeo ed Euridice*), che dimostrano proprio la vitalità e il successo che il melodramma poteva vantare nei suoi tempi aurei, quando era dominante la passione del pubblico, attratto soprattutto dal belcanto e dai virtuosismi dei cantanti. Si dovevano insomma mantenere fermi gli elementi portanti dello spettacolo musicale, ma si potevano aggiungere componenti anche originali (entro certi limiti), come appunto l'amore tra il Moro e la giovane aristocratica.<sup>9</sup> E non si può chiudere il discorso su queste operazioni di revisione e travisamento non ricordando un esplicito omaggio alla secolare tradizione poetica italiana con l'inserimento nel libretto di una citazione dantesca cantata fuori scena da un gondoliere all'inizio del terzo atto. E viene da pensare che questa citazione non sia casuale, visto che si tratta di versi pronunciati da Francesca da Rimini all'inizio del suo racconto nel canto quinto dell'*Inferno*: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria». Tanto più che una tragedia di Silvio Pellico, dedicata all'eroina dantesca, aveva avuto un grandissimo successo nel 1815 a Milano, cioè l'anno prima dell'*Otello* di Rossini, inaugurando il genere romantico della tragedia basata sul sentimentalismo amoroso, per di più su una situazione drammatica in parte simile, di amore e gelosia. Tutto davvero s'intreccia e si fonde nell'arte, fra culture di paesi diversi, fra passato e presente, fra letteratura teatro e musica, come nella migliore tradizione europea.

I molti decenni che intercorrono tra l'*Otello* di Rossini e quello di Verdi-Boito (dato alla Scala nel 1887) spiegano la notevole differenza dell'operazione di rifacimento. Il giudizio sul libretto del secondo *Otello* operistico è stato sempre concordemente positivo: la collaborazione fra Verdi e Boito fu intensa e fruttuosa, come testimoniano le lettere che i due si scambiarono sull'argomento

9. Si veda la ricostruzione di questi episodi in Beghelli-Gallino 1991, 419-420.

durante il lungo periodo di gestazione e composizione dell'opera, nei primi anni Ottanta dell'Ottocento. La pregevole fattura della rielaborazione appare evidente nella compatta struttura dell'intreccio, che si svolge secondo una ben ritmata distribuzione di episodi, con sapienti accelerazioni e pause della tensione drammatica. Questo buon apporto del librettista non deve sorprendere, visto che Arrigo Boito (1842-1918) era un letterato molto fine, già in piena maturità quando iniziò la cooperazione con Verdi. Bisogna ricordare infatti che lo scrittore aveva alle spalle una considerevole e versatile carriera artistica, iniziata da giovane tra le file di quel gruppo di intellettuali milanesi chiamato «Scapigliatura», che, negli anni Sessanta e Settanta, mirava a rinnovare la letteratura italiana. Verdi non era molto apprezzato da questi giovani artisti, così presi dalla volontà di svecchiare la cultura contemporanea da vedere nell'affermato compositore italiano un personaggio del passato e preferirgli piuttosto il tedesco Richard Wagner. Quando Boito, che era anche compositore, scrisse il libretto e la musica della sua opera, *Mefistofele* (1868), non prese certo per modello Verdi. Ma le esperienze degli anni successivi portarono Boito a scrivere altri libretti (anche *La Gioconda* per Ponchielli) e soprattutto a riavvicinarsi a Verdi, prima per la revisione del testo del *Simon Boccanegra* e infine per il progetto dell'*Otello*.

Abituato a trattare sovente con meri verseggiatori, Verdi, che era dotato di uno speciale fiuto nella costruzione drammatica della vicenda, generalmente seguiva da vicino la stesura del libretto e imponeva le proprie idee, prevaricando sui collaboratori. Con Boito, che aveva un tale bagaglio di esperienze letterarie e musicali, che per di più era un intellettuale dotato di preparazione teorica e spirito critico, il rapporto non poteva che essere diverso. Anzi, non senza ragione si è dibattuto quanto la personalità di Boito abbia influenzato Verdi; ma tale questione va superata nell'ottica di una valutazione globale dell'*Otello*, che, come tante opere d'arte moderne (si pensi al cinema), nasce da una collaborazione, dove uno dei componenti assume indubbiamente la parte principale, ma l'altro svolge un'essenziale funzione di sostegno e di stimolo. Basta leggere il bell'epistolario tra i due, con le molte riflessioni su vicende e personaggi, per verificare il gioco sottile e affascinante delle interdipendenze.

Il talento dei due artisti si armonizzò proficuamente, concretandosi in un libretto ben riuscito nella riduzione e nella concentrazione dei cinque lunghi atti del dramma originale. Si pensi all'eliminazione del primo atto, che si svolge a Venezia, con la geniale apertura invece imperniata sull'esplosione dell'uragano e la straordinaria entrata del protagonista con il suo squillante «Esultate». Il libretto segue abbastanza fedelmente la successione del dramma (più sicuramente di quello di Rossini), con qualche calcolata divergenza per la necessità di rispettare alcune convenzioni del melodramma: completamente nuovo è il suggestivo duetto amoroso notturno del finale primo, anche se abilmente Boito traspose nel dialogo le stesse espressioni amorose pronunciate da Otello a Desdemona nell'atto veneziano, per giustificare il loro innamoramento e il matrimonio segreto davanti al doge e all'irato padre della donna. Nel quartetto del secondo

atto, con in scena i due sposi e Jago che sottrae alla moglie Emilia il fazzoletto di Desdemona, sono fuse due scene che nel dramma sono separate. Il grande concertato del terzo atto, con l'arrivo della delegazione veneta e la pubblica umiliazione di Desdemona, raccoglie passi diversi del quarto atto del dramma, con un'accumulazione di personaggi (e in più il coro), quindi con effetti di amplificazione di spettacolare efficacia.

Una differenza fondamentale tra il testo shakespeariano e quello di Boito è riscontrabile nel linguaggio: nel dramma si utilizza un linguaggio non solo più colloquiale, ma realistico, talvolta persino scurrile; essendo questo inammissibile nel melodramma, Boito attua un'opera di puntuale rimozione («la vil cortigiana» del libretto corrisponde a ben altri epiteti nel dramma). Non basta tuttavia appellarsi alle convenzioni, ma si deve ammettere che questo linguaggio elevato, adottato con coerenza nel libretto, risponde sicuramente a un'idea di stile alto, ritenuto indispensabile per adeguare l'espressione vocale all'altezza del tema trattato, secondo il principio classico del parallelismo di contenuto e forma. Non si deve infatti interpretare l'*Otello* come una semplice vicenda di ossessiva gelosia, di vendetta per questioni d'invidia e di potere, di inganno giocato su un fazzoletto, bensì come un'opera di ben più profondi e universali significati. Del resto è lo stesso libretto a offrire inequivocabili segnali di problematiche di ampio respiro. Si pensi al monologo di Jago nel secondo atto, che è l'autentica chiave d'interpretazione dell'opera: «Credo in un Dio crudel che m'ha creato/ simile a sé, e che nell'ira io nomo/... / il mal ch'io penso/ che da me procede/ per mio destin adempio./ ... / Vien dopo tanta irrision la Morte./ E poi?... E poi? la Morte è il Nulla./ E vecchia fola il ciel».<sup>10</sup>

Un monologo così nichilista non esiste nel dramma, ma qui si è voluto attribuire al personaggio motore dell'azione un credo nel male che è il vero tema dell'opera: il male come entità che alberga fuori e dentro l'uomo e irrompe talvolta coinvolgendo tutto nella rovina. Si attua così una duplice operazione: si recupera una tematica caratteristica del genere tragico, che fin dalle origini (cioè dai Greci) si risolveva in una travagliata meditazione sulle origini e il potere del male, che si abbatte sull'individuo per un destino crudele e imprevedibile; nello stesso tempo il testo si collega al nuovo filone della letteratura del male diffuso anche in Italia (tra Scapigliatura e Decadentismo), che indagava la complessità e l'inquietudine interiore dell'individuo, travagliato da ambiguità e affanni, vittima dei suoi stessi perturbanti fantasmi. Si pensi al protagonista, presentato come un grande eroe, coraggioso e valoroso vincitore di battaglie, ma poi imprevedibilmente preda del dubbio e dell'ira. La risposta al monologo di Jago è, nel terzo atto, il monologo di Otello in forma di accorata lamentazione: «Dio, mi potevi scagliar tutti i mali/ ... / Spento è quel sol, quel sorriso, quel raggio che mi fa vivo, che mi fa lieto!»<sup>11</sup>. Una potenza demoniaca si è impossessata del personaggio, non dandogli tregua, togliendogli ogni speranza di pace e quindi di

10. Baldacci 1975, 509.

11. Baldacci 1975, 518.

vita. Infatti Otello s'avviluppa in una crisi che arriva a punte di delirio, a riprova di uno sconvolgimento della mente, ormai travolta da una forza maligna, irrazionale e indomabile; come si evidenzia nell'atteggiamento dissennato e farneticante assunto scandalosamente davanti a tutti nel finale terzo, che si chiude proprio con la furia e il deliquio successivo del protagonista, incapace di sopportare un tormento interiore ormai soverchiante (e non a caso Jago, agente di questa forza maligna, prima commenta «il mio velen lavora» e poi esce nel grido di irrisione e trionfo sul corpo inerte dell'invasato Otello: «Ecco il Leone!»).

Di fronte a tale strapotere del male Desdemona è la vittima incolpevole e indifesa, relegata in un ruolo tutto patetico: nel libretto è giustamente un personaggio monocorde e persino poco appariscente, caratterizzato per la sua bontà e fragilità, proprio per accentuare, in contrapposizione, l'orrore per la sua ingiusta persecuzione. Desdemona deve apparire eterea, «pallida», come dice appunto Otello sul letto di morte, in contrasto col nero della pelle di Otello, ma anche della sua anima, obnubilata dal male. Quando il protagonista, compiuto l'atroce assassinio, ha la sconvolgente rivelazione della verità, non può sopravvivere: come gli eroi della tragedia, che si rendevano conto della loro nefasta follia (dall'*Aiace* di Sofocle al *Saul* di Alfieri), deve porre fine alla propria esistenza. Il suicidio del personaggio è certo la prova della sconfitta e della disperazione, ma è anche un gesto razionale e libero di protesta contro un fato iniquo e, nello stesso tempo, l'estrema testimonianza di una rinnovata passione verso l'amata, di cui ha riscoperto la purezza e il valore. Con Verdi e Boito ci siamo allontanati parecchio da Giraldi Cinzio: i sondaggi compiuti hanno coinvolto testi lontani e diversi, dove si gioca tra tradizione e innovazione e si manifesta soprattutto una particolarità dell'opera in musica, il suo carattere talora fortemente composito, capace di inglobare e reinventare spunti di diversa provenienza. Forse proprio in questa capacità è la sua vera forza e il suo perenne successo. Se il compositore e il librettista riescono proficuamente a collaborare, le frequenti operazioni di revisione di situazioni archetipiche arricchiscono viepiù il secolare patrimonio culturale della civiltà occidentale. E in questo patrimonio europeo il melodramma, il genere in cui si fondono letteratura e musica, gioca ancora un ruolo fondamentale.

## Bibliografia

- Baldacci 1975 = L. Baldacci (a c. di), *Tutti i libretti di Verdi*, con una postfazione di G. Negri, Milano 1975.
- Beghelli–Gallino 1991 = M. Beghelli-N. Gallino (a c. di), *Tutti i libretti di Rossini*, Milano 1991.
- Colella 2015 = M. Colella, «Fu già in Venezia un moro molto valoroso». Gibaldi Cinzio e Shakespeare, in *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, a c. di G. Carrascón e C. Simbolotti, Torino 2015, 158-172.
- Gibaldi Cinzio 2012 = G.B. Gibaldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, a c. di S. Villari, Roma 2012, t. I.
- Manzoni 2008 = A. Manzoni, *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a c. di C. Riccardi, Roma 2008.



# Da *Le Racine* a *Fedra* di Sylvano Bussotti: riscrittura di un libretto metateatrale.\*

Federica Marsico

## 1. Introduzione

Il catalogo di Sylvano Bussotti (Firenze 1931-) è ricco di composizioni ispirate al mito classico. *Quattro ricordi di Rilke*, *Rara requiem*, *Nottetempo* ed *Ermafrodito* sono solo alcuni titoli attraverso cui dèi ed eroi dell'antichità fanno ingresso nella produzione del musicista.<sup>1</sup> L'assoluta originalità con cui il compositore rielabora gli antichi racconti è evidente nei due adattamenti del mito di Fedra per le scene liriche, ovvero *Le Racine: pianobar pour Phèdre*, in un prologo, tre atti e un intermezzo (Milano, Piccola Scala, 1980), e *Fedra*, tragedia lirica in tre atti e un intermezzo (Roma, Teatro dell'Opera, 1988).

Pochi anni dopo il debutto di *Fedra*, Bussotti commentò i due lavori con le seguenti parole: «Se confronti lo spartito del *Racine* con quello di *Fedra* noterai che c'è un lavoro folle di elaborazione drammaturgica».<sup>2</sup> Le due composizioni costituiscono un *unicum* nella produzione dell'artista, in quanto rappresentano un caso di traduzione e riscrittura dello stesso libretto da parte dell'autore. Se a *Le Racine* sono stati dedicati una voce di dizionario<sup>3</sup> e alcuni studi,<sup>4</sup> di converso *Fedra* è stata oggetto di un'indagine musicologica solo in tempi recenti.<sup>5</sup> Il presente saggio mira a fare luce, attraverso il confronto fra i testi musicati nelle due opere, su come Bussotti abbia ripensato in *Fedra* la vicenda del 'pianobar', mantenendone tuttavia la concezione metateatrale di base. L'articolo intende dimostrare che la prospettiva metateatrale, che finora è stata messa in rilievo in rela-

\* Desidero ringraziare Fabrizio Della Seta, per avermi fornito l'occasione di approfondire quanto esposto nel presente articolo, e Michele Girardi, per avermi guidato nello studio della produzione di Sylvano Bussotti.

1. Sulla presenza del mito nella musica di Bussotti cfr. Marsico 2016, 201-212 (intervista al compositore).

2. Girardi 1996, 144.

3. Maehder 1992. Si noti che lo stesso dizionario contiene una voce relativa a *Fedra*, in cui tuttavia l'opera è descritta assai brevemente come «a reworking of Bussotti's *Le Racine*» (Sadie 1992, 148).

4. Maehder 2003; Marsico 2016, 83-111, Marsico 2019.

5. Marsico 2016, 111-125.

zione a *Le Racine*<sup>6</sup> ma non a *Fedra*,<sup>7</sup> costituisce la chiave di lettura del secondo lavoro di Bussotti.

## 2. *Le Racine* diventa *Fedra*

In *Le Racine*, Bussotti si confronta con la tragedia *Phèdre* di Jean Racine, incentrata sull'amore incestuoso di Fedra per il figliastro Ippolito. Capolavoro della letteratura di tutti i tempi, il dramma era già stato oggetto di numerosi adattamenti musicali fin dal primo Settecento.<sup>8</sup> Come sempre accade nel teatro musicale di Bussotti, l'autore del libretto di *Le Racine* è il compositore stesso, che impiega alla lettera alcuni passi della tragedia.<sup>9</sup> Il procedimento di adattamento non è però quello di una *Literaturoper*, in cui un lavoro teatrale viene trasposto in musica adoperando il testo originale, con alcuni aggiustamenti più o meno invasivi, che tuttavia non ne stravolgono il contenuto drammatico. L'operazione di Bussotti è di tutt'altra natura. Egli estrapola alcuni versi dalla tragedia di Racine per farne i tasselli di un *collage*, da cui si genera un intreccio del tutto nuovo, che ben poco ha a che vedere con quello della fonte letteraria.

La vicenda si svolge nel pianobar parigino "Le Racine", un bordello riservato a una clientela maschile di omosessuali o travestiti. La padrona del pianobar è Madame Phèdre (soprano), un'ex attrice della Comédie française e celebre interprete del ruolo di cui porta il nome. La donna gestisce il locale coadiuvata da sette *garçon*, tutti *gigolo* (mimi), e dal cameriere di fiducia Le grec, un travestito (tenore). Il pianista Monsieur Fred si occupa dell'intrattenimento musicale, insieme al suo allievo Armel (voce bianca), che gli volta le pagine. Madame Phèdre ha un figliastro, Hippolyte (attore-mimo), un *gigolo* che si concede ai vari clienti del pianobar. Questi ultimi sono: il padre del ragazzo, che si chiama Jean Racine come il celebre drammaturgo (basso); Jo Leblond (mimo), un *gigolo* e *habitué* del locale; Xio Leblanc (baritono), un viaggiatore di passaggio; Bob Lenoir (mimo), un *gigolo* che frequenta il bordello occasionalmente. I personaggi si intrattengono nel pianobar intonando i versi della tragedia *Phèdre*, accompagnati dal pianoforte (o, in brevi momenti,<sup>10</sup> dalle campane tubolari<sup>11</sup> e dalla celesta). Agiscono pertanto nell'opera come degli attori, beneficiando dell'aiuto di un vero e proprio suggeritore, il travestito Julien (attore-mimo). L'effetto ottenuto

6. Marsico 2019.

7. La prospettiva non è indagata nel già menzionato studio sull'opera (cfr. n. 5).

8. Per una panoramica sugli adattamenti musicali del dramma di Racine e, più in generale, del mito di Fedra cfr. Marsico 2016, 185-199.

9. Il libretto di *Le Racine* non venne pubblicato in occasione della *première*. Si può leggere oggi in edizione critica, cfr. *ibid.*, 227-252.

10. Bussotti 1980, 36-38 (i numeri di pagina si riferiscono alla numerazione manoscritta dell'autore, riportata nell'edizione, e non alla numerazione aggiunta posteriormente dall'editore).

11. La parte delle campane è riportata nella partitura senza esplicitare il nome dello strumento. La destinazione strumentale si ricava da Courir 1980.

è evidentemente metateatrale ed è esplicitato nel prologo, in cui entrano in scena prima il pianista, che suona un pezzo solistico, e poi il voltapagine insieme al suggeritore.<sup>12</sup> Anche la messinscena contribuisce a palesare l'architettura metateatrale. I clienti del pianobar che assistono alla rappresentazione vengono impersonati, infatti, da alcuni spettatori dell'opera che, al loro ingresso in teatro, vengono fatti accomodare intorno a dei tavolini collocati appositamente in platea, al posto della prima fila di poltrone.<sup>13</sup>

Già all'epoca della *première* di *Le Racine*, Bussotti progettava una versione dell'opera per soli, coro e orchestra da mettere in scena nel 1985, nell'ambito di una collaborazione fra il Teatro alla Scala e l'Opéra di Parigi.<sup>14</sup> In realtà, la nuova versione, con il titolo di *Fedra*, vide la luce al Teatro dell'Opera di Roma, nell'ambito della stagione lirica del 1988. Il libretto è la traduzione ritmica italiana del testo di *Le Racine*, approntata dall'autore stesso,<sup>15</sup> che orchestrò per un ampio organico il lavoro precedente<sup>16</sup> e lo arricchì di nuove compagini corali (cfr. *infra*).

La caratteristica di *Fedra* che con maggiore evidenza la distingue da *Le Racine* è l'ambientazione della vicenda. L'azione non si sviluppa più in un pianobar, ma in luoghi ed epoche diversi per ogni atto. L'atto primo si svolge nell'antica Atene, mentre è in corso la costruzione del Partenone; nell'atto secondo, la vicenda si sposta nella Parigi del 1677, durante la prima rappresentazione di *Phèdre* di Racine all'Hôtel de Bourgogne, alla presenza di Luigi XIV; l'atto terzo si svolge ancora nella capitale francese, ma nel 1931 (anno di nascita di Bussotti),<sup>17</sup> nei pressi di un *hôtel de passe*, di un locale malfamato e di un vespasiano. L'intermezzo, che precede l'ultimo atto, funge da cerniera fra le epoche degli atti primo e terzo, poiché in esso la morte di Ippolito viene rappresentata come lo scontro fra il carro guidato dal ragazzo e le prime autovetture novecentesche (comune con *Le Racine* è l'attualizzazione della morte del giovane, causata da un incidente stradale in entrambe le opere). Il finale introduce un ulteriore scarto cronologico, in quanto sul fondo della scena emerge il Centre "Georges Pompidou", inaugurato undici anni prima del debutto dell'opera.

Se, da una parte, Bussotti ripropone in *Fedra* molti personaggi di *Le Racine*, dall'altra recupera alcuni ruoli della fonte letteraria e aggiunge nuove figure. Al posto di Xio Leblanc subentra Teramene, il tutore di Ippolito, mentre Enone (mezzosoprano), la nutrice della regina, sostituisce parzialmente Le grec. A

12. I tre personaggi si salutano al termine dell'esecuzione di Monsieur Fred. Nella partitura, in fondo alla pagina che contiene la musica del prologo, Bussotti scrive infatti le seguenti parole: «Bjur. Armel | jor m's Fred | bonjour Madame» (Bussotti 1980).

13. La concezione metateatrale è discussa più dettagliatamente in Marsico 2019.

14. Degrada 1980, 5.

15. Differentemente da *Le Racine*, il libretto di *Fedra* fu dato alle stampe (Bussotti 1988b), all'interno di un volume dedicato all'opera (Bussotti 1988a).

16. Oltre ad archi e fiati, l'orchestra comprende un mandolino, una chitarra, un harmonium, una celesta, due arpe, un pianoforte e un gran numero di percussioni.

17. Il riferimento all'anno è specificato in Bussotti 1988c, 30.

Monsieur Fred, Jo Leblond, Bob Lennoir e Julien, che in *Fedra* viene soprannominato ‘Madame’ sottolineando ulteriormente che si tratta di un travestito, si affiancano alcuni accompagnatori, rispettivamente due amici con Fred e Jo, due «simili»<sup>18</sup> con Bob e due *trans* con Julien. I quattro personaggi e i loro compagni formano un coro di attori, a cui si uniscono ora due servi di Ippolito nell’atto secondo, ora due teppisti nell’atto terzo, per un totale di quattordici componenti.<sup>19</sup> I personaggi Ippolito, Fedra, Racine e Armel restano invariati. Ai solisti si aggiungono un coro di voci bianche, composto da undici ragazzi, e uno misto. Di quest’ultimo è spesso impiegata la sola sezione maschile (tenori primi e secondi, baritoni e bassi), talvolta congiuntamente agli undici fanciulli.

## 2. Modalità di riscrittura del libretto di *Le Racine*

L’introduzione di nuovi personaggi e di compagini corali comporta numerose modifiche nell’assegnazione delle parti in *Fedra* rispetto a *Le Racine*. I procedimenti impiegati da Bussotti in tale operazione di riscrittura possono essere distinti in cinque tipologie, descritte nei sottoparagrafi seguenti.<sup>20</sup>

### 2.1 Traduzione del testo di *Le Racine*

In alcuni passi di *Fedra*, Bussotti si limita a tradurre il testo di *Le Racine* mantenendone l’assegnazione allo stesso personaggio, il cui nome viene semplicemente mutato nel suo corrispondente italiano. La settima scena dell’atto iniziale, contenente la prima lunga confessione della matrigna, è paradigmatica di tale procedimento. Si guardino i primi otto versi messi a paragone tra le due versioni (cfr. esempio 1).<sup>21</sup>

### 2.2 Ripristino dei personaggi dell’ipotesto

In altri passi di *Fedra*, Bussotti ripristina l’assegnazione originale delle parti che si legge nella tragedia di Racine. È quanto accade nella quinta e nella sesta scena dell’atto primo, con Enone che sostituisce Le grec nel lungo dialogo in cui interroga la regina sulle ragioni della sua inquietudine e scopre infine il suo amore per il figliastro. Nell’atto secondo, lo stesso procedimento si osserva nella di-

18. Bussotti 1988b, 37.

19. La differente composizione del coro di attori nel secondo e nel terzo atto è riportata nelle pagine preliminari della partitura (Bussotti 1988d), ma non nel libretto (Bussotti 1988b).

20. Gli esempi presentati in questo paragrafo fanno riferimento all’edizione sinottica dei testi musicati in *Le Racine e Fedra*, pubblicata in Marsico 2016, 253-279.

21. *Ibid.*, 261.

chiarazione d'amore a Ippolito, nella terza scena, in cui Fedra sostituisce Jean Racine, che nell'opera precedente dichiarava al figlio il suo amore incestuoso omosessuale. A mo' d'esempio di tale modalità di riscrittura, si osservino parallelamente le due scene dell'atto terzo in cui gli astanti constatano la morte di Hippolyte/Ippolito e si noti, in *Fedra*, la sostituzione di Xio Leblanc (= X) con Teramene (= T) (cfr. esempio 2).<sup>22</sup>

### 2.3 *Commistione fra un personaggio di Le Racine e un personaggio dell'ipotesto*

In *Fedra*, del tutto particolare è il trattamento della parte di Le grec. Nell'atto primo, il personaggio dell'ipotesto Enone sostituisce totalmente Le grec. Negli atti secondo e terzo, invece, esso coesiste accanto a Il greco, ovvero all'equivalente italiano del personaggio di *Le Racine* precedentemente sostituito. Il procedimento è evidente nella seconda scena dell'ultimo atto, se confrontata con quella parallela di *Le Racine* (cfr. esempio 3).<sup>23</sup>

### 2.4 *Inserzioni corali*

Tutte le altre scene di *Fedra*, ad eccezione della quarta dell'atto terzo (cfr. *infra*), sono costruite adottando i procedimenti descritti nei sottoparagrafi 2.1, 2.2 e 2.3 congiuntamente all'assegnazione di alcune sezioni testuali di *Le Racine* o ad altri personaggi o al coro. Quest'ultimo viene impiegato nelle seguenti compagini: misto (= CORO); di ragazzi (= COROr); di uomini (= COROu); maschile (= COROm, ossia COROr insieme a COROu); di attori (= COROa). Il finale dell'atto secondo costituisce un caso paradigmatico dell'impiego contemporaneo dei procedimenti di riscrittura finora esposti (cfr. esempio 4).<sup>24</sup>

### 2.5 *Pedissequa riproposizione del testo di Le Racine*

La quarta scena dell'atto terzo di *Fedra* si distingue dal resto dell'opera, in quanto il testo musicato è identico a quello di *Le Racine*.<sup>25</sup> L'unica differenza rispetto

22. *Ibid.*, 278. Nelle scene trascritte negli esempi 2, 4 e 5, accade talvolta che più personaggi cantino contemporaneamente lo stesso verso, ma non tutti lo intonino integralmente. Nella trascrizione del testo, le parti dei vari personaggi sono allineate verticalmente l'una all'altra, al fine di rendere possibile la lettura integrale del verso. L'intero intervento è inoltre preceduto e seguito da uno spazio.

23. *Ibid.*, 276.

24. *Ibid.*, 269-270. Nella colonna di destra dell'esempio si sono impiegate le seguenti abbreviazioni: M<sup>21</sup> = Julien detto 'Madame' con due *trans*; M<sup>12A</sup> = Monsieur Fred con due amici; J<sup>2A</sup> = Jo Leblond con due amici; B<sup>2S</sup> = Bob Lennoir con due simili; I<sup>2S</sup> = Ippolito con due servi.

25. Il testo della scena di *Le Racine* è invece tradotto in italiano in Bussotti 1988b, 56-57.

al lavoro precedente consiste nella sostituzione dei nomi di Madame Phèdre e Xio Leblanc con quelli di Fedra e Teramene. Si osservino le due scene parallele a confronto (cfr. esempio 5).<sup>26</sup>

### 3. Ambientazione e concezione metateatrale

Dal confronto con *Le Racine* emerge un aspetto della drammaturgia di *Fedra* che resterebbe oscuro se si prescindesse da tale comparazione, ovvero la sua architettura metateatrale. La compresenza di alcuni personaggi dell'ipotesto e di altri derivati invece da *Le Racine* può spiegarsi solo leggendo *Fedra* come un'ulteriore rappresentazione metateatrale della tragedia francese da parte dei personaggi del pianobar. Questi mettono in scena il dramma prima nell'antichità ellenica, poi all'epoca di Luigi XIV, e infine all'esterno del bordello, a cui Bussotti si riferisce menzionando un *hôtel de passe* nelle indicazioni sceniche dell'ultimo atto. La prospettiva metateatrale spiega, inoltre, la scenografia ideata dall'autore per riprodurre lo storico teatro parigino nell'atto intermedio, in occasione del debutto dell'opera.<sup>27</sup> Egli racchiuse la scena, disegnata su modello del Ninfeo di Genazano e del salone degli specchi di Villa Palagonia a Bagheria,<sup>28</sup> in «una sorta di cornice dorata di un quadro seicentesco»,<sup>29</sup> collocata in corrispondenza del boccascena.<sup>30</sup> L'allestimento dava pertanto risalto all'effetto metateatrale, caro a Bussotti, peraltro, nel periodo di composizione dell'opera.<sup>31</sup>

La concezione metateatrale, se messa in relazione all'ambientazione di *Fedra*, apre una prospettiva ermeneutica inedita sull'opera. Lo scenario di *Le Racine* è riprodotto solamente nell'atto terzo di *Fedra*. L'atmosfera di un quartiere malfamato parigino, in cui si aggirano «figure oltraggiose di miserabili, prostituti, criminali»,<sup>32</sup> «gigollette e gigolo»,<sup>33</sup> è infatti la stessa che domina nell'atto

26. Marsico 2016, 277. In entrambe le colonne dell'esempio, Λ = Armel.

27. Fin dai suoi esordi, Bussotti si è distinto nel panorama musicale internazionale per essere non solo compositore e librettista delle sue opere, ma anche scenografo, costumista, regista e talvolta interprete.

28. Il Ninfeo è un edificio rinascimentale incompiuto e di attribuzione incerta, mentre Villa Palagonia è una sfarzosa residenza nobiliare barocca.

29. Le parole sono di Gustavo Malvezzi, che assistette allo spettacolo, e sono riportate in Esposito 2013, 208.

30. Cfr. i bozzetti dell'atto riprodotti in Bussotti 1988a, 9 e 68.

31. Nel melodramma *L'Ispirazione*, rappresentato al Teatro Comunale di Firenze nello stesso anno di *Fedra*, Bussotti prevede la seguente realizzazione scenica per il finale dell'atto primo: «Uno spaccato del teatro in tutte le sue parti; ne vediamo l'interno che attraverso pareti traslucide rivela in accumulazioni mostruose frammenti noti, meno noti, oscuri, segreti o plateali di teatri diversi, variamente famosi nel mondo, come Palais Garnier, Metropolitan, Colón, Covent Garden, Bolšoj, Teatro alla Scala, San Carlo, Massimo di Palermo, Monaco di Baviera, Teatro Comunale di Firenze, Bayreuth» (Bussotti 1990, 22).

32. Bussotti 1988e, 6.

33. Arruga 1988a.

terzo di *Le Racine*, ambientato nel cortiletto adiacente al pianobar. Nello stesso atto di *Fedra*, inoltre, sono definiti *gigolo* sia Ippolito, come in *Le Racine*, sia i due amici di Jo Leblond.<sup>34</sup> Di converso, nei primi due atti, sembrerebbe non restare più nulla dell'atmosfera del pianobar-bordello. In essi, Bussotti riporta il mito alle sue origini, ambientandolo ora nell'antica Grecia, in cui Euripide lo trasformò per primo in un dramma, ora nella Francia di Luigi XIV, in cui esso rifiorì grazie alla penna di Racine. Le due epoche nascondono, tuttavia, un implicito riferimento all'atmosfera del pianobar-bordello. Dalla rassegna stampa si apprende, infatti, che l'autore attribuì un ruolo di assoluta centralità alla rappresentazione del corpo maschile sulla scena.<sup>35</sup>

Per la messinscena dell'atto primo, Bussotti prese a modello il dipinto di Karl Friedrich Schinkel *Blick in Griechenlands Blüte*, databile agli anni 1824-1825 e di cui oggi si conserva una riproduzione presso l'Alte Nationalgalerie di Berlino.<sup>36</sup> Esso rappresenta alcuni schiavi greci nell'atto di trasportare un enorme blocco di marmo scolpito. Alcuni di loro sono completamente nudi, mentre altri indossano solamente il *subligaculum*, un perizoma annodato intorno alla vita e che copre la parte superiore delle cosce. Ispirandosi al dipinto tedesco, Bussotti prevede nell'atto primo di *Fedra* la presenza di figuranti nel ruolo degli schiavi, descritti da Lorenzo Arruga, che assistette al debutto dell'opera, come attori i cui «costumi [...] lasciano scoperte [...] più nudità di quanto non sarebbe funzionale».<sup>37</sup> Le figure degli schiavi, che lavorano «in silenziosa pantomima»<sup>38</sup> mostrando la loro prestanza fisica, offrivano al pubblico uno spettacolo affine a quello dei corpi maschili esibiti in *Le Racine*.<sup>39</sup> Inoltre, attraverso la loro presenza, Bussotti potrebbe aver voluto richiamare alla memoria, allo spettatore familiare con l'immaginario *gay*, una scena descritta da Jean Genet in *Querelle de Brest* (1947), e magistralmente trasposta in immagine cinematografica nell'omonimo film di Rainer Werner Fassbinder (1982). In essa, un comandante osserva segretamente i suoi marinai, mentre lavano a torso nudo il ponte della sua nave, ed è intimamente attratto dai loro corpi nerboruti e luccicanti di sudore. Anche nella

34. La definizione è assente in Bussotti 1988b, ma compare nelle pagine preliminari di Bussotti 1988d.

35. La rassegna stampa è conservata presso l'Archivio storico e audiovisuale del Teatro dell'Opera di Roma ed è riprodotta interamente, su gentile concessione, in Marsico 2016, 138-146.

36. Il dipinto originale andò disperso durante il secondo conflitto mondiale. La copia berlinese fu realizzata da August Wilhelm Julius Ahlborn nel 1836. La data riportata da Bussotti nella didascalia del bozzetto dell'atto primo (1988a, copertina) si riferisce alla riproduzione del dipinto.

37. Arruga 1988a.

38. Così sono descritti da Bussotti nella didascalia del bozzetto dell'atto (Bussotti 1988a, copertina).

39. Cfr. le fotografie della *première* di *Le Racine* conservate presso l'Archivio storico documentale del Teatro alla Scala di Milano, la cui riproduzione digitale è visionabile in rete alla pagina seguente: [http://www.teatroallascala.org/archivio/foto-allestimento.aspx?id\\_allest=5995&cid\\_allest\\_conc=&page=1&lang=it-IT&uid=51c0cf75-783d-4a2e-a2bc-1f4af5a7c351&objecttype=base](http://www.teatroallascala.org/archivio/foto-allestimento.aspx?id_allest=5995&cid_allest_conc=&page=1&lang=it-IT&uid=51c0cf75-783d-4a2e-a2bc-1f4af5a7c351&objecttype=base) (ultimo accesso: 21 gennaio 2019).

messinscena dell'atto secondo di *Fedra* Bussotti pose in rilievo la fisicità maschile, mediante l'esibizione del «corpo nudo di Ippolito».40 Il *gigolo*, che aveva scosso i sensi dei frequentatori del pianobar in *Le Racine*, continuò pertanto a esercitare il proprio potere seduttivo anche nella trasposizione dell'atto ai tempi del Re Sole.

Sulla base dei dati esposti relativi alla messinscena di *Fedra*, sembra probabile che Bussotti abbia scelto di ambientare i primi due atti nell'antica Grecia e durante il regno di Luigi XIV non solo perché le due epoche sono connesse alla storia delle trasposizioni teatrali del mito, ma anche per rievocare contesti in cui l'omosessualità poteva essere vissuta in modo disinibito. È noto che nell'antica Grecia, differentemente dalle società di tradizione cristiana, l'omoerotismo non era percepito come una perversione, ma acquisiva anzi un valore iniziatico per gli adolescenti che si preparavano all'ingresso in società.41 Anche la corte di Luigi XIV, pur se formalmente imperniata sui valori cattolici, fu notoriamente un luogo in cui l'omosessualità era tacitamente ammessa. Il duca Filippo d'Orléans, fratello minore del re, era notoriamente «molto più interessato ai numerosi giovanotti avvenenti che c'erano a corte»42 che a sua moglie Elisabetta Carlotta. Louis de Rouvroy de Saint-Simon, nelle sue celebri *Memorie*, descrisse così 'Monsieur': «Sempre ornato come una donna, pieno di anelli, braccialetti, e con gioielli ovunque, una lunga parrucca tutta spiovente davanti, nera e incipriata, nastri dove se ne poteva mettere, pieno d'ogni sorta di profumi e, in ogni cosa, la nettezza in persona. Lo si accusava di darsi impercettibilmente il rossetto».43 Primi Visconti, cronista anch'egli della vita di corte, aggiunse che il conte di Guiche, «come moltissimi giovani francesi, si era rovinato la salute con la sodomia, particolarmente ponendosi al servizio dei piaceri di Monsieur»,44 e che il duca di Créquy, il marchese di La Vallière e il signor d'Effiat, primo scudiero del re, discorrevano «al lever di Monsieur [...] dei giovinetti come abitualmente gli innamorati discorrono delle giovinette».45 Oltre a riferirsi ai gusti sessuali del fratello del re, Visconti faceva anche cenno al libertinaggio che regnava a palazzo: «A corte c'è una vera confusione di uomini e di donne, le persone conosciute possono entrare dappertutto. Siccome il carattere della nazione è leggero, il miscuglio di gente, il mormorio, il brusio, sono tali che il duca di Pastrana mi disse, una sera: “Signore, questo è un vero bordello”».46 La moglie del duca Filippo fu invece molto più esplicita a proposito dell'omosessualità a corte, quando scrisse al re:

40. Melchiorre 1988.

41. Dover 1983; Sargent 1986.

42. Wolf 1968, 327.

43. Louis de Saint-Simon, *Memorie* (Bonfantini), 55.

44. Primi Visconti, *Memorie di un avventuriero* (Brin), 19.

45. *Ibid.*, 65.

46. *Ibid.*, 116.



Chi non sopporta gli uomini che amano il loro stesso sesso non troverebbe a corte nemmeno sei persone di suo gusto. Esistono vari tipi di uomini con queste inclinazioni. Vi sono quelli che odiano furiosamente le donne e non riescono ad amare altro che i maschi, e quelli che amano sia gli uomini sia le donne. Altri amano solo i bambini di dieci o undici anni, mentre altri ancora, i più numerosi, prediligono i giovani tra i diciassette e i venticinque anni. Vi sono poi, in minor numero, i viziosi, che non amano né gli uomini né le donne e si divertono da soli. Infine, alcuni praticano il vizio con tutto quanto capita loro a tiro, uomini o animali che siano.<sup>47</sup>

Considerato che i luoghi e le epoche in cui *Phèdre* di Racine viene recitata dai personaggi del pianobar sono accomunati dalla diffusa presenza di relazioni omosessuali, *Fedra* si presenta come un viaggio nel tempo attraverso alcuni momenti rilevanti della storia dell'omosessualità. La pederastia greca, la sodomia alla corte del Re Sole e la libertà sessuale praticata nei *bordel* parigini assurgono a simbolo dell'esistenza dell'omoerotismo in ogni luogo e in ogni tempo.

#### 4. Conclusioni

A chi non cogliesse la prospettiva metateatrale e i riferimenti alla storia dell'omosessualità, suggeriti dal confronto con *Le Racine*, è facile che *Fedra* appaia un'opera priva di senso compiuto, come per altro risultò agli occhi di alcuni critici che assisterono al suo debutto. Arruga, presente allo spettacolo, scrisse senza mezzi termini: «Che cosa fa Fedra [...] nei tre atti [...]? Non ho capito»;<sup>48</sup> non tanto dissimile fu l'impressione di Alfredo Gasponi che, pur ponendo in relazione l'opera con quella precedente, osservò: «In sostanza non è cambiato il risultato: uno spettacolo lento, ingarbugliato e criptico, nel quale [...] trionfa la noia».<sup>49</sup> Qualche critico più acuto colse l'artificio metateatrale suggerito dalla scenografia dell'atto secondo, limitandosi però a interpretarlo ora come espressione della volontà di porre «Racine e il suo tempo [...] al centro dell'opera»;<sup>50</sup> ora in riferimento a un generico «effetto di straniamento innescato dallo spettacolo visivo».<sup>51</sup> È pur vero che la peculiarità della metateatralità di *Fedra* è che i livelli rappresentativi coesistenti nell'opera non vengono palesati, come accade invece in *Le Racine*, dove tanto la messinscena quanto il prologo esplicitano l'architettura metateatrale. All'apertura del sipario, in *Fedra*, i personaggi del pianobar stanno già recitando la tragedia, e continuano a farlo ininterrottamente

47. Cit. in Gallo 2008, 252.

48. Arruga 1988a.

49. Gasponi 1988.

50. Gargani 1988.

51. Papini 1988.

fino alla chiusura dell'opera. Solo chi conosce *Le Racine*, e ne ha compreso la drammaturgia, può afferrare il senso di ciò che avviene in *Fedra*.

Nella scelta di non palesare allo spettatore la chiave interpretativa dell'opera si manifesta il piacere, tutto 'bussottiano', di giocare con l'orizzonte di attesa del pubblico. L'ascoltatore che, al suo ingresso in teatro, si aspetta di assistere a un adattamento moderno del dramma di Racine, si troverà invece di fronte a uno spettacolo che gli chiederà di mettere in campo modalità interpretative nient'affatto scontate. Piuttosto che «cercare», come fece invano Arruga, «se alla fine ci sia dato un segno, un segno solo, per sentire che quella donna è Fedra»,<sup>52</sup> dobbiamo guardare, oggi, a *Le Racine* e a *Fedra* nella prospettiva di un dittico, i cui due elementi costitutivi condividono la concezione metateatrale e il riferimento al tema dell'omosessualità.

La stretta relazione di *Fedra* con *Le Racine* rappresenta, dunque, un elemento tanto fondamentale per comprendere la «tragedia lirica», quanto imprescindibile per chi oggi volesse riportarla in vita, a distanza di oltre trent'anni dalla sua *première*.<sup>53</sup>

52. Arruga 1988b.

53. Dopo il debutto nell'ambito della stagione romana, *Fedra* non venne più ripresa. Una nuova rappresentazione di *Le Racine*, invece, avvenne a Roma il 14 giugno 1986, in apertura del festival di Villa Medici. L'allestimento venne replicato prima a Genazzano il giorno successivo, durante la terza edizione della "ScuolaSpettacolo" di teatro e danza ideata dal compositore, poi a Strasburgo il 18 e il 20 settembre, all'interno della rassegna *Musica '86*, e infine ad Angers il 5 ottobre, nell'ambito del festival *Musiques du XXème siècle*.

ESEMPIO 1

<i>Le Racine, atto I, scena 7</i>	<i>Fedra, atto I, scena 7</i>
<p>MADAME PHEDRE (= P)                      Mon mal vient de plus loin. A peine au fils d'Egée                      sous les lois de l'hymen je m'étais engagé,                      mon repos, mon bonheur semblait s'être affermi;                      Athènes me montra mon superbe ennemi.                      Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;                      un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;                      mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;                      je sentis tout mon corps et transir et brûler.</p>	<p>FEDRA (= F)                      Viene da più lontano il male mio. Al figlio d'Egeo                      non appena da leggi d'Imene allacciata,                      riposo, felicità, sembrarono affermarsi;                      Atene mi mostrò il mio superbo nemico.                      Io vidi, io arrossii, io impallidii vedendolo,                      un turbamento salì per la mia anima smarrita;                      gli occhi non vedevano più, io non potea parlare;                      sentii tutto il mio corpo agghiacciarsi e bruciare.</p>

ESEMPIO 2

<i>Le Racine, atto III, scena 9</i>	<i>Fedra, atto III, scena 6</i>
<p>MADAME PHEDRE                      Ah! Je vois Hippolyte!                      Dans ses yeux insolents, je vois ma perte écrite.                      JEAN RACINE (= R)                      Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi.                      X: Mais, il est mort, prenez votre victime.                      R: Madame, mort votre victime.</p>	<p>FEDRA                      Ah! Vedo Ippolito!                      Lo sguardo suo insolente decreta la mia perdita.                      RACINE (= R)                      Fai quello che tu vuoi, io m'abbandono a te.                      T: Ma, è morto, la vostra vittima.                      R: Signora, morto, prendete la</p>

## ESEMPIO 3

<i>Le Racine, atto III, scena 2</i>	<i>Fedra, atto III, scena 2</i>
<p>LE GREC</p> <p>Fuyons dans la nuit infernale.  Mon père juge aux enfers tous les pâles humains.  Et des crimes peut-être inconnus aux enfers!  Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible?  Je crois te voir, cherchant un supplice nouveau,  toi-même de ton sang devenir le bourreau.  Pardonne. Un Dieu cruel a perdu ta famille;  reconnais sa vengeance aux fureurs de ta fille.  Hélas! Du crime affreux dont la honte me suit  jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit.  Jusqu'au dernier soupir, de malheurs poursuivie,  je rends dans les tourments une pénible vie.</p>	<p>IL GRECO (= G)</p> <p>Fuggir nella notte infernale.  Tuo padre giudica agl'inferi ogni pallido umano.  E forse di delitti sconosciuti all'inferno!  Cosa dirai tu, padre, all'orrido spettacolo?  Credo vederti un nuovo supplizio cercando,  tu stesso del tuo sangue divenuto il boia.</p> <p>ENONE</p> <p>Perdona. Un Dio crudel ti perdé la famiglia;  al furor di tua figlia (<i>om G</i>) riconosci la sua di vendetta.</p> <p>IL GRECO</p> <p>Ahimè! Del rio delitto ch'è la mia vergogna  giammai 'l mio triste cuor non ne raccolse il frutto.  Fin l'ultimo sospir, dal più cupe dolore perseguitato,  io rendo negli atroci tormenti una penosa vita.</p>

## ESEMPIO 4

<i>Le Racine, atto II, scena 9</i>	<i>Fedra, atto II, scena 4</i>
<p>LE GREC</p> <p>Que faites-vous, Madame? Justes Dieux!  Mais on vient. Evitez des témoins odieux;  venez, rentrez, fuyez une honte certaine.</p> <p>XIO LEBLANC</p> <p>Est-ce Phèdre qui fuit,</p>	<p>ENONE</p> <p>Che fate, Signora? Dèi!  Vengono. Evitar testimoni odiosi;  venite, rientrate, fuggite la sicura vergogna.</p> <p>T, R, COROU</p> <p>È Fedra in fuga,</p>

<p>LE GREC  P, G, R, X  Pourquoi, Seigneur, pourquoi ces marques de douleur?  J, MF  Je vous vois sans épée, interdit, sans couleur?  P: Fuyons. Ma surprise est extrême.  R: Fuyons.  G, X: Ma surprise est extrême.  J, B: Ma surprise  JEAN RACINE  Je ne puis sans horreur me regarder moi-même.  R: Phèdre... Mais non, grands Dieux! Qu'en un profond oubli  G: Mais non, grands Dieux! Qu'en un profond oubli  X: Mais non, grands Dieux! -n profond ou-  J, B: grands Dieux!  MF: grands Dieux! Qu'en oubli  R: -et horrible secret demeure enseveli.  G: cet horrible secret demeure enseveli.  X: -t horrible secret -meure enseveli.  MF: cet</p>	<p>G, COROU  COROM  Perché, Signor, perché quei segni di dolore?  CORO: Vi vedo senza spada, turbato e sbiancato?  M<sup>21</sup>: allibito  MF<sup>2A</sup>: annientato  J<sup>2A</sup>: interdetto  B<sup>2s</sup>, I<sup>2s</sup>: sconcertato  CORO  Fuggiamo.  F, COROa  La sorpresa è estrema.  RACINE  Non posso senza orrore guardarmi in questi specchi.  CORO: Fedra... Ma no, Che in un profondo oblio  COROa: gran Dio!  CORO  l'orribile segreto affossato dimori.</p>
--	---

## ESEMPIO 5

<i>Le Racine, atto III, scena 6</i>	<i>Fedra, atto III, scena 4</i>
P, X, R: Aimeriez-vous, Seigneur? G: vous	F, T, R: Aimeriez-vous, Seigneur? G: vous
P, X: J'aime. Connais donc Phèdre et toute sa fureur.	F, T: J'aime. Connais donc Phèdre et toute sa fureur.
A: Connais donc Phèdre	A: Connais donc Phèdre
G: J'aime. Phèdre et	G: J'aime. Phèdre et
R: J'aime. Phèdre et toute sa fureur.	R: J'aime. Phèdre et toute sa fureur.
G: Et dérober au jour une flamme si noire.	G: Et dérober au jour une flamme si noire.
P, X: Et dérober au jour une flamme noire.	F, T: Et dérober au jour une flamme noire.
R: Et une flamme noire.	R: Et une flamme noire.
R: Dût connaître l'amour et ses folles douleurs?	R: Dût connaître l'amour et ses folles douleurs?
P: Dût connaître l'amour	F: Dût connaître l'amour
G: Dût connaître l'amour	G: Dût connaître l'amour
A: et	A: et
X: folles douleurs?	T: folles douleurs?
X, R: Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire.	T, R: Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire.
A: Le voici. mon cœur sang	A: Le voici. mon cœur sang
P: mon mon sang re-	F: mon mon sang re-
G: Le voici. Vers se	G: Le voici. Vers se

## Bibliografia

- Arruga 1988a = L. Arruga, *La Fedra di Bussotti sono tre*, «Il Giorno» (21 aprile 1988), 19.
- Arruga 1988b = L. Arruga, *In attesa di un segno*, «Panorama» (8 maggio 1988), 28.
- Bussotti 1980 = S. Bussotti, *Le Racine: pianobar pour Phèdre*, partitura, Milano 1980.
- Bussotti 1988a = S. Bussotti (a c. di), *Fedra*, Milano 1988.
- Bussotti 1988b = S. Bussotti, *Fedra*, libretto, in Bussotti 1988a, 35-60.
- Bussotti 1988c = S. Bussotti, *Fedra: coro e orchestra e attori: un'opera ermeticamente commentata*, in Bussotti 1988a, 29-30.
- Bussotti 1988d = S. Bussotti, *Fedra*, partitura, Milano 1988.
- Bussotti 1988e = S. Bussotti, *Fedra*, programma di sala, Roma 1988.
- Bussotti 1990 = S. Bussotti, *L'Ispirazione*, libretto, Milano 1990.
- Courir 1980 = D. Courir, *Bussotti kabarett: buona musica e scene kitsch nel nuovo Le Racine*, «Corriere della Sera» (11 dicembre 1980), 27.
- Degrada 1980 = F. Degrada, *Segni*, in *Le Racine: pianobar pour Phèdre*, programma di sala, Milano 1980, 4-6.
- Dover 1983 = K.J. Dover, *Il comportamento sessuale dei Greci in età classica*, in C. Calame (a c. di), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari 1983, 5-20.
- Esposito 2013 = L. Esposito, *Un male incontenibile: Sylvano Bussotti, artista senza confini*, Milano 2013.
- Gallo 2008 = M. Gallo, *Re Sole*, Milano 2008.
- Gargani 1988 = E. Gargani, «*Se mi baci ti dò il mio veleno*», «Paese Sera» (21 aprile 1988), 15.
- Gasponi 1988 = A. Gasponi, *Non cambia la Fedra nonostante l'eleganza*, «Il Messaggero» (22 aprile 1988), 16.
- Girardi 1996 = M. Girardi (a c. di), *Colloquio con Sylvano Bussotti*, in *L'opera negli anni Ottanta*. Atti del convegno internazionale di studi, Roma 16-21 novembre 1995, Roma 1996, 132-145.
- Louis de Saint-Simon, *Memorie* (Bonfantini) = Louis de Rouvroy de Saint-Simon, *Memorie*, a c. di M. Bonfantini, Torino 1951.
- Maehder 1992 = J. Maehder, *Le Racine*, in S. Sadie (ed. by), *The New Grove Dictionary of Opera*, London-New York 1992, 4 voll., III, 1209.
- Maehder 2003 = J. Maehder, *Zitat, Collage, Palimpsest: zur Textbasis des Musiktheaters bei Luciano Berio und Sylvano Bussotti*, in H. Danuser-M. Kassel (hrsg.

- von), *Musiktheater heute*. Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung, Basel 21-24 novembre 2001, Mainz 2003, 97-133.
- Marsico 2016 = F. Marsico, *Una lettura queer del mito di Fedra: gli adattamenti di Britten, Bussotti e Henze*, tesi di dottorato, Cremona 2016.
- Marsico 2019 = F. Marsico, *Il libretto di Le Racine: pianobar pour Phèdre (1980) di Sylvano Bussotti: le fonti e la drammaturgia*, «Acta Musicologica» 91/1 (2019), 71-96.
- Melchiorre 1988 = E. Melchiorre, *Elegante e raffinata la Fedra di Bussotti*, «Avanti!» (20 aprile 1988), 18.
- Papini 1988 = M. Papini, *Bussotti: una Fedra-spettacolo con l'avanguardia alle spalle*, «Il Giornale» (21 aprile 1988), 31.
- Primi Visconti, *Memorie di un avventuriero* (Brin) = Primi Visconti, *Memorie di un avventuriero alla corte di Luigi XIV*, a c. di I. Brin, Palermo 1992.
- Sadie 1992 = S. Sadie (ed. by), *The New Grove Dictionary of Opera*, London–New York 1992, 4 voll., II.
- Sergent 1986 = B. Sergent, *L'omosessualità nella mitologia greca*, Roma–Bari 1986.
- Wolf 1968 = J.B. Wolf, *Luigi XIV*, Milano 1968.



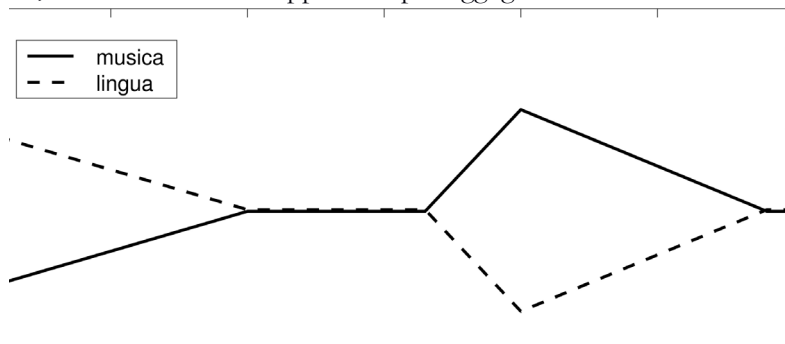


# L'italiano in musica nelle diverse epoche dell'opera lirica

Vittorio Coletti ed Elisabetta Fava

Tutta la storia dell'opera lirica, dagli esordi (anzi dalle premesse tardo-cinquecentesche) fino a oggi, è stata segnata dal tentativo di mettere a profitto le non identiche e spesso contrastanti forze di lingua e musica per potenziare gli effetti comunicativi dell'una e la capacità espressiva dell'altra. Se volessimo tracciare un diagramma, espresso in numeri percentuali, dei loro rapporti, partiremmo, nel Seicento, da un punto in cui la lingua (con le sue ragioni) prevale sulla musica (e le sue ragioni), passeremmo, nel Settecento, su un lungo tratto di equilibrio tra le ragioni dell'une e quelle dell'altra, per arrivare all'Ottocento romantico, quando la sintassi musicale sottomette e contorce quella verbale, e finire, tra tardo Otto e Novecento, con un ritrovato ma diverso equilibrio tra i due codici.

Naturalmente, il grafico<sup>1</sup> rende solo approssimativamente la realtà e la schematizza troppo. Non solo si limita a disegnare il percorso dell'opera seria e del melodramma, ignorando deliberatamente l'opera buffa che ne richiederebbe uno a parte,<sup>2</sup> ma non dà conto neppure dei passaggi gradualmente tra una situazione e



1. Elaborato dal collega e amico Mimmo Iannelli che ringraziamo, così come ringraziamo Luca Rossetto Casel per il montaggio degli esempi musicali.

2. Il grafico dei rapporti tra lingua e musica nell'opera buffa non presenterebbe grosse variazioni nel tempo: dalla *Serva padrona* al *Falstaff* e al *Gianni Schicchi* sarebbe rappresentabile in un sostanziale equilibrio delle due forze, dovuto alla tendenza a mettere in musica il parlato (la deissi,

l'altra, né del fatto che i tratti di equilibrio tra i due codici sono comunque sempre relativi, perché frutto di un adattamento dell'uno all'altro, quello linguistico a quello musicale nell'opera seria del Settecento, e quello musicale al linguistico, nel verismo. Ma speriamo che renda con la chiarezza della visibilità e dei numeri le linee lungo cui si è sviluppato nella storia dell'opera il controverso rapporto tra lingua e musica, le epoche che hanno portato al prevalere ora dell'una ora dell'altra, la continuità di una tensione feconda di soluzioni e innovazioni.<sup>3</sup>

Proviamo ora a elencare alcune delle ragioni che alimentano questa tensione, seguendo quelle in cui i due principali istituti dell'opera lirica più divergono. Ne esaminiamo tre.

Per prima cosa prendiamo il tempo, la durata delle parole, un fattore essenziale per la loro comprensibilità. Una parola che duri troppo (pensiamo a un *Credo* del Gregoriano) o troppo poco (chi si mangia le parole) non riusciamo a capirla. Pensiamo alla durata di "casta" nell'attacco di "Casta diva" in *Norma*: la formulazione originaria, al momento in cui attacca la voce, ha una tale apertura sulla vocale 'a' da rendere difficile capire quel che viene cantato, data l'estrema dilatazione della parola: dilatazione poi replicata simmetricamente, nel verso successivo, su "queste" («queste sacre antiche piante»), in modo da creare una frase musicale in risposta alla prima e far così corrispondere tra loro per l'analogia dell'andamento vocale primo e secondo verso. Solo quando «casta Diva» viene ripetuto e il verso portato a conclusione, la frase ritrova una durata compatibile con quella della lingua e quindi con le esigenze della comprensione.

In questo caso la coloratura non è acrobatica (decollerà in tal senso solo gradualmente, liberandosi infine nei melismi senza appoggio testuale che chiudono le strofe); c'è indubbiamente un'emulazione del flauto, che ha già esposto da solo per intero la melodia poi affidata alla voce, ma la scrittura

i saluti, le frasi convenzionali...) e ad avvicinare melodia e prosodia della frase («Buon giorno, buona donna...»). I rapporti tra i due codici variano invece all'interno di ogni singola opera, tra momenti di quasi parlato a tutto scapito della musica ed altri di sopraffazione musicale della lingua tramite, soprattutto, l'alterazione della consueta durata verbale con improvvise accelerazioni (in genere nelle arie dei bassi) che travolgono la semantica delle parole declamandole a tutto spiano (Rossini come mostriamo qui sotto) o con sospensioni e rallentamenti eccezionali (nei concertati di stupore).

3. Ecco come un grande esperto di parola e musica come il Metastasio disegnava verso fine Settecento le ragioni e i modi della convivenza tra i due codici: «Il poeta ... di qualunque specie sia, parla sempre ad un pubblico: non si può da un pubblico essere inteso, se non si sostiene più dell'usato, e non si spinge la voce con impeto molto maggiore di quello che s'impiega comunemente parlando: la voce più lungamente sostenuta e spinta con questa insolita forza diventa più rigida e meno flessibile ed entra in un sistema di progressioni infinitamente diverso da quello del parlar naturale: e diverso a tal segno che, mercé i più lunghi e più sensibili intervalli delle sue progressioni, se ne può facilmente scrivere il suono ed il tempo con le nostre usate note musicali... Una voce che, per essere udita da un popolo a cui si parli, dee essere così eccessivamente dal suo natural sistema alterata, ha bisogno d'essere regolata diversamente nel diverso ordine delle nuove sue proporzioni, altrimenti formerebbe grida sconce, dissonanti e ridicole. Questo nuovo regolamento è la musica» (Metastasio 1998, 26).

musicale non va nella direzione del virtuosismo vistoso, bensì dell'arabesco. Tuttavia proprio il prolungarsi del respiro contribuisce all'aspetto di allungamento dell'enunciazione a cui si faceva cenno. Inoltre queste fermate di arabesco su singole parole portano a isolarle dal contesto, proprio per ragioni di tenuta del fiato; il testo poetico viene così cantato per piccoli segmenti, che solo via via si ricompongono nella loro interezza. La musica prevale sulla lingua.

Pensiamo ora all'aria di Don Magnifico nel II atto di *Cenerentola* e alla velocità con cui il basso canta l'elenco delle richieste immaginarie dei suoi clienti

Mi risveglio a mezzo giorno  
 suono appena il campanello,  
 che mi vedo al letto intorno  
 supplichevole drappello  
 questo cerca protezione;  
 quello ha torto e vuol ragione;  
 chi vorrebbe un impieguccio;  
 chi una cattedra ed è un ciuccio;  
 chi l'appalto delle spille,  
 chi la pesca dell'anguille,  
 ed intanto in ogni lato  
 sarà zeppo e contornato  
 di memorie e petizioni,  
 di galline, di storioni,  
 di bottiglie, di broccati,  
 di candele e marinati,  
 di ciambelle e pasticcetti,  
 di canditi e di confetti,  
 di piastroni, di dobloni,  
 di vaniglia e di caffè...

Qualche ripetizione, come quella del memorabile «chi una cattedra ed è un ciuccio, un ciuccio» ristabilisce un po' le ragioni della lingua, che qua o là vuole davvero farsi capire nel dettaglio, ma poi la corsa è inarrestabile e, d'altra parte, testo e musica vogliono comunicare solo la serialità, la molteplicità delle parole, non i singoli elementi. In un caso (quello di Bellini), quindi, la parola è obnubilata dalla coloratura, che, amplificandone la vocale, ne modifica spesso persino il suono e allungandone a dismisura la durata rende molto difficile ricostruirne il senso dai singoli frammenti; nell'altro (quello di Rossini) è invece lanciata a perdifiato, creando una sorta di vertigine sonora che trasforma la parola stessa in musica, e con ciò ne dissolve il senso compiuto, lasciando galleggiare appena alcuni frammenti. In questo secondo caso, fra l'altro, al cantante è richiesta una dizione fuor del comune, perché il testo va articolato e non deve scivolare via alla bell'e meglio; sicché si viene a creare una sorta di geniale contraddizione in termini tra correttezza di dizione e suo eccesso di velocità, che giova proprio alla musicalizzazione della parola di cui stiamo parlando.



Che mai veg - g'i - o! Nel pe - ne-tral più sa - cro di mia ma -  
- gio-ne, pres-so a lei che spo-sa es-ser do-vrà d'un Sil-va, due se-dut-to-ri io scor-go?

perché ha un moto uniformemente discendente su “[due sedut]tori io scorgo”<sup>4</sup>. Nel primo caso (parla il re) la risalita della voce su ‘mi-’ di ‘mia’ inflette la curva della frase a una salita sufficiente a suggerire un’intonazione interrogativa; senza contare che la base armonica coopera a questo effetto, sterzando su un accordo di do minore abbastanza inatteso e in una posizione di rivolto che gli dà un effetto sospeso; e la stessa linea vocale resta sospesa in maniera analoga. La frase di Silva, nel secondo esempio, è molto più lunga; e quando arriva alla conclusione sembra scordarsi di aver cominciato in modo interrogativo, acquistando una perentorietà che la rende più inquisiva ed esclamativa che interrogativa: così, mentre l’armonia va a chiudere in modo netto dopo un ampio tratto a voce nuda, il baritono conclude a sua volta senza mai dare alla sua curva intonativa quel rialzo in su che connota le domande. In duetti o altri pezzi di insieme, poi, la progressione interrogativa può essere ostacolata dalla coincidenza dell’interrogativa con frasi affermative delle altre parti sulle stesse note, come in

No, crudeli, d’amor non m’è pegno  
l’ira estrema che v’arde nel core...  
Perché al mondo di scherno far segno  
di sua casa e d’Elvira l’onore?

dove l’ultimo verso del soprano, interrogativo, è musicalmente e metricamente identico a quello analogo della quartina del tenore («dal tuo morto fu il mio genitore»), che enuncia una frase affermativa.

Ma non fissiamoci sulle interrogative, che in musica (e in specie nel melodramma) comunque sono spesso soprattutto delle esclamative, e riflettiamo ancora sulla differenza tra prosodia e melodia e loro dintorni. Cominciamo dall’accento di parola: non solo l’accento metrico non coincide sempre con quello linguistico, come mostrano i noti casi di diastole

*Ernani* I, v: Pensosa ognora ogni consorzio evita,  
*Macbeth* I, II: lugubre addio,

4. Verdi 1995, 56 (bb. 17-19) e 88 (bb. 1-8).

con un procedimento per altro tradizionale e per certe parole addirittura istituzionalizzato in poesia (*umile, tenèbra*), ma anche (e soprattutto) l'accento musicale può cadere su atone nella lingua, come articoli o preposizioni, spostando il fuoco accentuativo della parola:

La donna è mobile / qual piuma al vento

In questo caso lo spostamento dell'accento sull'articolo di per sé non accentato (Là do-) fa parte delle irregolarità connaturate a un canto che qui si immagina reale; "La donna è mobile" è infatti la canzone preferita del duca di Mantova e in questo passo lui realmente canta, per cui l'attenzione verso la prosodia cala; e anzi questi versi sono un agglomerato di anomalie accentuative: nel ritmo ternario su cui viene intonato il primo verso, la 'o' tonica di 'donna' scivola su un punto della battuta non accentato, e lo stesso capita per 'è' (nel secondo verso il fenomeno si ripete con 'piuma', ma si attenua; nei successivi tutto torna perfettamente regolare). Ma il fenomeno si può registrare anche in casi dove il canto non sia diegetico: tipicamente nelle cabalette, dove il sovrappiù di emozione che si sfoga si riflette spesso in spostamenti inattesi degli accenti o in un accumularsi di enfasi. Citiamo due casi dall'*Attila* per documentare questa frequenza (si potrebbe quasi parlare di tipizzazione): la cabaletta del duetto tra Attila e Ezio della V scena del Prologo è intonata da Verdi con pieno rispetto degli accenti di parola, e tuttavia alcuni accenti segnati sopra la linea vocale prescrivono all'interprete di marcare anche alcune sillabe non accentate delle parole: la risultante diventa: «Và-nitò-sì / che abbiètti e dormèn-ti»; e così proseguendo si troverà «monti», «ossà», «venti», «Eziò» ecc.<sup>5</sup> La marcatura supplementare aggiunta da Verdi, e pensata soprattutto per invitare a una dizione scandita e battagliera, ha pure l'effetto di spostare parzialmente l'accento anche su parti deboli delle parole e della musica; o perlomeno, si serve di questo slittamento proprio per suggerire una scansione ben sillabata e nitida in ogni sua parte. Identico fenomeno si trova nella cabaletta di Ezio nella IV del II atto: «È gettata la mia sorte», che si vale dello stesso schema metrico e dello stesso sistema di marcature («È gettà-tà la mia sòr-tè»).<sup>6</sup>

Meno nota e scontata è la differenza tra prosodia e melodia quando si guarda alla frase, come già il caso delle interrogative ha evidenziato; ed è su questo punto che vorremmo soffermarci. Proviamo innanzitutto a enunciare una tendenza, a nostro parere riscontrabile nella storia dell'italiano cantato all'opera: si comincia (nel Seicento) con una melodia che rispetta la prosodia della frase, anche complessa; si passa a una melodia che la ignora o trascura, ora semplificando la frase e persino riducendola a sottosezioni simmetriche (Settecento serio), ora

5. Verdi 2014, 43-45 (bb. 121-123, 125-27, 130-31, 133-34).

6. Verdi 2014, 150 (bb. 129-134).

smontando (sconvolgendo) la sintassi della frase (melodramma romantico), e si finisce (verismo, decadentismo) con una nuova, tendenziale parità di melodia e prosodia (un po' dunque come nel nostro grafico iniziale), ma con una differenza: che all'inizio, nel Seicento, la melodia asseconda soprattutto la prosodia della frase complessa in lingua poetica e tradizionale; alla fine, tra Otto e Novecento, quella della frase semplice in lingua media e comune.

Cominciamo dunque dal Seicento e dal capostipite Monteverdi, leggendo e ascoltando un brano dal suo primo capolavoro: *L'Orfeo*, I, di cui riportiamo il testo della partitura e non quello (un po' diverso) del libretto di Striggio:

ORFEO

Se tanti cori avessi  
quant'occhi ha il ciel eterno e quante chiome  
han questi colli ameni il verde maggio,  
tutti colmi sarieno e traboccanti  
di quel piacere ch'oggi mi fa contento.

Se tan - ti co - ri a - ves - si quan - t'oc - ch'ha il ciel e -  
- ter - no e quan - te chio - me han que - sti col - li a -  
- me - ni il ver - de mag - gio, tut - ti col - mi sa -  
- rie - no e tra - boc - can - ti di quel pia - cer ch'og - gi mi fa con - ten - to.

Qui, l'intonazione rispetta in pieno la sospensione prosodica della sintassi del periodo ipotetico, evitando la cadenza alla fine della protasi in modo che la voce scenda a chiudere sulla principale e la connessa relativa. La protasi, a sua volta, si scinde in due frasi parallele e simmetriche che marciano così persino la congiunzione e restano entrambe sospese, anche grazie a un vistoso moto ascendente che impedisce alla curva vocale di concludere e la rilancia



immediatamente. Sulla principale, invece, la curva discendente sottolinea il carattere affermativo e conclusivo dell'apodosi.<sup>7</sup>

Naturalmente l'opera secentesca conosce e sempre più pratica gli ornamenti sulle parole e anzi sulle sillabe, ma, almeno nella prima intonazione, l'arcata prosodica della frase complessa è tendenzialmente rispettata, come si vede anche da questo esempio (di cui esaminiamo solo i tre versi conclusivi) sempre da Monteverdi *L'incoronazione di Poppea* I,3:<sup>8</sup>

## POPPEA

Signor, sempre mi vedi,  
anzi mai non mi vedi.  
Perché s'è ver, che nel tuo cor io sia  
entro al tuo sen celata,  
non posso da' tuoi lumi esser mirata.

Per-ché... s'è ver, che nel tuo cor io si-a en-tr'al tuo

sen ce-la-ta, non pos-so, non pos-so, non pos-so da' tuoi lu-mi es-ser mi-ra -

- ta, non pos-so, non pos-so, non pos-so da' tuoi lu-mi es-ser mi-ra - ta.

Qui l'intonazione musicale si costruisce non tanto assecondando la curva intonativa, che pure è ampiamente rispettata, quanto strutturando le parti del discorso musicale, per meglio dire del suo decorso, sopra la struttura sintattica della frase: la prima parte del periodo ipotetico attacca con due colorature perfettamente simmetriche (perchéeee... se è veeeer...), la completiva che le è connessa è cantata in un sillabato che consente la piena comprensione e la resa del flusso della frase che conclude con la nota più bassa l'intera protasi; l'apodosi invece viene ripetuta due volte su due frasi musicali non identiche, ma di nuovo simmetriche, la seconda delle quali più acuta (l'innalzarsi della voce a questo modo produce un effetto di maggior risolutezza, ribadisce quanto detto). Non solo: queste due parti simmetriche presentano ambedue la triplice ripetizione di «non posso»; e anche in questo caso ogni ripetizione è più acuta della precedente,

7. Monteverdi 2012, 13 (bb. 102-106).

8. Monteverdi 1931, 33-34 (bb. 354-365).

sicché il contenuto sembra riaffermato ogni volta con maggior enfasi. Ma al di là dell'attenzione al 'recitar cantando', quindi alle esigenze prosodiche, è importante notare come in questo passo la periodizzazione musicale rispecchi la struttura del periodo: protasi con la sua completa e apodosi corrispondono a schemi differenti e chiaramente identificabili.

Questa caratteristica dell'opera secentesca era resa possibile da una struttura in cui l'aria (a norma di musica) non era ancora perfettamente isolata e distinta dai recitativi (nei quali la lingua dettava legge) e la misura intermedia degli ariosi, in cui ragioni della lingua e ragioni della musica possono più agevolmente equivalersi, era frequente.

Le cose cambiano nell'opera seria cosiddetta barocca, del Settecento. Il più netto, anzi radicale stacco tra recitativo e aria (attenuato solo in clausola del primo, che fa da preparazione della seconda con rime bacciate molto vistose e una cadenza musicale pronunciata), distribuisce diversamente le ragioni dei due codici, e, se quello della lingua prevale nei recitativi a netto scapito della musica che si riduce al basso continuo e alle sue note rade, nelle arie dilaga quello della musica e la lingua non solo vi si assoggetta ma i libretti la preparano già ad assecondarlo ancor prima che venga intonato. Il primo passo consiste nel ridurre il ricorso alla frase complessa e accentuare quella semplice e quindi raccordi paratattici. Ad esempio, un'aria come questa di Aminta dall'*Olimpiade* di Metastasio (II, 5) è già costruita per essere sezionata musicalmente in porzioni autonome e simmetriche, indipendenti tra di loro. La simmetria tra prosodia della frase e melodia della musica è qui pressoché perfetta, anche perché la frase sembra quasi sintatticamente svuotata, a tutto profitto della musica che preferisce le parole alle frasi.

AMINTA  
 Siam navi all'onde argenti  
 lasciate in abbandono:  
 impetuosi venti  
 i nostri affetti sono:  
 ogni diletto è scoglio:  
 tutta la vita è mar.

Ma anche se guardiamo un'aria meno prestrutturata per l'equilibrio prosodico e melodico come quest'altra sempre dall'*Olimpiade* (I, 6) noteremo all'ascolto (da Pergolesi) come la melodia annulli la prosodia della frase complessa, anche perché la prolessi della reggente favorisce un'intonazione delle subordinate con una cadenza discendente come se fossero principali e quindi facilita la pronuncia autonoma di ogni frase dall'altra

Tu di saper procura  
 dove il mio ben s'aggira,

se più di me si cura,  
 se parla più di me.  
 Chiedi se mai sospira  
 quando il mio nome ascolta;  
 se 'l proferì tal volta  
 nel ragionar fra sé.

Non a caso, come ha mostrato Elisa Benzi,<sup>9</sup> Metastasio prepara frasi simmetriche distese su un distico in oltre il 50% dei versi delle sue arie e non spezza la loro unità sintattica nell'87%: insomma, una base di simmetrie metrico-sintattiche predisposta a favore dell'intonazione musicale, che il genio del poeta cesareo aveva risolto in una inarrivabile chiarezza, in una memorabilità sentenziosa delle sue frasi, ridotte all'osso ma elegantissime: un equilibrio irripetibile ma indicativo di una tendenza che l'opera del Settecento cercherà di rispettare persino oltre la riforma di Ranieri de' Calzabigi e Gluck.

Naturalmente, nelle ripetizioni (queste arie sono col famoso da capo), in cui vige solo la legge musicale, ogni ragione accentuativa e prosodica della lingua è tranquillamente accantonata. Se nella prima intonazione la musica isola le singole proposizioni e anche loro sottounità simmetriche, nelle ripetizioni lavora parole e sillabe, spezzando o ignorando del tutto le unità linguistiche superiori, dal lessema alla frase. Per questo noi qui ci riferiamo qui solo alla prima intonazione.

Una svolta nel linguaggio verbale operistico (che viene dopo la svolta in quello drammaturgico e musicale) si ha con l'ultimo Settecento, in parallelo col gusto del rovesciamento sintattico del neoclassicismo e dell'Alfieri e del compiacimento d'epoca per il cultismo e l'arcaismo: queste proprietà passano e si potenziano nei libretti del melodramma romantico. Tanti studiosi hanno sottolineato l'inattualità lessicale; non tutti però hanno fatto altrettanto con la vistosa manovra sintattica dell'italiano dei libretti ottocenteschi. Ne isoliamo due peculiarità ricorrenti con esempi dal *Trovatore*, summa del linguaggio librettistico di pieno Ottocento. Cominciamo con l'ellissi dell'articolo, una procedura promossa dall'Alfieri e che lasciò perplesso un librettista pur innovatore come il Calzabigi:

Cinta di sgherri donna s'avanza (II, 1),  
 Grido feroce di morte levasi (*ibid.*),  
 Giusto quei petti sdegno commosse (I, 1).

La cancellazione dell'articolo potenzia e isola la parola dal resto della frase (del resto l'articolo serve proprio a immettere un nome in una frase, in un rapporto con altre parole) e quindi concorre a scarnificare la sintassi, già di per sé spesso e volentieri ridotta all'osso.<sup>10</sup> Se poi questo effetto si somma a inversioni, il

9. Benzi 2005.

10. Coletti 2014.

risultato di rottura della continuità sintattica è ancora più forte. Nei libretti ottocenteschi questa spezzatura è affidata anche a un altro e ancor più vistoso fenomeno. Leggiamo questi altri esempi da II, 1:

Sinistra splende su' volti orribili  
La tetra fiamma che s'alza al ciel

Le fosche notturne spoglie  
De' cieli sveste l'immensa volta

In comune questi due esempi hanno un'inversione dell'ordine standard dell'italiano, che spezza o allenta la continuità sintattica e prosodica. L'italiano è una lingua che procede verso destra e nell'ordine SVO e qui invece anticipa a sinistra (primo esempio) o si rovescia tutta a destra (ordine OVS del secondo esempio). In questo modo l'unità della frase è o sospesa o trascurata: non c'è né sua attesa né compimento, non è unificata da un'unica arcata prosodico-melodica, ma si succedono monconi scabri di linguaggio, di lessemi o sintagmi.

Naturalmente, ci sono casi in cui l'unificazione è affidata all'intonazione interrogativa marcata, che ricompatta lo smembramento delle inversioni sintattiche, come in (sempre dalla stessa scena del II atto)

La fuggente  
Aura vital non iscovrì, nel seno  
Non t'arrestò materno affetto?

ma a volte non ci riesce neppure l'unificazione interrogativa, tanto radicale è il terremoto sintattico:

Notturna, nei pugnati campi  
Di Pelilla ove spento  
Fama ti disse, a darti  
Sepoltura non mossi?

Guardiamo ancora un celebre esempio sempre dal *Trovatore* (I, 5):

Di geloso amor sprezzato  
Arde in me tremendo foco

neppure l'arrivo del soggetto solo all'ultimo riesce (né punta) a compattare la frase: ci sono due centri (geloso amor, tremendo foco) distinti, isolati anche per via dell'ellissi dell'articolo, uniti solo dalla rabbia, dall'exasperazione, dal senso emozionale, non dalla continuità sintattica e dal suo significato.

L'anticipazione di elementi che di norma seguono nella lingua (specie quella dei determinanti) finisce per staccarli dal sintagma di cui fanno parte («(il) tremendo foco di (un) geloso amor sprezzato»), tanto più se manca anche

l'articolo. La musica, in compenso, ne è esaltata perché comunica emozioni, più che argomenti, sensazioni più che riflessioni. La sua linea melodica sovrasta o, meglio, deprime quella prosodica, che quasi scompare nello smembramento della frase. Le stesse cose potremmo notare anche adducendo un brano da un libretto verdiano più tardo, dal *Simon Boccanegra* (I, 1) rivisto da Boito nel 1881.

S'inalba il ciel, ma l'amoroso canto  
 Non s'ode ancora!...  
 Ei mi terge ogni dì, come l'aurora  
 La rugiada dei fior, del ciglio il pianto.

Nei due ultimi versi, la manovra sintattica isola e stacca (incidentale interposta e anticipazione del determinante) gli elementi del nucleo della frase. La musica esalta questo effetto, staccando la parte finale del verso ('del ciglio il pianto'), che viene per così dire 'rappresentata' dalla linea vocale in una discesa a imitazione del pianto che cola; mentre tutta la parte precedente è declamata su una stessa nota, e l'incidentale coincide con l'infittirsi del ritmo: il che produce l'effetto di metterla davvero come tra parentesi.

Nell'ultima (di fatto) sua grande stagione, l'opera italiana cerca e in parte (ri)trova un nuovo equilibrio e quasi un'equivalenza tra strutture melodiche e strutture prosodiche, tanto più che queste sono quelle della lingua comune nel linguaggio comune e non più in quello letterario di prima. Puccini riesce spesso a far coincidere melodia e prosodia con una tale sottigliezza da fare quasi dell'intonazione un diagramma della recitazione appropriata, con tanto di esitazioni e inflessioni. Un esempio da *Tosca* II, 5

SCARPIA  
 La povera mia cena fu interrotta.  
 Così accasciata?... Via, mia bella signora,  
 sedete qui. ~ Volete che cerchiamo  
 insieme il modo di salvarlo?  
 E allor... sedete... e favelliamo.  
 E intanto  
 un sorso. È vin di Spagna...

Le frasi sono accortamente semplici, senza o con minimo rapporto di subordinazione che allargherebbe e complicherebbe la gettata prosodica e melodica; e così, possono coincidere l'intonazione normale del discorso (prosodia) e quella musicale (melodia). In uno stile di recitativo che però sembra sempre a un passo dall'aprirsi a temi nuovi, e con sottolineature orchestrali che bastano a ravvivare il discorso musicale, Scarpia passa da momenti di pura declamazione («La povera mia cena fu interrotta», «e favelliamo», «E intanto un sorso»), in cui la linea vocale non fa che trascrivere l'andamento naturale della curva intonativa, ad altri in cui usa il suo potere per tentare la seduzione e scivola

quindi in inizi di melodia che, senza deflettere dal legame sillabico col testo, pure ne rendono l'enunciazione untuosa e melliflua: specie quando chiede: «Volete che cerchiamo insieme il modo di salvarlo?», e il ritmo passa da binario che era a ternario (6/8), acquistando così una patina suasiva. La perfezione con cui viene intonato «Così accasciata?», con la voce che sale per un attimo quasi con premuroso stupore, si affianca a momenti quasi atoni: tra cui proprio l'altra domanda, una domanda chiave: «il modo di salvarlo?», la cui ipocrisia forse si svela proprio nell'emissione atona, tutta su una stessa nota e rapidamente. Insomma, il rapporto fra aria e recitativo, e fra canto e parola è qui così stretto e sensibile da additare musicalmente anche i sottintesi della frase.

Per la verità, il Verdi di *Falstaff* non è stato da meno (ricordiamo «Reverenza» o il «Buon giorno buona donna» già citato alla nota 2), anche perché l'opera comica ha cominciato prima a cercare di rispettare e valorizzare la lingua comune e la sua prosodia. Per questo qui non ne abbiamo parlato di proposito.

Quanto detto è certamente troppo schematico e semplificato. Ma vorrebbe essere l'inizio di un lavoro congiunto di linguisti e musicologi di cui a questo punto degli studi sui libretti si avverte la necessità.

## Bibliografia

- Benzi 2005 = E. Benzi, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca 2005.
- Coletti 2014 = V. Coletti, *Le forme brevi di Verdi*, in C. Faverzani (a c. di), *La vera storia ci narra. Verdi narrateur*, Lucca 2014, 51-63.
- Metastasio 1998 = P. Metastasio, *Estratto dell'arte poetica di Aristotile (1783)*, a c. di E. Selmi, Siracusa 1998.
- Monteverdi 1931 = C. Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, in *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, vol. 13, Vienna 1931.
- Monteverdi 2012 = C. Monteverdi, *L'Orfeo*, a c. di R. Alessandrini, Kassel 2012.
- Verdi 1995 = G. Verdi, *Ernani*, riduzione per canto e pianoforte condotta sull'ed. crit. a c. di C. Gallico, Milano-Chicago 1995.
- Verdi 2014 = G. Verdi, *Attila*, riduzione per canto e pianoforte condotta sull'ed. crit. a c. di H. Greenwald, Milano-Chicago 2014.

## Dalla parte dei librettisti

Emanuele d'Angelo

Quadro primo della *Bobème* di Puccini. «Epoca: 1830 circa – a Parigi». Alla domanda del pittore Marcello che, al cavalletto alle prese col suo *Mar Rosso*, gli chiede cosa faccia, Rodolfo risponde:

Nei cieli bigi  
guardo fumar dai mille  
comignoli Parigi.

Rodolfo, che è un giovane poeta, non resiste alla tentazione di ricordare scherzosamente un romanzo francese fresco di stampa: «Au bord de son toit, elle apercevait le haut de mille cheminées qui faisaient monter sous ses yeux les fumées de tous les feux de Paris». È un passo di *Notre-Dame de Paris* (IX, 3), il celeberrimo romanzo di Victor Hugo pubblicato nel 1831 e accolto da uno strepitoso successo. Rodolfo guarda meditabondo il panorama parigino dall'alto della gelida soffitta in cui vive, e rammenta il «triste spectacle» che si offre agli occhi della sfortunata Esmeralda attraverso il lucernario della celletta sul tetto della cattedrale. La recente lettura del capolavoro victorhughiano gli fa accostare quasi impulsivamente la sua situazione di povero recluso al freddo, col camino spento («e penso a quel poltrone / di un vecchio caminetto ingannatore / che vive in ozio come un gran signore»), a quella dell'egiziana senza focolare (domestico), «sans foyer», del romanzo.

Puccini, è noto, ebbe un ruolo fondamentale nella scrittura dei libretti delle sue opere,<sup>1</sup> ma questo indovinato 'gioco' di memoria poetica attribuito al personaggio, estraneo all'ipotesto (le *Scènes de la vie de bobème* di Henri Murger),<sup>2</sup> è chiaramente un'idea da poeti, avvezzi a riusare stilemi, versi, lessemi, rime e immagini proprie e altrui, ed è dunque farina del sacco di Illica o Giacosa, i due librettisti del capolavoro pucciniano, e forse più del primo, se anche nel precedente lavoro di Puccini, la *Manon Lescaut* su libretto di tante mani (ma soprattutto di Oliva e dello stesso Illica), lo studente Des Grieux, che legge libri passeggiando, esclama «Donna non vidi mai simile a questa!», dando forma alle sue emozioni mediante la memoria letteraria acquisita leggendo e studiando (tra

1. Cfr. d'Angelo 2017.

2. Nelle *Scènes* (IV) Rodolphe, rinchiuso dallo zio fumista in una gelida stanza, vorrebbe fumare e, gettando l'occhio fuori, vede che fumano tutti, tranne lui e i camini spenti di suo zio: «excepté moi et les cheminées de mon oncle, tout le monde fume à cette heure dans la création».



Poliziano, Scipione Maffei e Ariosto).<sup>3</sup> Puccini probabilmente non seppe mai di queste dinamiche letterarie, ma il fatto poetico resta, e funziona all'occhio o all'orecchio di chi coglie il riferimento. E non è certo una dinamica isolata.

Le scelte dei librettisti sono determinate, di volta in volta, non solo dalle convenzioni del melodramma, dalle convenienze teatrali e dalle esigenze drammaturgico-musicali dell'operista, ma anche dal loro bagaglio culturale, dalla loro estetica e dalle loro idee poetiche e drammatiche. Nella *Norma*, per esempio, l'erudito classicista Romani trasforma il finale della fonte, l'omonima tragedia di Soumet, innestando sulla *fabula*, rielaborata con significative iniezioni di Virgilio, il mito di Coreso e Calliope filtrato da Guarini nel *Pastor fido*, ossia la storia del sacerdote Aminta e della ninfa Lucrina (1.2).<sup>4</sup> Nella *Lucia di Lammermoor* il romanticissimo Cammarano riusa diversi luoghi leopardiani, come nel cantabile di Edgardo, «Fra poco a me ricovero» (II.II.7), in cui ricalca «Fra poco in me in quell'ultimo» del *Risorgimento* (v. 33) ed esprime sentimenti non diversi da quelli del canto di Leopardi.<sup>5</sup> Riscrivendo la tragedia del Moro di Venezia per Verdi, Boito – attribuendo anch'egli, e prima di Illica, memoria poetica ai personaggi – aveva costruita una dicotomia linguistica Dante/Petrarca tra Jago e Otello.<sup>6</sup> Ma Verdi ne era consapevole? E Bellini sapeva quali e quanti materiali letterari Romani aveva impiegati per trasformare la tragedia di Soumet nel libretto della *Norma*? Ammesso che i poeti ne abbiano potuto parlare coi musicisti *de visu*, non lasciandone traccia, i carteggi noti non contengono elementi che mostrino un'attenzione degli operisti per questi aspetti. Indubbiamente, come a Bellini interessava poco o nulla che Romani si fosse rifatto a Tasso per i versi di «Casta diva, che inargentì», o che fosse ricorso a Guarini per il finale, come a Donizetti poco importasse che Cammarano avesse impiegati versi di Leopardi per l'aria di Edgardo, così per Verdi era del tutto indifferente, perlomeno sul piano poetico, che Cammarano avesse usato il *Torrismondo* di Tasso e il *Furioso* di Ariosto per il racconto di Leonora nel *Trovatore* (1.2: «Ne' tornei: v'apparve / bruno le vesti ed il cimier, lo scudo / bruno» ecc.),<sup>7</sup> che il modello di Somma per il personaggio di Ulrica in *Un ballo in maschera* fosse la Sibilla dell'*Eneide*<sup>8</sup> o che Boito avesse fatto uso dei *Misérables* di Hugo nel credo di Jago nell'*Otello*.<sup>9</sup>

Certo, di una memoria poetica così fine e ricercata si avvedevano (e si avvedono tuttora) in pochi. Ciò non toglie, però, che il 'prodotto finito', l'opera che si rappresenta in teatro, contenga, volente o nolente, anche questi elementi, vitali nel loro insieme per la collocazione culturale del dramma musicale. I libretti, infatti, «agiscono come strumento essenziale di mediazione tra il più ampio orizzonte culturale e la sua drammatizzazione musicale», anzitutto collocando

3. Cfr. d'Angelo 2013d, 191-192.

4. Cfr. d'Angelo 2015.

5. Cfr. d'Angelo 2013a, 27-28.

6. Cfr. d'Angelo 2013c, 140-145.

7. Cfr. d'Angelo 2013b, 88-89.

8. Cfr. Curnis 2003, 172-175.

9. Cfr. d'Angelo 2013c, 146-147.

l'opera entro una determinata «tradizione linguistica e culturale».<sup>10</sup> Le scelte intertestuali del librettista consapevole del valore letterario della propria scrittura, del poeta che lavora al libretto con fare 'alto', contribuiscono all'effetto complessivo dell'opera sia in direzione stilistica sia sul piano della definizione drammaturgica, ed anche per l'analisi linguistica è sempre bene aver presente la strategia intertestuale adottata, perché permette di valutare correttamente le varie preferenze lessicali e sintattiche, rivelando la misura dell'intenzionalità dell'autore: al netto delle esigenze metriche, se la tal *inunatura*, l'inversione, la forma rara ecc. sono già nella fonte impiegata (sia essa primaria, ossia l'ipotesto,<sup>11</sup> o secondaria, cioè un qualsivoglia testo presente alla memoria poetica del librettista), è bene distinguere tra un riuso poetico o drammaturgico, la cui 'tinta' linguistica è solo una conseguenza del riuso stesso,<sup>12</sup> e un riuso con funzione esclusivamente formale, che rientra in quel meccanismo di genere che comporta l'impiego di un linguaggio tipico per adesione stilistica e per riconoscibilità nel codice librettistico (ad esempio, nei libretti tragici di primo Ottocento il riuso massivo di Alfieri e dei tragediografi minori, che è alla base del cosiddetto 'librettese'), fermo restando che «*anche* le riprese dall'apparenza più inerte ed inespressiva svolgono una funzione all'interno del sistema, e [...] sono *sostanzialmente motivate* dall'intenzione coerente secondo cui è costruito il testo poetico».<sup>13</sup> Non mancano, in quest'ottica, scelte legate a problemi di censura, come nel caso della *Traviata*, con Piave – in genere verseggiatore trasparente, ossia privo di un proprio stile e strettamente dipendente dalla fonte – che, per disinnescare lo scandalo del dramma di Dumas *fils*, distanzia il tempo dell'azione inscenata sia retrodatando i fatti sia stendendo sul libretto una grumosa patina iper-arcaica non priva di movenze alfieriane.<sup>14</sup>

Ciò significa che un approccio analitico 'autonomo' al libretto, nella prospettiva del librettista, è possibile quanto auspicabile. Non è scontato, infatti, analizzare il libretto, che è prodotto del poeta, sempre in solido colla musica, che è prodotto dell'operista. Il libretto va studiato *anche* nella sua dimensione di testo

10. Ferroni 2013, 8.

11. Superfluo sottolineare che, in caso di ipotesto straniero, è di fondamentale importanza individuare l'unica o le diverse traduzioni eventualmente impiegate.

12. Due esempi, entrambi boitiani: nel *Mefistofele*, versione del 1875 (IV), «nelle parole di Elena si notano l'unica forma di pronome alla prima persona apocopata *i'* di tutto il libretto e l'unico accusativo *me*, anaforico rispetto a una relativa con sfumatura causale ad esso legata» (Buroni 2013, 181), ma l'unicità dei fenomeni osservati si deve al fatto che si tratta di esametri non di Boito ma di Tommaseo, che li attribuisce appunto a Elena (*Voluttà e rimorso*, 90: «Dal suo respiro i' pendo, e me dico beata / ch'unica fra tutte l'argive e le troadi ninfe»); nel *Nerone* (II) l'imperatore, paragonandosi al matricida del mito, dice ad Asteria: «al par d'Oreste / io non senza cagion la madre uccisi», citando un verso delle *Coefore* di Eschilo, che Boito prende dalla celebre traduzione di Felice Bellotti (1064: «ch'io non senza ragion la madre uccisi»), e dunque anche in questo caso la sintassi non è del librettista ma deriva dal riuso – primamente drammatico – del passo (e semmai va osservata la sostituzione di *ragion* con *cagion*).

13. Conte 1985, 30.

14. Cfr. d'Angelo 2016, 86-90.

scritto per il teatro musicale e prima della musica, fermo restando l'eventuale apporto, in varia misura e forma, del musicista. Fondamentale, peraltro, è non confondere l'analisi del libretto, come pure s'è fatto, coll'analisi dell'opera: drammaturgia per musica e drammaturgia musicale sono due cose distinte e non sempre in accordo, ed è fondamentale valutare l'una e l'altra soprattutto quando emerge un conflitto, una mancata convergenza di vedute tra poeta e musicista. Basti pensare, nel *Trovatore*, alla diversa interpretazione del personaggio di Azucena da parte di Cammarano e di Verdi, che emerge nettissima nel finale: Verdi era convinto che «la Gitana non salva sé e Manrique perché sua madre sul rogo le aveva gridato *'Vendicami'*. [...] L'ultima parola del dramma è *'Sei vendicata'*», tanto che «morto Manrico il sentimento della vendetta diviene gigante, e dice con esaltazione... Sì *Luci luci egli è tuo fratello... Stolto!... Sei vendicata o madre!*», mentre per Cammarano, qui obiettivamente più vicino alla fonte, Azucena non salva Manrico solo perché non ne ha il tempo, il suo amore per lui essendo stato sempre più forte dell'istinto vendicativo, e difatti nel libretto autografo l'ultima battuta della zingara è «Tarda vendetta, ma quanto fiera / avesti o madre», una frase amara, disperata e accusatoria, tutt'altro che compiaciuta, e non è un caso che Verdi, dopo la morte del poeta, l'abbia modificata.<sup>15</sup>

L'analisi del libretto in quanto tale, in ottica letteraria e teatrale per musica, non limita, quindi, l'interpretazione del prodotto operistico ma la amplia, tanto più che – com'è noto – il testo del libretto (di cui è primo responsabile il poeta) e il testo intonato (di cui è primo responsabile il musicista) non sempre coincidono. I drammi per musica sono testi funzionali all'intonazione, dunque da cantare e obbedienti a logiche ben diverse rispetto a quelle del teatro parlato, e bisogna leggerli e valutarli sia come testi servili, riplasmati e assorbiti nello spettacolo operistico, sia nella loro natura autonoma di testi poetici per il teatro musicale, fissati nel libretto a stampa, natura confermata dall'uso dei virgolettati e dalle edizioni curate o progettate dagli stessi autori. Ovviamente i libretti non si giudicano, letterariamente, come si giudica una tragedia alfiariana, ma neanche con sufficienza e neppure con benevolenza funzionalistica. Per quanto funzionale possa essere, un libretto di bassa caratura poetica manca di efficienza letteraria, e l'eccellenza del prodotto operistico non deve far indulgere, nell'approccio critico letterario, a esaltanti apologie complessive. Come pure è da evitare quell'ottica deviante, seppur molto praticata, che imposta confronti gerarchizzanti tra gli ipotesti e i libretti, basati sulla dogmatica superiorità della fonte rispetto al testo derivato: le riscritture sono versioni da disporre lateralmente, non verticalmente, perché la fonte non si modifica solo per funzionali esigenze di forza maggiore melodrammatica, che ad esempio sono alla base della struttura metrica dei testi (polimetri in cui spiccano cantabilissime strofi di versi brevi, peraltro dai ritmi non più cantilenanti, alla lettura, di quelli di capolavori della poesia come il manzoniano *Cinque maggio*), ma anche per volontà

15. Cfr. d'Angelo 2013b, 79-87. Per le lettere e l'autografo del libretto cfr. Mossa 2001.

drammaturgica, per autonomia estetica e poetica. Scrivendo la *Merope*, per esempio, Cammarano fa riferimento principalmente alla tragedia di Alfieri (pur tenendo presenti quelle di Maffei e Voltaire), dichiarando di essersene discostato per obbedire «alle severe leggi del Melodramma, ed alle sue molteplici esigenze», ma della celebre *fabula*, in realtà, propone una propria versione, decisamente romantica, esaltando spettacolarità, travolgenti passioni e tinte tenebrose, con estrema attenzione alle suggestioni derivanti sia dalle simmetrie e dalle corrispondenze (anche simboliche) sia dalla coerenza dei dettagli. Le due esigenze, il rispetto delle «leggi» (la ‘solita forma’ e le convenienze) e l’autonomia creativa e concettuale s’incontrano e confondono spesso, come quando la mancata conformità al modello riguarda l’introduzione di dinamiche affettive utili alla costruzione dei numeri dell’opera, quella che Dahlhaus definisce «dialettica forma/contenuto». <sup>16</sup> È indubbio che il librettista debba «produrre molte situazioni – supergiù quanti sono i “numeri” dell’opera – che provochino non affetti puri e semplici, sibbene affetti duplici e contrastanti, tali da lasciarsi calare nello schema cantabile/cabaletta», episodi collegati da un tempo di mezzo cui «compete di procurare quell’evento drammatico [...] che determina il trapasso repentino dall’uno all’altro affetto», <sup>17</sup> ma sta alla coscienza drammaturgica dello stesso librettista, nel momento in cui è ‘costretto’ ad alterare il contenuto dell’ipotesto, definire la natura e le modalità di manifestazione degli affetti. <sup>18</sup>

Il disegno drammaturgico (spesso d’intesa col musicista, quando non è addirittura il maestro a tracciare la struttura dell’opera) prende corpo nella poesia, alimentandosi – come s’è visto – del riuso dell’ipotesto (azione in cui le adesioni sono generalmente meno significative delle deviazioni) e di altra letteratura, non necessariamente legata alla fonte primaria ma posta in dialogo, formale o contenutistico, con essa. Studiare e giudicare il libretto esclusivamente per sé stesso, ammesso che ciò sia realmente «affatto irrilevante, per quanto riguarda la conoscenza e quindi il giudizio sulla musica», <sup>19</sup> consente di porsi dalla parte del librettista e di scongiurare sia un’ottica unicamente funzionalistica del prodotto letterario sia il rischio di porre sullo stesso piano, battendo sulla funzionalità, poeti del calibro di Romani, Cammarano e Boito e mestieranti come Piave. Certo, la storia dell’opera è fatta anche di capolavori che si reggono meravigliosamente su versi mediocri o imbarazzanti, come pure di opere modestissime che vantano testi letterariamente importanti, ed è chiaro che, negli studi dedicati al teatro musicale, i primi hanno il posto che meritano, malgrado i versi, mentre le seconde non sono neppure nominate. Eppure un’analisi letteraria dei libretti, quand’anche risultasse frustrante, appare non solo legittima ma anche, per molti versi, obbligata, poiché la stessa natura di questi testi impone, come nota Ferroni,

16. Dahlhaus 2005, 18.

17. *Ibid.*, 31.

18. d’Angelo 2007.

19. Baldini 2001, 84-85.

la necessità di una attenzione alla forma letteraria dei libretti, all'orizzonte poetico e drammatico che essi disegnano anche "prima" dell'avvento della musica (anche se sempre, comunque, con quella proiezione verso lo spettacolo musicale che impone regole particolari e dà luogo a un'ottica letteraria tutta particolare): e per questo è necessario porsi di fronte al libretto anche concentrandosi su di una "lettura" che prescindendo dall'immediato riferimento alla sua trasformazione in musica.<sup>20</sup>

Questa lettura permette di misurare il valore intrinseco del libretto come prodotto letterario destinato alla musica, evitando di appiattire e semplificare una situazione ricca e complessa col sottovalutare le differenze tra poeti di diversa importanza e tra gli stessi testi di un medesimo autore: «Ogni libretto è un caso a sé, dotato di un suo peculiare interesse, almeno quanto ogni librettista è diversamente dotato di fantasia, forza drammatica e perizia letteraria».<sup>21</sup> Per questa ragione trovo significative (nell'ottica della ricezione complessiva dei melodrammi) quanto problematiche (in quella letteraria) le analisi che, prendendo in considerazione un gruppo di libretti di vari autori perché intonati dal medesimo maestro, sommano elementi linguistici e letterari che, pur rientranti nella koinè librettistica ottocentesca, sono tuttavia da inquadrare con ogni attenzione nella particolare esperienza artistica del singolo poeta. Non bisogna mai dimenticare, fermi restando il ruolo fondamentale della musica e la fortuna che questa attribuisce ai testi (altrimenti obliati) in virtù di memorabili intonazioni, che i libretti di Rossini, di Bellini, di Donizetti, di Verdi ecc. sono, più correttamente, i libretti di Ferretti, di Romani, di Cammarano, di Solera ecc. per la musica di Rossini, di Bellini, di Donizetti, di Verdi ecc. Il libretto, nonostante il suo specifico statuto, resta un testo poetico. Logicamente – come s'è accennato – questo non esclude l'apporto, in fase creativa, del musicista, che interviene con richieste precise e correzioni, palesando puntuali pretese drammatiche e musicali. Ma ciò non toglie, neanche in presenza di un compositore 'tirannico' come Verdi, che il libretto resti un prodotto letterario con caratteristiche autoriali specifiche: un testo di Piave, proprio per la 'trasparenza' poetica del librettista, appare profondamente diverso da uno di Cammarano, così come un libretto di Solera si distingue da quelli di Maffei, Somma o Ghislanzoni, per non dire dei drammi di Boito, quantunque l'intervento più o meno condizionante di Verdi faccia sì ch'essi siano quasi tutti riconoscibili, in diversi modi e misure, come testi verdiani, variamente rispondenti alle esigenze melodrammaturgiche del maestro.<sup>22</sup> A fare la differenza sono appunto lo stile del librettista, il suo spazio letterario, la sua abilità poetica

20. Ferroni 2013, 9.

21. Gronda 1997, XIII.

22. Cfr. Roccatagliati 2009.

e teatrale, la sua capacità di mediare tra codici ed esigenze modellando testi 'finiti', nel loro specifico genere, già prima della musica per cui sono stati pensati.

## Bibliografia

- Baldini 2001 = G. Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi* (1970), a c. di F. d'Amico, Milano 2001.
- Buroni 2013 = E. Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Firenze 2013.
- Conte 1985 = G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino 1985.
- Curnis 2003 = M. Curnis, «*Salamandre ignivore... orme di passi...*». *Sul libretto di "Un ballo in maschera"*, «Studi verdiani» 17 (2003), 166-192.
- Dahlhaus 2005 = C. Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana* (1988), a c. di L. Bianconi, Torino 2005.
- d'Angelo 2007 = E. d'Angelo, *Un'eroina alfiariana al San Carlo: la «Merope» di Salvatore Cammarano, in Partenope in scena. Studi sul teatro meridionale tra Seicento e Ottocento*, a c. di G. Distaso, Bari 2007, 227-270.
- d'Angelo 2013a = E. d'Angelo, *Lucia di Lammermoor*, in Id., *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Roma 2013, 21-36.
- d'Angelo 2013b = E. d'Angelo, *Il trovatore*, *ibid.*, 77-101.
- d'Angelo 2013c = E. d'Angelo, *Otello*, *ibid.*, 139-148.
- d'Angelo 2013d = E. d'Angelo, *Manon Lescaut*, *ibid.*, 187-199.
- d'Angelo 2015 = E. d'Angelo, «*Ha vinto amore*». *Norma: Medea-Didone in Arcadia*, «La Fenice prima dell'Opera» 4 (2015), 47-68.
- d'Angelo 2016 = E. d'Angelo, *Invita Minerva. Francesco Maria Piave librettista con Verdi*, Foggia 2016.
- d'Angelo 2017 = E. d'Angelo, *Puccini und die Librettisten*, in *Puccini Handbuch*, hrsg. von R. Erkens, Stuttgart 2017, 76-96.
- Ferroni 2013 = G. Ferroni, *Prefazione* a E. d'Angelo, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Roma 2013, 7-11.
- Gronda 1997 = G. Gronda, *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, intr. a *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a c. di G. Gronda e P. Fabbri, Milano 1997, IX-LIV.
- Mossa 2001 = *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a c. di C.M. Mossa, Parma 2001.
- Roccatagliati 2009 = A. Roccatagliati, *Verdi e i suoi libretti: una messa a fuoco*, «Musica e storia» 12/2, 2009 (ma 2012), 353-375.

# Nata per l'Olimpico.

## Appunti sul libretto della *Giocasta* di Azio Corghi<sup>1</sup>

Maddalena Mazzocut-Mis

### 1. Libertà e limiti

Non so se sia più facile o più difficile parlare di ciò che si conosce così da vicino o di ciò che può essere visto e considerato da una certa distanza. Intendo dire, disquisire su un testo che è nato dalle mie mani per uno scopo specifico: la musica del Maestro Azio Corghi.

È chiaro che un librettista, come ogni artista quando si mette all'opera, ha di fronte a sé libertà e limiti. I limiti sono spesso la vera fonte d'ispirazione perché segnano dei confini e nello stesso tempo possono o devono, a seconda dei casi, essere superati. I confini sono dati, prima di tutto, dalle condizioni di partenza, dai punti fissi che il librettista conosce e deve tenere in considerazione. Nel mio caso un teatro, l'Olimpico di Vicenza, che impone già di per sé delle scelte stilistiche ben determinate; un argomento, l'*Edipo re*, scelto dai committenti. Poi l'organico: una voce recitante, un Mezzosoprano, un Coro madrigalistico, una Viola solista e i Solisti dell'Orchestra del Teatro Olimpico.

Siamo nel 2008 e il Teatro Olimpico vuole celebrare i 500 anni dalla nascita del Palladio. L'Olimpico chiede ad Azio Corghi un adattamento dell'*Edipo re* di Sofocle che, nella traduzione di Orsatto Giustiniani e con i cori del Gabrieli, aveva inaugurato il teatro il 3 marzo 1585. Ricordo che, come scrive Leo Schrade, la rappresentazione di *Edipo tiranno* era stata «di gran lunga, con l'apertura del Teatro Olimpico, l'avvenimento più importante degli annali dell'Accademia Olimpica di Vicenza». <sup>2</sup> In una lettera di Filippo Pigafetta, che aveva assistito allo spettacolo, si legge: «Giunta l'ora d'abbassar la tenda, prima si sentì un soavissimo odore di profumi, per dare ad intendere che nella città di Tebe rappresentata, si spargevano odori, secondo l'istoria antica, per ammolire lo sdegno degli dei». In

1. Prima assoluta, teatro Olimpico di Vicenza, 19 giugno 2009. Voce recitante: Chiara Muti; Edipo-Mimo: Cinzia Longhi; Antigone-Mimo: Francesca Menta; Mezzosoprano: Victoria Lyamina; Coro madrigalistico: The Swingle Singers; Viola solista: Anna Serova; Direttore: Filippo Faes; Regista: Riccardo Canessa; Costumista: Artemio Cabassi; Gruppo Strumentale: Solisti Orchestra del Teatro Olimpico. Il libretto si compone di un monologo per voce recitante, prevalentemente prosastico, con parti poetiche per cori e voce cantante (mezzosoprano). *Giocasta. Tragedia lirica* è pubblicata da Casa Ricordi.

2. Schrade 1960, 42.



seguito, si sentirono trombe e tamburi e, infine, «in un batter d'occhio» fu «abbassata» la tenda che nascondeva la scena.<sup>3</sup>

Ora, la committenza non impone di per sé una scelta nella definizione dei personaggi e del loro ruolo. Eppure, una riproposizione dell'*Edipo* all'Olimpico, con il retaggio che questa rappresentazione portava con sé, implica scelte non semplici. Quella di Azio Corghi e mia ricade sulla possibilità di valorizzare la figura di Giocasta, mai protagonista nella storia della librettistica e della drammaturgia in generale. Una scelta semplice (quante volte le riscritture giocano interpellando lo sguardo dei personaggi secondari) ma nel contempo difficilissima data la notorietà del mito, il materiale complesso – si pensi alla storia della drammaturgia e della librettistica – e il contesto nel quale l'evento si sarebbe svolto.

Nella nostra visione, Giocasta, regina di Tebe, incontra il figlio-marito Edipo, cieco e imprigionato. Edipo, dopo essersi accecato per aver scoperto di essere parricida e incestuoso, viene rinchiuso dai figli nelle prigioni del palazzo. Al potere è Creonte, fratello di Giocasta. I figli di Edipo e Giocasta, Eteocle e Polinice, mostrano, crescendo, una profonda malvagità. Edipo li ha maledetti, ma soprattutto li ha cresciuti a sua immagine e somiglianza, e la maledizione si avvera quando, per ottenere il trono di Tebe, i due fratelli si uccidono uno per mano dell'altro. La malasorte si abbatte anche sulle due figlie Ismene, che scompare, e Antigone, che si sacrifica per dare sepoltura a uno dei fratelli. Edipo è all'oscuro di tutto.

Nel libretto, Giocasta, che sopravvive alla morte dei figli, racconta a Edipo la sua versione dei fatti, cercando disperatamente un motivo per sopravvivere all'orrore. «Non parlo per farti del male e non sarà lo strazio a trovare le parole, ma la pietà di una madre che dice mentre nasconde» (*Giocasta*, episodio I). Nel finale, dopo il pianto di Edipo, ormai inerme e per questo fanciullo, Giocasta gli tenderà le mani. Sarà i suoi occhi. Non sappiamo però se Edipo accoglierà mai quel gesto di aiuto.

La narrazione di Giocasta comprende, quindi, una parabola che inizia con la nascita di Edipo e si chiude con la morte di Antigone, vedendo una contaminazione tra l'*Edipo re*, l'*Edipo a Colono*, l'*Antigone* di Sofocle e le *Fenicie* di Euripide.

3. F. Pigafetta, «Due Lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria nell'anno MDLXXXI, l'altra della Recita nel Teatro Olimpico dell'*Edippo* di Sofocle nel MDLXXXV», V. Crescini, Padova MDCCCXXX, p. 30 (citato da Schrade 1960, 49). Gli spettatori che, il 3 marzo 1585 e poi in replica il 5 marzo, assistono all'inaugurazione del Teatro Olimpico, si trovano di fronte a uno spettacolo sontuoso per la ricchezza delle decorazioni e per i costumi del Maganza (perfino troppo 'moderni' per i contemporanei), accurato per la scelta degli attori tutti di prim'ordine, sensazionale per la messa in scena di Andrea Ingegneri, suggestivo per le luci dello Scamozzi e dell'Ingegneri (criticati, però, per l'uso delle torce), grandioso per il numero di comparse e coreuti, unico per i cori composti da Andrea Gabrieli, inimitabile per la sua collocazione: il monumento del Teatro Olimpico.

Il monologo della voce recitante è da interpretare come una confessione liberatoria di Giocasta a se stessa prima ancora che al figlio. Perciò il finale è aperto: Giocasta è una donna che ripensa alla sua incredibile vita mettendo in evidenza responsabilità e colpe.

Azio Corghi più volte mi ha ricordato come le scelte stilistiche musicali siano dipese più dall'evoluzione della storia e dalla sua protagonista femminile (in questo caso più propriamente una madre) che dalla volontà di seguire una linea prestabilita. Scelte musicali che rappresentano una voce 'altra' nella trama e la coloritura emozionale della tragedia. Non c'è mai accompagnamento, ma integrazione e rapporto tra suoni, voci e significati.

Un esempio tra tanti: il personaggio narrante doveva mantenere una sua specifica unità e plausibilità. Per tale motivo, l'idea iniziale di impiegare espressioni verbali violente, soprattutto per episodi come quello in cui Laio stupra un ragazzo poco più che bambino, Crisippo, è stata accantonata prevalendo l'idea che, in un dialogo tra una madre non più giovane e un figlio che le è stato marito, le parole dovevano essere 'misurate', per esplodere nella disperazione, ma mai nella violenza, solo in contesti determinati (la morte dei figli, il racconto dell'accecamento di Edipo e infine il suo abbandono sul Citerone). Corghi ha quindi pensato che dovesse essere la musica a far percepire la violenza nascosta che pervade l'opera, sfruttando le potenzialità fonetiche del Coro madrigalistico amplificato, come pure la voce lirica del Mezzosoprano che vuole essere ombra di Giocasta, cioè della voce recitante affidata all'attrice.

Nel melodramma, nel dramma musicale, nella tragedia lirica, sostiene Corghi, la ripetizione di una parola o di una breve frase consente al pubblico una maggiore comprensione sia a livello contenutistico sia emotivo. Da qui, ad esempio, le occorrenze di «occhi», «vita» e «mani» e della frase iniziale e finale: «Dammi le mani. Per te i miei occhi». Se per la parola «occhi» la costante è inevitabile trattandosi di un soggetto edipico, per le altre due il discorso si inserisce nella più ampia tematica dell'amore: la «vita» rappresenta la realizzazione e la conseguenza dell'amore vero, che, sotto il profilo corporeo e non direttamente sessuale, si concretizza nel contatto fisico delle «mani» («Mai le mie mani cercavano quelle di Laio», episodio III e «Ho cercato le tue mani», episodio VI o «Dammi le mani», episodio XIV).<sup>4</sup> Le mani, quindi, rappresentano il contatto fisico, la trasmissione dell'amore. Il «dammi le mani a te i miei occhi» simboleggia invece l'amore senza confini, senza più definizioni.

Non solo. La musica, con le sue sapienti trame, richiama alla mente i temi salienti dell'amore e del destino. Ciò aiuta enormemente lo spettatore anche quando non conosce la vicenda di Edipo e di sua madre moglie, che volutamente viene in *Giocasta* raccontata secondo una sequenza non temporale ma emotiva.

Infine (ed è ancora solo un esempio) nei versi cantati (episodio III)

Selva di foglie sacre, tana di fiere,

4. Cfr. Buroni 2010.

Citerone,  
 hai protetto  
 il parto di Giocasta<sup>5</sup>

solo la musica riesce a rendere quanto è avvenuto di terribile, ma anche di salvifico (l'abbandono di Edipo da parte di Laio e Giocasta e il suo fortuito ritrovamento a opera del pastore Forbante).

Per quanto concerne l'organico strumentale, Corghi ha optato per una scelta di "timbri puri": un quartetto di Legni (Flauto, Oboe Clarinetto, Fagotto), un trio di Ottoni (Corno, Tromba, Trombone), un Percussionista (che, fra gli strumenti tradizionali, inserisce il tamburo "surdo" e lo scacciapensieri), un quintetto di Archi (due Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso) che, nel caso di esecuzione con Orchestra, subisce i relativi equilibrati raddoppi. La scelta è frutto di un pensiero orchestrale al servizio di una concezione formale essenzialmente contrappuntistica che intende valorizzare sia il "colore" di ogni strumento sia le relative possibilità d'impasto a livello di registro. D'altra parte, tutta l'opera ha un impianto strutturale dove i riconoscibili elementi tematici sono caratterizzati da timbriche differenti.

Si tratta, quindi, di un'importante integrazione tra testo e musica che è stata decisa tenendo conto di tutti i fattori in gioco: il soggetto, l'organico, le limitate possibilità recitative della voce solista che avrebbe dovuto leggere il testo adattandosi alla musica e seguendo perfettamente lo spartito (Chiara Muti decide insieme al regista Riccardo Canessa di interpretare il testo a leggio).

Il contenuto del libretto, come si evince anche dalla sinossi, è molto più complesso e articolato dell'*Edipo re* sofocleo. Gli elementi del parricidio e dell'incesto sono sostanzialmente assorbiti nella parte centrale del libretto, come una sorta di presa d'atto, mentre viene lasciato più spazio a quelle vicende che Edipo e Giocasta non hanno vissuto insieme come la morte dei figli. Inoltre, il ruolo di Antigone emerge prepotentemente quale contraltare del personaggio di Giocasta. Antigone, con i suoi occhi che rispecchiano il mondo, riscatta la figura controversa della madre, in un complesso di voci, musica e canto che evoca lo stratificarsi dei rapporti d'amore e di forza.

Antigone è tanto positiva quanto non lo è Giocasta. Perciò diventa una proiezione della stessa Giocasta che la salva e la innalza a un ruolo difficilissimo: quello di trovare una via di fuga o un senso alla sua stessa vita. Anima d'acqua, è una natura riflettente («i suoi occhi d'acqua riflettono il mondo», episodio I) e nell'essere tale consente a chi le sta di fronte di rileggere la propria vita e di comprenderla, drammaticamente, mostruosamente, fino in fondo. Che cosa rimane dopo tale lettura? Forse proprio solo i suoi occhi d'acqua.

Antigone è il superbo riscatto di Giocasta, perché incrina, come ha detto Hegel, il dissidio tra legge morale e legge dello stato. Legge morale, delle donne,

5. Coro: Euripide, *Fenicie*.

legge dello stato, degli uomini.<sup>6</sup> «Può, una donna, infrangere la legge degli uomini? / Può, una donna, non subire?» (Episodio XIII) sono le parole di Antigone. Più direttamente, è l'amore che spinge Antigone a infrangere le leggi. Giocasta trova nei suoi occhi una possibilità di espiazione.<sup>7</sup>

## 2. I cori e la ninnananna

Nel libretto è ben presente anche un registro poetico, poiché il testo deve già essere 'musica', per diventarlo pienamente solo con la musica di Corghi. Tale registro viene utilizzato soprattutto nei cori (adattamenti o riscritture ispirate a Sofocle e a Euripide), nella ninnananna e nelle parti dedicate alla voce della cantante solista.

I cori presentano quindi uno stacco stilistico del tutto evidente rispetto alle parti recitate. Non solo lo stile è differente. I cori rimandano a Sofocle, a Euripide, a Seneca e spesso, nella loro poeticità, affrontano questioni che emergono fuggevolmente dalla narrazione di Giocasta, come se il coro volesse essere un'eco, un commento, ma soprattutto un approfondimento tematico ed emotivo-sentimentale sui temi del destino, della morte, della vita.

Dall'episodio VII:

L'eccesso genera tiranni,  
poi vacilla  
sull'orlo  
del possibile  
e precipita  
nell'abisso della necessità.<sup>8</sup>

E poi:

La palpebra della notte  
e l'occhio del sole  
compiono, sempre uguale,  
il loro ciclo.  
Non provano invidia se uno prevale.<sup>9</sup>

E ancora (episodio XI):

6. In Sofocle, essere donna comporta l'estraneità alla sfera della guerra e quindi dell'agire. Ricordo che nell'*Iliade*, Ettore dice ad Aiace Telamonio: «non mettermi alla prova come se fossi un bambino debole o una donna che non conosce le imprese guerriere» (*Iliade*, VII, 235-236).

7. Importante fonte d'ispirazione per la rielaborazione della psicologia dei figli di Giocasta è stata l'*Antigone* di Jean Anouilh.

8. Coro: Sofocle, *Edipo re*.

9. Giocasta: Euripide, *Fenicie*.

Il tempo,  
 che tutto conosce,  
 ci ha scoperti.  
 E giudica  
 le nostre nozze  
 che nozze non sono.  
 E giudica  
 me  
 che il padre dei miei figli ho partorito.<sup>10</sup>

Nella complessa ottica di richiami, Corghi ha dedicato particolare attenzione al canto della ninnananna. Da un lato esso guarda alle forme e modi di esecuzione delle ninne popolari siciliane, dall'altro utilizza il colore delle vocali e delle consonanti nasali, presenti nel testo, per produrre particolari effetti d'eco attraverso il Coro madrigalistico.

La ninnananna ha una storia compositiva che merita di essere ricordata.

Non hanno più paura dei lupi i cervi,  
 non si sente più il ruggito del leone,  
 non è più la furia a scatenare gli orsi;  
 non ha più veleno il serpente nella tana  
 e, secca la gola, muore.<sup>11</sup>

Si tratta, solo in questo caso, poiché i cori sono solo ispirati alle fonti, di una citazione diretta senecana:

on lupos cervi metuunt rapaces,  
 cessat irati fremitus leonis,  
 nulla villosis feritas in ursis;  
 perdidit pestem latebrosa serpens:  
 aret et sicco moritur veneno.

In Seneca, il coro si esprime così, commentando la pestilenza. Al contrario, in *Giocasta*, queste parole, estrapolate e collocate in un altro contesto, diventano consolatorie. Una madre le canta a suo figlio prima di addormentarsi. 'Gli animali feroci tacciono e il serpente muore: dormi tranquillo, figlio mio'. Bene, si tratta di un'immagine che è tranquillizzante ma che nasce come disperata e disperante. L'ambiguità di questa ninnananna è quella dello stesso personaggio di Giocasta.

Per quanto concerne la lingua del libretto, in generale è "media" ma, come si è prima esplicitato per ragioni contestuali, tendente alla sostenutezza. Sono presenti preziosismi stilistici come la negazione di «Mai le mie mani cercavano quelle di Laio» (episodio III) o il pronome «Vi», in «Il sangue mischiato in un

10. Coro: Sofocle, *Edipo re*.

11. Seneca, *Edipo*.

unico rivolo di terra rossa. Vi ho immerso le mani» (episodio VIII). Eppure, non mancano, come fa notare Buroni, scelte prosastiche e neostandard come le espressioni «sbagliavamo a calcolare l'una i movimenti dell'altro» (episodio III) e «se ne andavano in cerca di risse» (episodio X), e la dislocazione a sinistra «Ciò che un dio vuole, lo mostra direttamente» (episodio XI).<sup>12</sup> In questo modo risalta con maggior forza lo stacco con le parti poetiche ricche di inversioni e più sostenute tratte dalle tragedie classiche e per lo più cantate.

Infine, per quanto riguarda la scelta dei tempi verbali, bisogna sottolineare che ciò che Edipo e Giocasta hanno vissuto insieme è un passato remoto che ritorna solo nel ricordo e nella 'tinta' di Giocasta. Il presente invece è ciò che Giocasta ha vissuto da sola. Raccontando a Edipo che cosa è avvenuto in sua assenza, Giocasta non cerca una giustificazione ai suoi occhi. Al contrario, quella che a prima vista può sembrare una condivisione può anche essere una punizione inferta trasmettendo quella sofferenza che fino a quel momento è stata solo sua. Il presente è quello dove Giocasta è viva ed Edipo quasi morto, assente, lontano, avendo rinunciato a vivere e a vedere.

### 3. Un personaggio che nasce da lontano

Una caratteristica unica della nostra *Giocasta* è certamente la consapevolezza. Una consapevolezza di donna e di madre ben poco cavalcata dalla storia della drammaturgia. In Sofocle, Giocasta, alla domanda di Edipo sulle caratteristiche fisiche di Laio, risponde: «ti assomigliava». La consapevolezza della somiglianza la rende forse anche consapevole dell'incesto che si è consumato? Questo elemento, ad esempio sottovalutato da Aristotele, è invece drammaturgicamente un punto di estremo rilievo, soprattutto se la storia è narrata dalla madre-moglie.

Tre esempi sono stati particolarmente significativi per la stesura della riscrittura: l'*Œdipus: a Tragedy* di John Dryden e Nathaniel Lee,<sup>13</sup> l'*Œdipe* di Voltaire<sup>14</sup> e l'*Edipus* di Testori.<sup>15</sup>

L'*Œdipus* di Dryden e Lee è «l'unica versione inglese del mito finora conosciuta e l'unica variante scritta a quattro mani».<sup>16</sup> La relazione tra Edipo e Giocasta è, sin dall'inizio, molto intensa. «Il rapporto amoroso è espresso con un

12. Cfr. Buroni 2010.

13. L'*Œdipus* viene composto nel 1678 e ottiene la licenza di pubblicazione l'anno successivo per gli editori Bentley e Magnes.

14. Rappresentato per la prima volta nel 1718.

15. La messinscena dell'*Edipo a Novate* – prima stesura dell'*Edipus* scritto per Franco Parenti – è prevista per il 1975, ma proprio in quell'anno Testori rimette mano al testo, lavorando alla stesura definitiva, che sarà pubblicata nel febbraio del 1977 nella collana *La Scala*, con il titolo che conosciamo e con il quale debutterà a maggio al Salone Pier Lombardo per la regia di Andrée Ruth Shammah.

16. Sironi 2014, 93. Viene rappresentata dalla Duke's Company per la prima volta nel settembre del 1678, sul palco del Dorset Garden Theatre di Londra.

linguaggio involontariamente ambiguo, attraverso il quale si paragona il loro amore, nella sua esclusività, all'affetto che lega una madre al proprio figlio: si desume, in questo modo, che il legame di sangue tra madre e figlio sia considerato come il sentimento più forte in natura.<sup>17</sup> Il tema dell'incesto è quindi introdotto solo gradualmente. Se l'amore tra madre e figlio è inizialmente richiamato in un contesto scevro da riferimenti di tipo sensuale o sessuale, la somiglianza tra Edipo e Laio (che Giocasta in questa riscrittura sostiene di aver amato) fa sì che quella distinzione tra amore coniugale e amore filiale inizi a confondersi in Giocasta. L'elemento che interessa qui sottolineare è il fatto che, per Dryden e Lee, l'“autenticità del sentimento” non giustifica eppure rende accettabile l'incesto quale «massima deviazione e massima autenticità dell'eros».<sup>18</sup>

Il secondo esempio è quello dell'*Œdipe* di Voltaire. Si tratta anche in questo caso di una riscrittura in cui i personaggi e le sottotrame si moltiplicano. Nella relazione tra Edipo e Giocasta, emerge un tema caro al Settecento: la *force du sang*, la forza del legame di sangue. Jocaste riconosce fin da subito lo stretto vincolo che la unisce al figlio e ne prova attrazione e orrore. Attrazione per una sorta di rispecchiamento, data da una comunità di intenti e da un 'sentire' che avvicina anime affini, e repulsione, quella che una madre dovrebbe provare tra le braccia del figlio. Questo doppio sentimento attrattivo e repulsivo, insieme all'immane somiglianza che Jocaste riscontra tra Laius e Œdipe, come accade in Sofocle, avrebbe dovuto avvertirla di ciò a cui sarebbe andata incontro.

In Testori, trattandosi di un monologo in un atto unico, i personaggi sono solo tre: Laio, Iocasta ed Edipus. Se Laio è “apollineo”, Edipus è “dionisiaco”. Il Laio di Testori è un tiranno violento mentre Edipus è un rivoluzionario. Allontanato in fasce dal regno, egli ritorna per vendicarsi sia per essere stato abbandonato sia per essere stato generato ‘solo’ per soffrire. La procreazione si lega all'atto sessuale che diventa un tema centrale. Perciò Edipus non solo uccide il padre ma lo sodomizza e lo evira. Quindi si sostituisce a lui nel letto nuziale e nella conduzione del regno. La vendetta contro Iocasta si sviluppa invece su altri registri. Edipus la violenta e tale violenza non è solo un atto di vendetta ma, paradossalmente, anche un atto di amore. Lo stupro risveglia in Iocasta una vitalità e una felicità mai conosciute prima. Iocasta diventa “amante” che si abbandona per la prima volta al piacere sensuale e sessuale. Il passaggio dall'amore freddo e razionale di Laio-Apollo a quello di Edipus-Dioniso è pienamente appagante e liberatorio.

Da questo punto di vista si giustifica allora anche la confessione della nostra Giocasta, nel momento in cui evidenzia l'amore per Edipo-marito, unico vero amore sensuale che abbia mai provato. Si tratta del riscatto di una donna che era stata fino ad allora considerata solo una regina (cioè una icona di potere) o un oggetto per appagare il desiderio di Laio. Con Edipo, vive un amore consapevolmente incestuoso e colpevolmente taciuto e negato come tale anche

17. Sironi 2014, 100.

18. Paduano 1994, 299.

a se stessa: è la propria rivincita di donna e di madre. Infatti, nel Libretto, il rapporto di Giocasta con Edipo è fonte di gioia e pienezza per la madre-sposa, che genera, soddisfacendo il suo desiderio di maternità, quattro figli. Una famiglia che si sviluppa attraverso quei tiranneggiamenti sentimentali e psicologici che sono propri più del nostro secolo che del clan arcaico di ispirazione greca.

#### 4. Verso il finale

«Credo nell'opera e nella libertà di un autore di reinventare forme e strutture. L'importante è fare teatro, consentire al pubblico di ricavare emozioni dallo spettacolo visto e ascoltato». <sup>19</sup> Questa è la convinzione di Azio Corghi e da tale manifesto di libertà e nel contempo di rispetto per il pubblico nasce *Giocasta*.

Per Corghi il pubblico è il centro della composizione artistica. Non solo perché ne è il destinatario, ma perché l'opera dev'essere concepita per essere fruita (una posizione tutt'altro che scontata). «Come puoi 'sfruttare' i grandi del passato, cosa ti può ancora dare la tradizione e, parallelamente, cosa si sta creando, oggi, nel mondo? Scrive Rabelais: 'È primavera. Non abbiate paura delle parole gelate che si schiudono'. È il mio manifesto», dice Azio Corghi durante la stessa intervista. Quel manifesto è quello di *Giocasta*.

Una *Giocasta* che rinasce dal gelo delle parole greche per quel contesto meraviglioso del teatro Olimpico in cui viene pensata. Perché *Giocasta* è un'opera tragica e come tale dev'essere rappresentata nel monumento del Rinascimento. È pienamente inserita nella tradizione italiana ed europea dal punto di vista del testo e da quello della musica e dei cori. Eppure, al contempo, se ne distanzia: in primo luogo, il *mythos* è narrato da una donna, da una madre, da una regina, fino a ora protagonista silenziosa, snodo narrativo e mai vero e proprio personaggio. In secondo luogo, tutta la vicenda è emendata dalle derive psicanalitiche che affollano le novecentesche rappresentazioni.

Se, in base alle varianti del mito, *Giocasta*<sup>20</sup> si impicca per la vergogna dopo aver saputo dell'incesto, oppure sopravvive alla vergogna e si uccide poi sui corpi dei figli che si massacrano reciprocamente,<sup>21</sup> la 'nostra' *Giocasta* sopravvive all'orrore e ripercorre la propria vita in un monologo lucido e sofferto.

Come in Sofocle, *Giocasta* è capace di dirimere i dissidi, non crede agli oracoli e non presta fede ai sogni. È colei che serba la memoria, anche dei dettagli, e la sua figura è in qualche misura legata al ricordo. *Giocasta* ha il ruolo di trasmettere il potere a Edipo, che invece lo incarna. Dignitosamente distaccata, non cerca la verità, già intuita, e non partecipa, se non come vittima, alla folle indagine del marito-figlio.

19. «La Stampa», 27 febbraio 2017, intervista di Sandro Cappelletto ad Azio Corghi.

20. *Giocasta*, figlia di Meneceo sorella di Creonte, già moglie di Laio, vanta una nobile stirpe.

21. Cfr. Bettini-Guidorizzi 2004, 76-77. Una variante la vuole uccisa da Edipo dopo la scoperta dell'incesto.



Nell'ultima parte, insieme con quello della ninnananna, ricompaiono nella partitura d'orchestra i temi distintivi di Antigone e Ismene, richiamati dai rispettivi strumenti: il Flauto e il Clarinetto. Il tema di Antigone appare all'inizio e viene evocato più volte per diventare potente sul finale. Antigone, come si è detto contraltare di Giocasta, si impossessa della scena. Unica figura pienamente positiva, riscatta, con i suoi occhi che non giudicano, la vita di sua madre e di suo padre.

Un ultimo appunto: tutto sulla carta così come in scena ha una sua giustificazione. Perciò la Viola solista, alla quale sono affidati interventi di grande virtuosismo strumentale, può essere considerata come personaggio che commenta i fatti della tragedia: essa incarna il destino. Un destino che tesse la trama e chiude la vicenda drammatica. Il finale dell'opera andrà sempre più isolando i singoli interventi vocali e strumentali ponendoli nella forma nascosta di «interrogativi e pulsazioni». Perché un solo finale non è possibile: è un finale aperto.

## Bibliografia

- Bettini–Guidorizzi 2004 = M. Bettini-G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo*, Torino 2004.
- Buroni 2010 = E. Buroni, *Un caso contemporaneo: Giocasta di Azio Corghi e Maddalena Mazzone-Mis*, in I. Bonomi–E. Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano 2010, 220-238.
- Paduano 1994 = G. Paduano, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino 1994.
- Pigafetta F., “Due Lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria nell'anno MDLXXXI, l'altra della Recita nel Teatro Olimpico dell'*Edippo* di Sofocle nel MDLXXXV”, Padova 1830.
- Schrade 1960 = L. Schrade, *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585). Étude suivie d'une édition critique de la tragédie de Sophocle par Orsatto Giustiniani et de la musique des chœurs par Andrea Gabrieli*, Paris 1960.
- Sironi 2014 = C. Sironi, *L'Edipus di Dryden e Lee: un percorso nel labirinto della natura*, «Itinera» 7 (2014).



# Pensieri, parole, opere e (o)misioni

Edoardo Buroni

## 1. Pensieri

Lo statuto della componente verbale nell'opera lirica (italiana) è notoriamente problematico e giustamente dibattuto.<sup>1</sup> Praticamente fin dalle origini di un genere artistico tanto composito il terreno di confronto – o di scontro – è stato presidiato per lo più dai sostenitori delle due maggiori “arti sorelle”, la musica e la poesia, a dimostrazione di quanto spesso anche i rapporti in famiglia possano essere spigolosi; e sottolineando pure come le altre “congiunte” (pittura e scultura per la messinscena, mimica e coreutica per l'azione fisica) siano evidentemente state considerate – nel melodramma – delle parenti povere, almeno fino ad anni a noi più recenti. Questo contributo vorrebbe allora proporre alcune riflessioni che, come recitano i titoli del convegno e della tavola rotonda per il quale esso è stato concepito, mettano in luce alcuni «problemi» ma che, al contempo, suggeriscano possibili «prospettive», appunto in chiave «interdisciplinare», per tentare un percorso di “mediazione familiare” che giovi tanto alle singole “sorelle” quanto all'insieme delle germane.

L'ottica di riferimento sarà quella più specifica rispetto alle competenze di chi scrive, ovvero quella linguistica; ma a questa, fedeli all'assunto di cui sopra, si cercheranno di affiancare le conoscenze e le esperienze acquisite durante alcuni anni (ormai lontani) di studi musicali anche in conservatorio e le considerazioni maturate in veste di appassionato melomane e di frequentatore di teatro. Per sgomberare subito il campo da possibili sospetti di partigianeria, chiarisco in premessa che nel melodramma, e in particolare in quello più tradizionale sette-ottocentesco di repertorio, specie italiano, non ritengo sussistere un rapporto di parità tra poesia e musica: la seconda prevale sulla prima. Né ciò costituisce un'anomalia

1. A puro titolo esemplificativo e senza alcuna pretesa di esaustività si ricordano almeno, tra coloro che hanno approfondito in modo più consapevole e sistematico l'argomento del rapporto tra le parole e la musica in particolare tra Settecento e prima metà del Novecento, Gavazzeni 1946, Gavazzeni 1950, Rolandi 1951, Dallapiccola 1980, Ruwet 1983, Lippmann 1986, Della Seta 1987, Sanguineti 1988, Roccatagliati 1990, Castelvechi 1994, Gier 1998, Coletti 2003, Coletti 2005, Fabbri 2005, Fabbri 2007, Staffieri 2012, Bonomi–Buroni 2017, Coletti 2017<sup>2</sup>, Bianconi 2018, d'Angelo 2018, Rossi 2018 e il contributo di Vittorio Coletti ed Elisabetta Fava in questo stesso volume.

o un sopruso: il genere opera lirica nasce per essere posto e fruito in musica, e le suggestioni, le emozioni e la vaghezza trasmesse dai suoni in un simile contesto hanno una potenza sul destinatario ben maggiore rispetto a quelle suscitate dal solo codice verbale.<sup>2</sup>

A conferma dell'assunto basterebbe citare il pensiero di chi, pur difendendo strenuamente la dignità letteraria dei libretti e adoperandosi in prima persona in tale direzione, possedeva però un senso critico e competenze anche musicali tali da poter sostenere e ribadire, in due fasi differenti della propria vita:

Onnipotenza della musica! [...] la musica è regina su tutte le arti; più che regina, Dea. Essa disdegna le forme visibili, disdegna i palpabili contorni, disdegna ogni materia, ogni spazio, ogni peso; essa si affranca dalla parola umana, dal pensiero incatenato alla logica, alla grammatica, all'idioma; rifiuta ogni convenzione, ogni formula vana; può passarsene della creazione e della storia, i suoi tipi non sono nel reale, essa piglia sua essenza dalla più pura idea del Bello e del Sublime, dalle più eterree, dalle più astratte, dalle più ideali affezioni dell'anima; essa vive d'atomi di tempo e di onde sonore, e in queste onde ci beatifica, ci affoga, ci tuffa, ci inabissa, ci avvolge, ci culla, ci incanta. La musica è il gradino più vicino a Dio nella nostra scala terrestre; la musica è più alta della poesia e della preghiera;<sup>3</sup>

e

se io ho saputo intuire la potente musicabilità della tragedia Schakespeariana [scil. *Otello*], che prima non sentivo, gli è perché mi son messo nel punto di vista dell'arte Verdiana, gli è perché ho sentito scrivendo quei versi ciò ch'ella avrebbe sentito illustrandoli con quell'altro linguaggio mille volte più intimo e più possente, il suono.<sup>4</sup>

Ma anche altri librettisti coevi pur meno dotati, sebbene ragguardevoli, non si nascondevano questo aspetto; lo dichiarava senza grossi scrupoli Antonio Ghislanzoni, baritono e impresario prima ancora che poeta per musica:

L'interesse di un melodramma deve, a parer mio, risultare quasi esclusivamente dai fatti, e questi fatti che si svolgono sulla scena debbono in certo modo essere comprensibili all'occhio. Un intreccio di avvenimenti e di passioni che si rendano percettibili allo spettatore a mezzo dei sensi, che non lo obblighino a interrogare il libro stampato, a cercare nella parola il senso delle armonie o delle modulazioni, è ciò ch'io domanderei innanzi tutto al poeta librettista, è ciò che, a mio vedere, costituisce il cardine di una buona favola per musica [...]. Non

2. Non si tratta certo di considerazioni originali, né legate al dibattito che coinvolge solo letterati e musicisti: a puro titolo esemplificativo si rimanda almeno a Cavarero 2005<sup>2</sup>, 133-135.

3. Arrigo Boito sul «Giornale della Società del Quartetto», 7 maggio 1865 (cit. in Nardi 1942, 1170).

4. Arrigo Boito a Giuseppe Verdi, 26 aprile 1884 (cit. in Conati 2014, 89).

dimentichiamo che, sotto il prisma abbagliante della musica, gli avvenimenti prendono talora nuovo aspetto, i personaggi si trasformano, il concetto politico o morale della favola sparisce, la parola acquista nuove espressioni e più spesso perde ogni senso.<sup>5</sup>

Del resto è esperienza comune e credo incontrovertibile che s'usi dire, ad esempio, «Stasera vado a sentire [ovviamente non “leggere”; o eventualmente si opta per “vedere”, chiamando in causa l'aspetto della messinscena di cui si dirà più avanti] *Rigoletto*», o che di un brano si ricordino più facilmente e più compiutamente la melodia rispetto alle parole, o ancora che capitò spesso di non riuscire a seguire per filo e per segno tutto il testo verbale pronunciato dai cantanti senza che ciò provochi eccessivo smarrimento (mentre ben più fastidioso e subito percepito sarebbe un eventuale “vuoto” canoro od orchestrale), o infine che magari talvolta ci si accontenti di assistere ad un'opera – specie se in un idioma straniero – conoscendone solo la trama senza curarsi nel dettaglio dell'elemento poetico (chi mai invece si accontenterebbe di recarsi a teatro solo per sentire un riassunto, una selezione o un *mélange* dei principali brani solistici di un melodramma?). E in effetti, qualora volessimo operare un'ingenua e probabilmente illecita scissione tra testo musicale e testo poetico, come potremmo negare che non sono poi rarissimi gli esempi di opere “belle” sotto il profilo musicale ma “brutte” sotto quello poetico?

Sono risaputi i casi in cui, in modo più o meno ironico e più o meno amaro, erano già i compositori, i librettisti stessi e i critici dell'epoca a dichiararlo con una sincerità talvolta disarmante, non senza rimpallarsi colpe e responsabilità. Per ricordare alcune testimonianze tra le più significative e autorevoli si può citare Giuseppe Verdi, che a Cesare De Sanctis scriveva: «Voi sapete che da dodici anni sono accusato di mettere in musica i più pessimi libretti che siano stati fatti e da farsi, ma (vedete l'ignoranza mia!), io ho la debolezza di credere, per esempio, che *Rigoletto* sia uno dei più bei libretti, salvo i versi, che vi sieno».<sup>6</sup> O si può chiamare in causa di nuovo Antonio Ghislanzoni, secondo cui

I maestri italiani da qualche tempo paiono convinti che il successo di un'opera teatrale dipenda in gran parte dalla buona scelta del libretto. Se a tale convinzione questi signori accoppiassero il retto criterio, la giusta intuizione drammatica e quella coltura letteraria che pur troppo fa difetto a moltissimi, non avrebbero così spesso a rammaricarsi di aver sprecato il tempo e l'ingegno a musicare delle castronerie, dei barbari versi, dei temi impossibili. Si va ripetendo che in Italia scarseggiano i buoni poeti librettisti. Che diranno i signori maestri, quando io avrò dimostrato che essi fanno del loro meglio per ridurre all'impotenza anche quei pochi che avrebbero attitudine a produrre dei melodrammi tollerabili? Oggimai il *mestiere* di scriver libretti è divenuto un sì crudele martirio, che è da far meraviglia se qualche uomo d'ingegno osi ancora affrontarlo. Per

5. Ghislanzoni 1877, 22 e 25.

6. Luzio 1935, 32.

condurre l'uomo all'imbecillità vi hanno molte vie; questa, dello scriver libretti, è indubbiamente la più sicura.<sup>7</sup>

O ancora, per retrocedere di alcuni decenni, si può citare quanto scrisse il critico che recensì sul «Giornale del Regno delle Due Sicilie» la prima assoluta del *Castello di Kenilworth* di Andrea Leone Tottola e Gaetano Donizetti: «Non entreremo ne' particolari né del linguaggio, né dello stile, né della versificazione di questo libretto, poiché da sì gran tempo ha il pubblico rinunciato alla pretenzione della castigatezza in questo genere di componimenti, che la licenza de' poeti sembra oramai essere autorizzata da un dritto di prescrizione».<sup>8</sup> Fino ad arrivare alla nota proposta palingenetica espressa dal già menzionato Arrigo Boito sulle colonne della «Perseveranza» il 13 settembre 1863 e sul «Figaro» il 21 gennaio 1864.<sup>9</sup>

## 2. Parole

Ma allora va tutto bene così? La prevalenza della musica implica e giustifica una minore considerazione e una minore importanza della componente verbale quando si concepisce, si studia e si esegue un'opera lirica? Niente affatto, naturalmente; specie per quanto concerne la preparazione e la consapevolezza che sempre andrebbero pretese da tutti i soggetti che, ciascuno secondo il proprio ruolo e le proprie competenze artistiche, rappresentano le singole e complementari tessere di quel complesso puzzle che è un melodramma “in atto”. La prima figura coinvolta in questo discorso, perché suprema mediatrice della parola tra autore e pubblico, è quella del cantante.

Proprio da qui passiamo allora al punto successivo della riflessione, giovan-doci di un gusto aneddoto raccontato da Leone Fortis nel 1893, che oltretutto corrobora la tesi suesposta di una consustanziale preminenza, nell'opera lirica, dell'emotività musicale sull'analiticità verbale:

A chi senza bazzicar troppo coi cantanti fuori di teatro, li giudica vedendoli dalla platea al palcoscenico, a spalancare, come fanno, ambe le braccia protendendole con le palme aperte verso la sala, a portarsi così di frequente la destra al cuore come se fossero colpiti da una trafittura – sentendoli trovare note ed accenti che pare escano proprio dritti dritti dal fondo dell'anima – pare impossibile che non capiscano ciò che dicono, che non provino i sentimenti che esprimono. Giudicate quindi quale debba essere stata la mia sorpresa quando – messo a contatto intimo, familiare con quel mondo così diverso dal reale – dovetti accorgermi che d'ordinario anche i cantanti più celebri (parlo di 39 anni addietro) non solo non capivano il senso dei versi, delle parole che cantavano, ma non si incaricavano affatto di capirlo, non solo non provavano i sentimenti

7. Ghislanzoni 1877, 18 (corsivo originale).

8. Cit. in Bini-Commons 1997, 199.

9. Cfr. Nardi 1942, 1079-1084 e 1106-1108.

che esprimevano, ma avevano essi medesimi delle idee così vaghe, così indeterminate sui medesimi, da acconsentire appena una distinzione molto generica e superficiale tra i più opposti. Ecco perché nessuno di loro sognava neppure di dare una scorsa al libretto – perché per essi le parole non avevano altro valore che quello delle note alle quali erano accompagnate, e più spesso allora appiccicate, e le leggevano così rotte, spezzate, amalgamate come le trovavano nella loro parte – né pensavano a ricomporle – anzi purché la nota riuscisse meglio, le alteravano senza scrupoli, cambiando la vocale che riesciva ostica alla loro uola. [...] Fu appunto pochi giorni dopo ch'io entrai in funzione alla Scala, che, assistendo alle prove dell'*Ernani*, mi accade di sentire il tenore, che pure era un artista di cartello [Corrado Miraglia; *ndr*], cantare nel recitativo che precede il duetto e il terzetto dell'ultimo atto: «Non odi, Elvira, un infernal sogghigno / che me fra l'ombre corrucciante arride» così che ebbi bisogno di sentirgli ripetere lo stesso sproposito per credere alle mie orecchie. «Scusi – gli dissi – lei canta *corrucciante arride*». «Può darsi» e per accertarsene canticchiò i due versi. «Ah!, sì». «Ebbene – replicai – si dovrebbe dire *corruscante irride*». Il tenore mi piantò gli occhi in faccia tutto sorpreso, poi con un sorriso gentile e con atto di cortese deferenza: «Come vuol Lei». «Non sono io che lo voglio, è il senso che lo impone perché...». Il tenore si spaventò della minacciata spiegazione, e la troncò dicendomi: «Per me fa lo stesso; ma creda, è secondo le piazze. In alcune vogliono come canto io, in altre... come dice Lei». A questa argomentazione mi arresi: «Ebbene, per la piazza di Milano si attenga alla mia versione». <sup>10</sup>

In effetti «così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo [nono]... ma non solo, se ancora nel novembre del 1971 Piero Rattalino – da cui abbiamo tratto la citazione – commentava con sarcasmo e amarezza: «Al giorno d'oggi, sia detto per inciso, i cantanti non cambiano più la vocale: semmai cambiano la nota. Ma per quanto riguarda la conoscenza del dramma, ci sono anche oggi cantanti che delle parole si preoccupano ben poco, e che, studiando un brano staccato di un'opera, non leggono il libretto e non scorrono neppure lo spartito, curandosi solo della vocalità, una vocalità scissa dal significato drammatico». <sup>11</sup>

Naturalmente qui non si vuole giocare di caricature denigratorie, né si vuole fare di tuttata l'erba un fascio: è chiaro che sono sempre esistiti e che dunque tuttora esistono cantanti artisticamente scrupolosi e culturalmente ferrati, in grado di comprendere e, conseguentemente, di trasmettere il senso più pieno delle parole che pronunciano; così come sono noti esempi di esecutori e di docenti, oggi come allora, che approfondiscono a dovere le questioni filologiche, musicali e stilistiche di ciò che cantano o insegnano. Ma è altrettanto pacifico che questo non costituisca la norma che andrebbe data per presupposta; e forse tali cure sono più diffuse per la musica da camera e barocca invece che per quella operistica.

10. Cit. in Rattalino 1972, 279-280.

11. *Ibid.*



Del resto la colpa non è tutta degli interpreti: è indubbio che quella del melodramma, e in particolare di quello più tradizionale del repertorio sette-ottocentesco, è una lingua spesso difficile, vaga, lontana (allora come oggi) dall'uso e dalla quotidianità, modellata su un registro letterario che non ha nulla a che vedere con una chiara comunicazione di concetti e sentimenti; e anche in questo caso non si sono mai risparmiate le critiche e le ironie rivolte ad un simile codice librettistico: l'esempio più noto è probabilmente quello del verso «sento l'orma dei passi spietati» del *Ballo in maschera*, che ha avuto storici detrattori<sup>12</sup> e più recenti difensori.<sup>13</sup>

In parte legate a ciò e ulteriore motivo della complessità linguistica dei libretti della tradizione sono due caratteristiche tipiche dell'opera lirica in italiano: l'ampia polimorfia che attinge al patrimonio poetico più aulico e il vincolo della struttura metrica; se la prima appare subito più ostica, il secondo è invece più sottile, e l'una e l'altro possono mettere a dura prova gli esecutori.

### 3. Opere

Per non accanirsi contro nessuno in particolare che sia in carriera ma a dimostrazione che quanto si va dicendo coinvolge anche artisti di indubbio calibro e di un passato molto più recente di quello raccontato dal Fortis, si propongono due esempi ricavati da una coppia sia sul palcoscenico che nella vita: il basso bulgaro Nicolai Ghiaurov e il soprano modenese Mirella Freni.

Avveniva che il primo scambiasse la forma avverbiale rafforzativa *sì* ('così') per quella affermativa olofrastica; come dargli torto, del resto, considerando che questa seconda viene spesso interpolata a piene mani (assieme al suo contrario) nelle partiture operistiche a mo' di zeppa utile a piegare il testo verbale alle esigenze ritmico-melodiche e di esibizione vocale? Ecco allora che Ghiaurov, per proporre un esempio concreto, dialogando con il Grande Inquisitore nelle vesti di Filippo II fraseggiava malamente l'interrogativa, a metà tra l'atterrito e il drammatico, *Ma tu puoi dar vigor a legge sì severa?*, così che l'avverbio veniva accentato enfaticamente e quasi separato dall'aggettivo seguente. Siamo naturalmente nel *Don Carlo(s)*, e il martelliano in questione di De Lauzières e Zanardini ricalca fedelmente dal punto di vista metrico l'originale alessandrino di Méry e du Locle *Peux-tu fonder partout une fois si sévère?*; ma nel caso specifico si ha anche una corrispondenza lessicale che avrebbe potuto agevolare una corretta interpretazione da parte dell'esecutore, se questi avesse posseduto una più solida competenza dell'italiano poetico.

L'esempio con cui chiamiamo in causa Mirella Freni è invece più tecnico, perché non riguarda una scorrettezza dei piani grammaticale e semantico, ma il

12. Cfr., tra i tanti possibili, una lettera di Ferruccio Busoni alla moglie del 1906 (cit. in Dalpiccola 1980, 67-68) e Rugani 1955.

13. Cfr. ad esempio Curnis 2003 e Bonomi 2013.

livello metrico e il risolto che questo ha sotto il profilo musicale. Nell'attacco del primo duetto col personaggio eponimo del *Simon Boccanegra* (*Orfanella il tetto umile*) il soprano era avvezzo considerare proparossitono, com'è per la lingua dell'uso, l'aggettivo *umile*. Peccato però che, così facendo, non solo si vanificava la voluta diastole prevista da Francesco Maria Piave, ma – di necessità – si eliminava la sinalefe col sostantivo precedente; tratti poetici invece perfettamente chiari a Verdi: il compositore si è infatti servito fedelmente della struttura metrica del libretto per rendere, attraverso un languido Andante in 6/8 e tramite l'insistita coppia di semicrome monosillabiche (una delle quali per forza alterata dalla Freni) seguite da una semiminima con intervallo vocale ascendente-discendente di un semitono, il senso delle onde pisane che fanno da sfondo evocativo alla narrazione di Amelia/Maria.

Né si è trattato di casi fortuiti: sia Ghiaurov sia la Freni hanno lasciato traccia di quanto detto in plurime testimonianze sonore, incisioni ufficiali o registrazioni dal vivo, guidati da direttori differenti e il più delle volte sommi.

Il che ci consente di allargare ulteriormente l'orizzonte del nostro ragionamento: una solida competenza linguistico-poetica non è allora indispensabile solo per chi quelle parole le deve pronunciare, ma anche per chi riveste il ruolo di massima responsabilità nell'indirizzare l'esecuzione dei cantanti e il "fraseggio" (spesso concepito proprio in sintonia con la componente verbale) degli strumenti, ovvero il direttore d'orchestra. Restando ai casi precedenti, e sempre sapendo di non sminuire con questo esempio l'inconfutabile grandezza dell'artista coinvolto, c'è appunto da chiedersi perché mai Claudio Abbado non si sia posto il problema (o almeno non sia sempre intervenuto risolvendolo) quando dirigeva i due suddetti interpreti nelle opere in questione, mentre con cantanti differenti l'esecuzione rispettava i dettami di libretto e partitura.<sup>14</sup>

#### 4. Omissioni

Né possiamo fermarci qui, specie ai nostri giorni, quando si è sviluppata una più articolata concezione registica anche in seno al teatro d'opera; ma anche in questo caso, com'è del resto fisiologico, si presentano entrambe le facce della medaglia

14. Solo una rapida campionatura esemplificativa delle esecuzioni dirette appunto da Claudio Abbado che dimostrano quanto detto: per il *Simon Boccanegra* si possono ascoltare l'incisione ufficiale Deutsche Grammophon del 1977, una precedente registrazione dal vivo alla Scala dell'8 gennaio 1972 e la ripresa televisiva sempre dalla Scala del 1978 in occasione del centenario del teatro milanese (tutte con Mirella Freni), e per contro una registrazione dal vivo scaligera del 17 gennaio 1976 ed una viennese del 22 marzo 1984 (entrambe con Katia Ricciarelli); per il *Don Carlo(s)* invece si citano la ripresa dal vivo del famoso 7 dicembre 1968 (con Ghiaurov) passato alla storia per le contestazioni milanesi guidate da Mario Capanna, e la registrazione televisiva del 7 gennaio 1978 (con Evgenij Nesterenko nei panni di Filippo II). Per doverosa precisione va però anche detto che nella ripresa sonora scaligera del 7 dicembre 1977 di questa seconda opera s'ode Ghiaurov (non è dato sapere se per merito proprio o di Abbado) accentare correttamente la frase incriminata.

di un fatto in sé sicuramente molto positivo; senza comunque dimenticare che si tratta sempre di una questione di più antica tradizione, come possiamo desumere ancora una volta dai resoconti del Fortis: «ogni qual volta tentava di introdurre nelle opere in musica il movimento scenico, la vita, la verità del dramma in prosa – cambiando il ridicolo convenzionalismo che vi dominava – mi trovai davanti ad una frase perennemente la stessa: *Si è sempre fatto così*».<sup>15</sup>

Ben venga, dunque, che oggi si cerchi di superare il tipico convenzionalismo dell'azione scenica melodrammatica, sfruttando una diversa e più esigente sensibilità al riguardo e le nuove potenzialità tecnologiche: è anche questo un sintomo importante e inequivocabile della perdurante vitalità artistica di un genere secondo alcuni superato o appannaggio di anacronistici parrucconi; e il fatto che, non da oggi, anche importanti registi di cinema, di televisione e di teatro di prosa si cimentino in questo campo testimonia l'attrattiva dello stesso e la sua capacità di suscitare interpretazioni sempre nuove e originali.

Ma proprio qui sta il *punctum dolens*. Se è infatti lecito e, come detto, in sé non negativo che anche dal punto di vista della messinscena l'opera lirica si aggiorni e prosegua nel suo cammino di evoluzione estetica, è però evidente che molto spesso, specie fuori d'Italia, le concezioni registiche lasciano alquanto a desiderare. Non si tratta della sterile contrapposizione “trasposizione storico-geografica sì / trasposizione storico-geografica no” delle vicende,<sup>16</sup> che se assunta aprioristicamente si riduce a mera tifoseria e ad inutili schematismi. Si tratta piuttosto di comprendere se e in che limiti una rilettura e una messinscena latamente figurata siano davvero giustificate, o forse sarebbe meglio dire “giustificabili”, senza tradire e adulterare la concezione di base e alcuni aspetti specifici di un'opera lirica. In tal senso anche la preparazione dei registi dovrebbe essere massima, e non può in alcun modo escludere la competenza linguistica: troppe volte (e per evitare critiche dirette evito di proporre un'esemplificazione puntuale: non sarà difficile a nessuno richiamare alla mente casi di questo genere) ciò che viene detto cantando, e quindi mi riferisco non solo alla componente verbale ma anche a quella musicale, non trova riscontro alcuno nelle scenografie e nelle azioni teatrali degli interpreti, quando addirittura non le contraddice totalmente.

Come non credo che, pur trattandosi di *media* diversi che quindi soggiacciono a considerazioni estetiche differenti, non sarebbe accettato un *remake* cinematografico che stravolgesse una ragionevole corrispondenza tra originale, parole del copione e immagini annesse, così non si comprende perché ciò sia considerato lecito o addirittura “normale” nelle rivisitazioni registiche delle opere. Similmente, in decenni in cui si è ormai affermata un'opportuna concezione filologica che, senza impedire una sempre nuova soggettività interpretativa degli esecutori, salvaguarda l'essenza originaria e più profonda della partitura e

15. Cit. in Rattalino 1972, 280.

16. Non si dimentichi che si tratta di un problema già originario per alcune opere: si pensi ai casi di censura rispetto a composizioni arcinote come *Rigoletto*, *La traviata* e *Un ballo in maschera*.

del libretto, resta difficile accettare che spesso un'analogia sensibilità non trovi riscontro anche nell'ambito della messinscena.

Si badi bene: non ci si riferisce qui alla legittima autonomia (relativa) dei molti e complementari piani e livelli artistico-espressivi di cui si compone il genere opera lirica, che talvolta proprio dalla loro deliberata e ben studiata distonia sortiscono esiti efficaci e pienamente in linea con gli intendimenti autoriali. Ma si fa riferimento ai casi in cui allo spettatore vengono propinati contesti e azioni che non trovano alcun ragionevole e coerente appiglio né nel testo verbale né in quello musicale. Intendiamoci: per sua natura è proprio del melodramma siglare un patto implicito con i destinatari perché vi sia un alto tasso di sospensione della verisimiglianza e della plausibilità realistica; ma, ancora una volta, ciò non può giustificare che quanto descritto dalle parole cantate e dalle note eseguite (ma, perché no, anche dalle didascalie e dagli altri supporti paratestuali di libretto e partitura) non trovi adeguata rispondenza nella messinscena.

A suo tempo aveva destato scalpore il fatto che nella sua famosa e ripetutamente allestita *Bohème* scaligera Franco Zeffirelli avesse convinto Herbert von Karajan (e altri dopo di lui) a ritoccare un quasi impercettibile *qui fuori?* di Alcindoro perché il regista aveva deciso di ambientare la scena del Caffè Momus all'interno del locale. Ma quale inezia rispetto a molte odierne discrasie! Le quali, purtroppo, ancora una volta possono essere determinate da superficialità o scarsa competenza nella comprensione (tanto verbale quanto più latamente culturale) del libretto.

## 5. Missioni

Non si vuole però qui stilare un arido e quindi inutile *cabier de doléances*. Si vuole piuttosto partire da simili considerazioni per formulare qualche proposta e qualche conseguente auspicio: proposte e auspici che nascono dal contesto accademico da cui ha preso le mosse il presente contributo e che si legano alle tre "missioni" oggi formalmente affidate all'università italiana: la didattica interna, la ricerca e la diffusione del sapere a più ampio beneficio della società e del territorio. Se il secondo punto non necessita di particolari approfondimenti perché costituisce la base pratica e teorica degli altri due, ci si sofferma qui brevemente sul primo e sul terzo.

L'ancora relativamente recente parificazione tra studi superiori di conservatorio e corsi di laurea, pur non priva di criticità e di inadeguatezze, ha però aperto il campo a nuove possibili sinergie tra queste due istituzioni formative: è in tale contesto che sarebbe augurabile si sviluppasse, come già in parte avviene, punti di contatto relativi a discipline di comune interesse perché non troppo specifiche di nessuno dei due corsi di studio e che rispettino le competenze scientifiche dei docenti coinvolti. In questo senso non posso che pensare primariamente ad una materia come Lingua italiana e testi per musica, istituita non molti anni fa presso

l'Università degli Studi di Milano grazie ad una felice intuizione di Ilaria Bonomi: un insegnamento che, mi permetto di affermare, gioverebbe assai a quanti si stanno variamente formando – per tutte le ragioni e gli esempi sin qui proposti – come cantanti, compositori, direttori d'orchestra o di coro, critici musicali o musicologi, storici del melodramma, registi d'opera.

Se è vero che non mancano legami con quella che una volta si chiamava Letteratura poetica e drammatica, materia un tempo obbligatoria per alcune delle categorie di studenti appena ricordate e ancora oggi erogata da alcuni conservatori, è però altrettanto vero che nel contesto attuale mancano sia un'omogeneità sia un vincolo in tal senso; così come è bene sottolineare che – come appunto recita la denominazione in oggetto – mentre quella disciplina considerava la questione sotto un profilo anzitutto letterario, qui si sta invece ponendo l'accento sull'acquisizione di competenze più strettamente linguistiche.

Il che conduce ad una seconda considerazione: come si è visto più sopra, le imprecisioni o i fraintendimenti relativi al codice librettistico non coinvolgono solo i non italofoeni, proprio perché l'italiano dell'opera lirica presenta caratteristiche e problemi suoi propri non immediatamente riconducibili alla lingua dell'uso contemporanea. In questo senso non è opportuno mettere sullo stesso piano o considerare tra loro alternativi (o men che meno identici) una materia più strettamente legata alla lingua del melodramma e gli insegnamenti di lingua italiana che vengono impartiti agli studenti stranieri (per lo più cantanti) dei nostri conservatori, per altro in modo non uniforme né sistematico.<sup>17</sup>

L'istituzione di una disciplina specifica obbligatoria relativa alla comprensione e all'analisi della lingua dell'opera lirica destinata a tutti coloro che a vario titolo studiano e potenzialmente lavoreranno nell'allestimento di un melodramma (o affini) sarebbe quindi un traguardo che sarebbe bene si ponessero tutte le istituzioni scolastico-formative in ciò coinvolte.

Ma forse più difficile da raggiungere è un obiettivo che afferisce alla cosiddetta “terza missione”, perché in questo caso è necessario far interagire tra loro realtà differenti basandosi sul presupposto che queste avvertano l'esigenza di una simile opportunità. Anzitutto sarebbe auspicabile che le conoscenze e le competenze di cui si è sin qui parlato fossero messe al servizio degli enti e delle istituzioni che concretamente allestiscono ed eseguono opere liriche (o loro parti): teatri, enti lirici, sale da concerto e via discorrendo. Come una volta esisteva la figura del “poeta di teatro” (lo era ad esempio il più volte citato Leone Fortis) e come in alcuni Paesi mitteleuropei esiste il ruolo del “drammaturgo”, sarebbe opportuno che anche in Italia si istituisse stabilmente una figura specifica che supporti, sotto il profilo linguistico e storico-culturale, la preparazione degli attori variamente coinvolti (cantanti, direttori, registi) e supervisioni almeno consultivamente l'intera messinscena dal punto di vista critico-filologico; il che, natural-

17. Studi, ricognizioni e proposte molto interessanti al riguardo si trovano in Balboni 2018 e in Fanetti-Lombardi (in stampa).

mente, non significa arrogarsi indebitamente diritti su altre competenze disciplinari o prevedere un'attività negativamente censoria sulla libera creatività interpretativa degli artisti.

In secondo luogo, e per certi versi complementariamente a quanto appena proposto per conservatori e teatri, sarebbe apprezzabile che anche le agenzie artistiche, che spesso determinano il repertorio degli interpreti loro affiliati e ne accompagnano lo studio, si dotassero di simili figure didattico-professionali: figure che, lo si ribadisce per l'ultima volta, non occorrerebbero solo agli esecutori stranieri ma anche agli italofofi.

Missioni ambiziose, certo, e di non facile – né immediata – realizzazione. Ma spero si sia compreso che le riflessioni e i progetti qui illustrati non si prefiggono un obiettivo di mera erudizione o di pedanteria accademica, né intendono marcare una superiorità disciplinare rispetto ad altre conoscenze parimente importanti e tra loro complementari. Sia allora concesso concludere con una metafora, certamente informale ma che spero renda l'idea.

L'Italia è nota e apprezzata in tutto il mondo per i suoi prodotti culinari: un patrimonio che giustamente si cerca di difendere, di promuovere, di produrre con cura e di ancorare ad una tradizione che ne garantisca la qualità; pur sapendo che ogni forma casearia, ogni insaccato, ogni bottiglia, ogni portata di uno stesso prodotto saranno unici e irripetibili e determinati dalla specificità di chi li realizza e li cucina, in una filiera che, dal produttore al consumatore, coinvolge diversi soggetti e diverse competenze.

E che cos'è l'opera lirica se non un prodotto tipicamente italiano, gustato anche all'estero e sempre a rischio di deperimento e contraffazioni tanto in patria quanto altrove? Come dunque non osteggiamo – anzi, più spesso lo pretendiamo – un minuzioso controllo qualitativo che garantisca l'eccellenza e l'originalità dei nostri cibi, perché non dovremmo promuovere lo stesso per uno dei prodotti artistico-culturali nostrani più famosi che alimentano la mente e l'anima di tanti Italiani e di tanti cittadini di altri Paesi? Non ne trarrebbero forse beneficio tanto i produttori quanto i destinatari, oltre che il genere in sé?

Un controllo qualità che, com'è prassi per i prodotti più pregiati e complessi, richiede l'ausilio reciproco di esperti diversi e di competenze plurime: proprio com'è per l'opera lirica e, al suo interno, per la librettologia, un «crocevia interdisciplinare» che presenta non pochi «problemi» ma a cui, se lo si vuole e se ci si impegna per questo, è ancora possibile garantire molte «prospettive» future.

## Bibliografia

- Balboni 2018 = P. Balboni, *Sillabo di riferimento per l'insegnamento dell'italiano della musica*, Venezia 2018 (disponibile anche on line all'indirizzo <<https://edizione.foscarini.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-271-0/978-88-6969-271-0.pdf>>).
- Bianconi 2018 = L. Bianconi, *Il libretto d'opera*, in S. Cappelletto (a c. di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma 2018, 187-208.
- Bini–Commons 1997 = A. Bini–J. Commons (a c. di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Roma–Milano 1997.
- Bonomi 2013 = I. Bonomi, *Il tragico, il comico e il grottesco nella lingua di alcune opere verdiane*, «Itinera» 6 (2013), 51–63.
- Bonomi–Buroni 2017 = I. Bonomi–E. Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna 2017.
- Castelvecchi 1994 = S. Castelvecchi, *Sullo statuto del testo verbale nell'opera*, in P. Fabbri (a c. di), *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Pesaro 1994, 309-314.
- Cavarero 2005<sup>2</sup> = A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano 2005<sup>2</sup>.
- Coletti 2003 = V. Coletti, *Il gesto della parola. La lingua nel melodramma e nei libretti verdiani*, in AA.VV., *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, Roma 2003, 41-57.
- Coletti 2005 = *Libretti, opera e lingua*, in E. Tonani (a c. di), *Storia della lingua italiana e storia della musica*, Firenze 2005, 21-32.
- Coletti 2017<sup>2</sup> = V. Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino 2017<sup>2</sup>.
- Conati 2014 = M. Conati (a nuova c. di), *Carteggio Verdi-Boito*, Parma 2014.
- Curnis 2003 = M. Curnis, «*Salamandre ignivore... Orme di passi...*». *Sul libretto di "Un ballo in maschera"*, «Studi Verdiani» 17 (2003), 166-192.
- d'Angelo 2018 = E. d'Angelo, *Libretti e librettisti, tra canto e lettura*, «Lingua Italiana», portale Treccani on line 2018.
- Dallapiccola 1980 = L. Dallapiccola, *Parole e musica*, a c. di F. Nicolodi, Milano 1980.
- Della Seta 1987 = F. Della Seta, *Il librettista*, in L. Bianconi–G. Pestelli (a c. di), *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, Torino 1987, 231-291.

- Fabbri 2005 = P. Fabbri, *Musica vs Poesia: quando le arti sorelle si accapigliano*, in E. Tonani (a c. di), *Storia della lingua italiana e storia della musica*, Firenze 2005, 15-20.
- Fabbri 2007 = P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino 2007.
- Fanetti-Lombardi (in stampa) = B. Fanetti-J. Lombardi, *L'italiano L2 per la lirica: indagine pilota fra language/vocal coaches in Italia e fra cantanti d'opera di madrelingua tedesca e cinese*, in P. Diadori-G. Pianigiani (a c. di), *L'italiano lungo le vie della musica: l'opera lirica*, Firenze, in stampa.
- Gavazzeni 1946 = G. Gavazzeni, *Parole e suoni*, Milano 1946.
- Gavazzeni 1950 = G. Gavazzeni, *Il suono è stanco. Saggi e divertimenti*, Bergamo 1950.
- Ghislanzoni 1877 = A. Ghislanzoni, *Del libretto per musica* (prima parte), «Giornale Capriccio» 15 (agosto 1877), 18-29; la seconda parte si trova nel numero 19 della stessa rivista, ottobre 1877, 9-19 (il periodico è consultabile on line in formato digitale all'indirizzo <<https://www.bdl.servizi.it/vufind/Record/BDL-OGGETTO-5612>>).
- Gier 1998 = A. Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.
- Lippmann 1986 = F. Lippmann, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli 1986.
- Luzio 1935 = A. Luzio (a c. di), *Carteggi verdiani*, vol. I, Roma 1935.
- Nardi 1942 = P. Nardi (a c. di), *Arrigo Boito. Tutti gli scritti*, Milano 1942.
- Rattalino 1972 = P. Rattalino, *Letterati e musica nell'Ottocento italiano*, «Terzoprogramma» 2 (1972), 255-303.
- Roccatagliati 1990 = A. Roccatagliati, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, «Quaderni del dipartimento di linguistica e letterature comparate» VI (1990), 7-20.
- Rolandi 1951 = U. Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma 1951.
- Rossi 2018 = F. Rossi, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma 2018.
- Rugani 1955 = R. Rugani, *Perché il verdiano "Ballo in maschera" non è un capolavoro*, «Belfagor» 10/4 (1955), 393-404.
- Ruwet 1983 = N. Ruwet, *Linguaggio, musica, poesia*, Torino 1983.
- Sanguineti 1988 = E. Sanguineti, *Parole e musica*, in B. Gallo (a c. di), *Forme del melodrammatico. Parole e musica*, Milano 1988, 339-342.
- Staffieri 2012 = G. Staffieri, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Roma 2012.