

# LINGUA E DRAMMATURGIA NEI LIBRETTI VERDIANI

ILARIA BONOMI (\*)

RIASSUNTO – L'intervento è volto a delineare i caratteri linguistici salienti dei libretti di Verdi, con particolare attenzione per le specificità dei singoli librettisti e per le linee dell'intervento verdiano anche sulla veste formale dei libretti. Le osservazioni introduttive puntualizzano essenziali note metodologiche e il taglio dell'analisi linguistica, che deve necessariamente tenere conto della componente drammaturgica e del rapporto parole/musica. Nella prima parte, muovendo dalle necessarie precisazioni filologiche sui libretti, si riferirà brevemente sulle loro vicende testuali, soprattutto in relazione alla collaborazione di Verdi con ciascun librettista, e ai suoi interventi sulla veste formale dei libretti. Dall'analisi di alcune opere sono emerse con una certa chiarezza le linee e i criteri a cui Verdi si atteva nel correggere forme, parole e interpunzione: criteri naturalmente più drammaturgici che linguistici, ma che sulla lingua hanno mostrato riflessi interessanti. Tra questi, una chiara anticipazione dell'aderenza alla 'parola scenica' prima della sua esplicitazione (che com'è noto avverrà più tardi con *Aida*). Nella seconda parte una sintetica panoramica tratterrà, seguendo il percorso cronologico verdiano, i caratteri salienti della lingua di ciascun librettista, attraverso l'esemplificazione di alcune opere. Ne emergono, sulla base del codice melodrammatico a cui sostanzialmente tutti i librettisti si adeguano con maggiore o minore coerenza e originalità, scelte proprie dei singoli poeti, ma anche specificità di singole opere, nella sintassi, nello stile, nel lessico, nel riferimento alla tradizione letteraria, nella preferenza verso autori dei secoli precedenti, e nel riuso del codice librettistico. Su tutto domina, sempre, la figura di Verdi.

\*\*\*

ABSTRACT – This report will outline the main linguistic nature of Verdi's librettos, with special attention to the peculiarity of each Librettist and to the lines of Verdi's intervention on the formal role of the librettos. The introductory remarks illustrate fundamental methodological notes and the slant of the linguistic analysis, that must necessarily consider the drama component and the connection words/music. In the first part, we consider the textual stories of the librettos. On the one hand we focus on the cooperation of

---

(\*) Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Università degli Studi di Milano.

Verdi with the Librettists and on the other hand on the lines and the parameters of his intervention on the librettos. In the second part we'll analyze (in a chronological order) the linguistic features of every Librettist, their melodramatic code and their original adaptations concluding that the personality of Verdi always dominates on everything.

## 1. INTRODUZIONE

Una panoramica sintesi della librettistica verdiana sotto il profilo linguistico, lavoro che non è mai stato fatto, presenta notevoli difficoltà, per il carattere interdisciplinare dell'argomento e per l'ampiezza del *corpus* da indagare. Senza poter ambire a dare, in questa sede, un quadro esauriente, mi propongo ora di delineare riassuntivamente gli elementi e le tendenze più evidenti, anche in relazione al ruolo di Verdi nella definizione della veste formale dei libretti.

Il titolo dell'intervento sottolinea l'importanza di considerare la struttura verbale dei libretti in stretta relazione con l'azione drammatica: il collegamento con la musica, a cui il testo verbale è inscindibilmente legato, soprattutto in questo tipo di opera e in questo periodo, sarà tenuto sullo sfondo.

Prima di tutto credo sia opportuno interrogarsi su quali siano i parametri che più incidono nel determinare i caratteri linguistici dei libretti di Verdi, fatta salva la loro complessiva appartenenza al codice melodrammatico ottocentesco, che accentua il carattere aulicizzante della lingua poetica (e su questo dirò qualcosa più avanti). Indicherei, senza troppi dubbi e forse meglio senza un ordine gerarchico, il soggetto, la fonte e il librettista. Del soggetto e delle fonti basterà qua sottolineare la decisa preferenza di Verdi, come per i principali compositori dell'800, per autori, specie drammaturgici, stranieri, da lui stesso difesa in risposta ad una critica di Giuseppe Giusti:<sup>1</sup> Shakespeare,

---

<sup>1</sup> A Giuseppe Giusti che, nel 1847, in relazione alla scelta del Macbeth shakespeariano, gli rimproverava di trascurare gli autori italiani («Vorrei che g[li] ingegni italiani contraessero tutti un forte e pieno connubio coll'arte italiana e s'astenessero dalla vaga Venere dei congiungimenti forestieri»), Verdi così rispondeva: «Oh se avessimo un poeta che sapesse ordire un dramma come tu l'intendi! Ma sgraziatamente (tu stesso ne converrai) se vogliamo qualche cosa che almeno almeno **faccia effetto** bisogna a nostra vergogna ricorrere a cose non nostre»: P. Guadagnolo (a cura di), *Il Verdi degli scrittori*, Milano, Ediz. Teatro alla Scala, 2001, pp. 20-22.

Schiller, Byron, Victor Hugo. Ricordiamo *en passant* che Giuseppe Mazzini, nella sua "Filosofia della musica" (1836), che Verdi conosceva,<sup>2</sup> sollecitava proprio a scegliere per le opere autori come Schiller e Byron. Autori stranieri che Verdi conosceva attraverso traduzioni francesi e italiane, specie di Rusconi, Carcano e Maffei. Tre le fonti spagnole, per *Trovatore*, *Forza del destino*, *Simon Boccanegra*; una sola la fonte italiana, il poema di Tommaso Grossi, *Lombardi alla prima crociata*.

Sulla scelta del soggetto potevano incidere ragioni diverse, legate all'accordo con il teatro, a sollecitazioni e suggerimenti vari, alla volontà di impiegare determinati cantanti e ruoli vocali. Nella scelta dei soggetti delle prime opere verdiane giocava un ruolo fondamentale l'impresario, ma dopo *Ernani* (1844) Verdi passò a scegliere lui stesso.

Il rapporto diretto con la fonte è un parametro fondamentale per studiare la lingua di un libretto: si può rivelare produttivo un confronto puntuale con l'originale, poco realizzato negli studi critici (ricordo per il *Macbeth* gli studi di Daniela Goldin, e i riscontri eseguiti nella collana delle edizioni critiche dei libretti curata da Eduardo Rescigno), e certo molto impegnativo per un'analisi complessiva dei libretti come quella tentata in questa sede. Ma sarà una linea da seguire nel proseguimento dello studio linguistico dei libretti verdiani, e non solo.

Al soggetto e, meno, alla fonte, sono evidentemente connesse le ragioni drammaturgiche, che rivestono un ruolo davvero centrale nella composizione delle opere da parte di Verdi, e che incidono pesantemente anche sul libretto. Ragioni drammaturgiche che ovviamente si legano in modo indissolubile alla componente musicale. Sarà incidentalmente opportuno rilevare come il ruolo delle parole e il rapporto tra esse e la musica può essere diverso da opera a opera, e anche per i diversi personaggi: per esempio, come è stato sottolineato,<sup>3</sup> nel *Rigoletto* per alcuni personaggi la parola è molto importante (Rigoletto: «io la lingua, egli ha il pugnale [...]»), per altri meno (in Gilda prevalgono vocalità e gorgheggio), nel *Trovatore*, tutto visione e passione, la parola conta meno.

---

<sup>2</sup> Si vedano sull'argomento D. Goldin, *La vera fenice*, Einaudi, Torino, 1985, p. 322 e *passim*; S. Raggi, *Giuseppe Mazzini e la musica della "Giovane Italia"*, Perugia, Guerra Edizioni, 2008, pp. 132 sgg.; S. Chiappini, *O patria mia. Passione e identità nazionale nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 135.

<sup>3</sup> P. Gallarati, *Lettura del Trovatore*, Torino, Libreria Stampatori, 2002, p. 53.

La nostra panoramica sulla librettistica verdiana sarà inevitabilmente orientata cronologicamente, considerando che la collaborazione con i diversi librettisti si dispone in linea di massima sul piano temporale. Senza entrare nel merito dell'evoluzione del percorso verdiano dal punto di vista musicologico, argomento su cui la critica verdiana si è ampiamente confrontata, rilevo che dal punto di vista della lingua, del suo rapporto con la musica e con la componente drammaturgica, emerge con evidenza un progressivo e complessivo perfezionamento, anche verso una più consapevole e matura pluralità di registri (sentimentale, comico), con il fondamentale contributo degli ultimi librettisti, specie Boito.

Dopo queste brevi considerazioni introduttive, l'intervento si struttura in due parti: nella prima mi fermo, a partire dall'attenzione filologica ai testi, sul condizionamento da parte di Verdi nei confronti dei librettisti e sui suoi interventi sull'assetto formale dei libretti; nella seconda tratteggio i caratteri linguistici essenziali dei singoli librettisti, seguendo l'ordine cronologico del percorso verdiano.

## 2. VERDI LAVORA CON I SUOI LIBRETTISTI

Non è necessario ricordare la centralità e il ruolo preponderante del compositore sul librettista per la realizzazione di quella stretta unità compositiva tra musica e parole che caratterizza il melodramma dell'800: per questo secolo si parla di libretti di Verdi, di Puccini, mentre per il secolo precedente il ruolo determinante era del poeta, e quindi si parla di libretti di Metastasio o Goldoni. Il compositore nell'800, soprattutto a partire dagli anni '30, di solito sceglieva il soggetto, impostava la struttura drammaturgica, interveniva più o meno fortemente nella composizione e nelle scelte poetiche del librettista. Ed era il compositore, come appunto nel caso anche del Verdi già affermato, a scegliere o almeno a proporre all'editore un librettista.

Appare nodale, nell'osservazione letterario-linguistica dei libretti, il rapporto che Verdi ebbe con ciascun librettista, e le sue modalità di intervento sui libretti delle singole opere, ognuna dotata di una storia propria e sempre diversa dalle altre.

I librettisti delle 26 opere italiane di Verdi (27 se si considerano come due *Aroldo* e *Stiffelio*) sono, com'è noto, otto: di essi, uno scrisse un solo libretto (Romani *Un giorno di regno*, di cui non parlerò in que-

sta sede, anche perché i due non ebbero rapporti<sup>4</sup> e perché sul libretto intervenne Solera), altri tre furono autori di un unico libretto musicato da Verdi, ma furono, per ragioni diverse, importanti nella sua attività: Andrea Maffei con *I Masnadieri*, ma con altre collaborazioni e una forte influenza sul compositore, Antonio Somma con *Un ballo in maschera*, e *Re Lear*, mai musicata da Verdi nonostante un costante attaccamento all'idea di farlo, Antonio Ghislanzoni, con *Aida* e il rifacimento (1869) della *Forza del destino*. Temistocle Solera gli diede cinque libretti (*Oberto conte di San Bonifacio*, *I lombardi alla prima crociata*, *Nabucco*, *Giovanna d'Arco*, *Attila*), Salvatore Cammarano quattro (*Alzira*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*, *Il trovatore*), Arrigo Boito due (*Otello* e *Falstaff*), più il rifacimento di *Simon Boccanegra* (1881). Francesco Maria Piave, infine, compose ben dieci dei libretti verdiani.

Il rapporto che Verdi instaurò con ognuno di essi, molto ben documentato dal carteggio e dall'amplessissima bibliografia, appare molto importante e ci interessa, oltre che naturalmente da un punto di vista generale, anche relativamente alle modalità di collaborazione e di intervento correttivo del compositore sui libretti. Preliminarmente, va sottolineato che il suo atteggiamento mutò nel corso del tempo: meno pressante all'inizio, evolvette progressivamente verso un maggiore coinvolgimento nella composizione del libretto e nel condizionare l'operato del poeta, per approdare con Boito ai più alti livelli di intesa e collaborazione. Inoltre, incidevano ovviamente molto il livello qualitativo dei diversi poeti e il grado di stima che Verdi nutriva per loro. Il suo obiettivo principale, quale che fossero il librettista e il soggetto, era il raggiungimento di quell'incisività e di quella sintesi espressiva che saranno ben definiti, dagli anni '70 con *Aida*, attraverso il famoso sintagma 'parola scenica', a indicare un'espressione finalizzata alla massima efficacia drammaturgica, musicale e verbale insieme.<sup>5</sup> Una sintesi esprimeva per la quale l'Alfieri tragico rappresentò per Verdi un modello

---

<sup>4</sup> Il libretto era stato scritto molti anni prima, con il titolo *Il finto Stanislao*, per un altro compositore, Adalbert Gyrowetz.

<sup>5</sup> «Per *parole sceniche* io intendo quelle che scolpiscono una situazione od un carattere, le quali sono sempre anche potentissime sul pubblico. So bene che talvolta è difficile darle forma eletta e poetica. Ma... (perdonate la bestemmia) tanto il poeta che il maestro devono avere al caso il talento e il coraggio di non fare né poesia né musica...», lettera di Verdi a Ricordi del luglio 1870.

importante.<sup>6</sup> Verdi si preoccupava molto anche della ricezione e della comprensione del pubblico, e questo emerge, come si vedrà, dalla linea degli interventi sui libretti.

Solo pochissime parole per ricordare il percorso generalmente seguito da Verdi nella composizione delle opere e nel musicare i libretti. Dalla scelta del soggetto Verdi o il librettista o i due insieme passavano alla scrittura di un programma o 'selva' in prosa, che poi veniva elaborato e verseggiato dal librettista: il libretto veniva musicato a pezzi, a scene o ad atti, e poi successivamente, poco prima della messa in scena, il compositore procedeva al completamento della strumentazione.

Prima di passare a un sintetico resoconto di come Verdi condizionò l'operato dei diversi librettisti e come intervenne, anche a posteriori, a modificare la veste formale, sono necessarie alcune precisazioni di ordine filologico sui libretti.

E' ovviamente molto importante definire il testo su cui basare l'analisi linguistica.

Sono partita dall'edizione Garzanti *Tutti i libretti di Verdi* curata da Baldacci, che è anche alla base della LIZ, ora BIZ, sulla quale ho svolto alcune ricerche di voci, *iuncturae* e fenomeni linguistici: tale edizione, non impeccabile dal punto di vista filologico e non priva di refusi, si basa sostanzialmente sulle edizioni Ricordi (nelle quali generalmente sono riflesse le varianti apposte da Verdi), come recita la precisazione del curatore.<sup>7</sup> Ma per la maggior parte dei libretti ho compiuto un confronto puntuale con il testo del libretto stampato per la prima rappresentazione dell'opera (edizioni a cura di Eduardo Rescigno):

<sup>6</sup> Sull'influenza alfieriana nei libretti verdiani, non del tutto condivisa dagli studiosi, cfr. soprattutto A. Fabrizi, *Riflessi del teatro tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, «Studi e problemi di critica testuale», XII, 1976, pp. 135-155; S. Telve, *Costanti lessicali e semantiche della librettistica verdiana*, «Studi di lessicografia italiana», vol. XV, 1998, pp. 319-437; V. Coletti, *Verdi e la lingua dei libretti*, in M. Rubino (a cura di), *Recorder. Memorie classiche e spunti su Giuseppe Verdi*, Genova, Darficlet, 2001, pp. 55-70.

<sup>7</sup> L. Baldacci (a cura di), *Tutti i libretti di Verdi*, Milano, Garzanti, 2001, p. XV: «Il testo, da noi controllato, nei casi dubbi, sugli originali (e ciò ha prodotto qualche utile osservazione), è quello delle edizioni Ricordi che attualmente sono in circolazione e che non sono le migliori – rispetto alle prime – nella misura in cui ne hanno corretto i numerosi refusi, ma sono anche le più attendibili quanto a quegli aggiustamenti di testo, sia pur lievi, che i libretti hanno subito nella definitiva edizione di partitura».

attenersi al libretto della prima rappresentazione è criterio preferito da molti editori e studiosi, ma certamente più valido per le opere sei-settecentesche che per quelle ottocentesche, nelle quali le modifiche del compositore si sono sovrapposte al testo originario del libretto e sono entrate nella coscienza comune degli ascoltatori.<sup>8</sup>

Ho mirato poi a individuare le linee dell'intervento di Verdi sul testo poetico, riscontrando appunto il libretto della prima rappresentazione con l'edizione Baldacci e servendomi della documentazione preziosa offerta dalle edizioni critiche delle opere attualmente pubblicate da Ricordi-Chicago University Press e dai carteggi. Ne sono emersi risultati interessanti, che hanno illuminato il diverso comportamento di Verdi con i librettisti, e le specificità delle singole opere, evidentissime.

Allato, naturalmente, il grande problema della censura e dei conseguenti interventi correttori sui libretti esercitati dalla Direzione di Polizia negli ambiti politico, religioso e del buon costume. Ricordo in particolare i pesanti interventi della censura pontificia,<sup>9</sup> e di quella del Regno di Napoli per il teatro San Carlo, ma la censura agì diffusamente in epoca preunitaria, anche se non in modo omogeneo. Gli interventi correttori, a valle di richieste o imposizioni preventive sul soggetto, i personaggi e sull'ambientazione, venivano introdotti sulla stampa del libretto della prima rappresentazione e non vennero riportati da Verdi nella partitura autografa, che in genere è alla base delle successive edizioni Ricordi del libretto.

A margine, osserviamo che tradizionalmente la prassi esecutiva è stata fino agli anni '80 e '90 del '900 poco attenta all'aspetto filologico, e nelle incisioni delle opere il testo può divergere anche notevolmente da quello originario: ora, anche per merito di grandi direttori d'orchestra, e della progressiva pubblicazione dell'edizione critica delle opere di Verdi, le incisioni e le rappresentazioni sono in genere filologicamente più corrette.

---

<sup>8</sup> Cfr. in particolare F. Della Seta, *Varianti nel testo della Traviata*, in R. Borghi e P. Zappalà (a cura di), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 443-446.

<sup>9</sup> Sulla censura romana, cfr. A. Giger, *Social Control and the Censorship of Giuseppe Verdi's Operas in Rome*, «Cambridge Opera Journal», vol. 11, n. 3, 1999, pp. 233-265.

Complessivamente e riassuntivamente, dall'analisi testuale e filologica dei libretti sono emerse le seguenti linee, soprattutto in riferimento all'intervento di Verdi.<sup>10</sup>

Da un lato una minore pressione nel periodo iniziale, e quindi con Solera, il librettista delle prime opere, dall'altro una maggiore collaborazione con i poeti durante la composizione del libretto negli ultimi decenni, con Ghislanzoni e Boito, che rendeva meno necessari interventi correttori del compositore a posteriori.

La collaborazione con Ghislanzoni per *Aida* fu del tutto particolare, date le vicende compositive di un libretto in cui Verdi, a partire dalla traduzione dal francese dello scenario di Mariette e dalla stesura dei dialoghi, entrò in prima persona, prima della verseggiatura del poeta, e poi nel corso di essa, con continue richieste di modifiche sul piano drammaturgico, di tagli e lamentele perché la 'parola scenica' mancava o era "sepolta sotto i versi".<sup>11</sup>

A Boito, poi, alla cui superiore capacità nel trasporre in un libretto la materia drammaturgica dell'originale shakespeariano (attraverso le traduzioni francesi di V. Hugo figlio, la mediazione di Schlegel e le traduzioni italiane di Carcano, Maffei, e soprattutto Rusconi) Verdi si affidava con totale rispetto, lo univa una profonda intesa su obiettivi e

<sup>10</sup> Della sterminata bibliografia verdiana, mi limito a citare in questo saggio i contributi essenziali di cui mi sono valsa, funzionali al taglio fondamentalmente linguistico di questo intervento. Per questa prima parte indico alcuni riferimenti essenziali, validi per l'intera produzione verdiana: M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi*, Milano, Garzanti, 1979; J. Budden, *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-88; L. Baldacci, *La musica in italiano*, Milano, Rizzoli, 1997; G. De Van, *Il teatro di Verdi*, Firenze, La Nuova Italia, 1998; F. Della Seta, *Il librettista*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. IV *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 231-291; Idem, e *New currents in the libretto*, in *Verdi*, ed. by Scott L. Balthazar, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 69-87; R. Mellace, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2013. Per i passi dalle singole opere uso le seguenti sigle: AI *Aida*, AT *Attila*, BM *Un ballo in maschera*, ER *Ernani*, FA *Falstaff*, FD *La forza del destino*, LC *I Lombardi alla prima Crociata*, LM *Luisa Miller*, MA *I Masnadieri*, NA *Nabucco*, OB *Oberto conte di San Bonifacio*, OT *Otello*, RI *Rigoletto*, SB *Simon Boccanegra*, TRO *Il trovatore*, TRA *La traviata*. L è il libretto della prima rappresentazione, P il testo nella partitura autografa.

<sup>11</sup> Cfr. soprattutto J. Budden, cit., vol. III, pp. 173 sgg.; cfr. inoltre lo specifico intervento di P. Gosset, *Verdi, Ghislanzoni and Aida: The Uses of Convention*, «Critical Inquiry», 1/2, 1974/75, pp. 291-334.

modalità, in un felice interscambio compositivo, sia per *Otello* sia per *Falstaff*.<sup>12</sup>

Con Cammarano, Verdi intervenne nel complesso abbastanza poco, ma vanno sottolineati da un lato gli interventi della censura (napoletana per *Alzira* e *Luisa Miller*, pontificia per *Il trovatore*), dall'altro la storia testuale particolarissima e travagliata del *Trovatore*, sul cui libretto intervenne, dopo la morte di Cammarano, Leone Emanuele Bardare:<sup>13</sup> le varianti di Verdi nella partitura autografa rispetto al libretto stampato per la prima rappresentazione mostrano interventi sul lessico e sull'ordine delle parole, verso una maggiore musicalità e una maggiore chiarezza.

La pressione correttoria del compositore sulle scelte formali del librettista fu decisamente più rilevante con Maffei, Somma e Piave, sui quali è opportuno soffermarsi.

Maffei, che scrisse per Verdi *I masnadieri* e diede un rilevante contributo alla revisione del *Macbeth* di Piave, ebbe con Verdi un rapporto importante di amicizia e scambio culturale, influenzandone non poche scelte di soggetti da autori stranieri.<sup>14</sup> Ma la collaborazione,

---

<sup>12</sup> Si veda da ultimo l'ampio e documentato volume di E. Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2013, e naturalmente M. Medici e M. Conati (a cura di), *Carteggio Verdi-Boito*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978.

<sup>13</sup> Cfr. soprattutto, oltre ai riferimenti generali citati alla n. 10 e naturalmente al contributo di Della Seta in questi *Atti*, M.T. Cattaneo, *Il libretto spagnolo: un percorso verdiano dal dramma al melodramma*, in B. Gallo (a cura di), *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, Milano, Guerini e associati, 1988, pp. 21-34; C.M. Mossa, *La genesi del libretto del "Trovatore"*, «Studi verdiani», n. 8, 1992, pp. 52-104; P. Gallarati, *Lettura del Trovatore*, Torino, Libreria Stampatori, 2002; F. Della Seta, «Non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008.

<sup>14</sup> Su Maffei e il suo rapporto con Verdi, cfr. soprattutto F. Degrada, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole, Il Discanto, 1979; D. Goldin, cit.; M. Marri Tonelli, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Riva del Garda, Museo civico Riva del Garda, 1999; sulla figura di Maffei letterato, cfr. inoltre P. Giovannetti, *Romanticismo senza Risorgimento*, Roma, Perrone, 2011. Recentemente nell'ambito del convegno "Verdi e le letterature europee", Torino, Accademia delle Scienze, 22 ottobre 2013, l'influenza di Maffei su Verdi è stata notevolmente ridimensionata da Daniela Goldin e da Anselm Gerhard, con importante documentazione che apparirà negli *Atti*.

nonostante alcune dichiarazioni lusinghiere del compositore, non fu facile e gli interventi correttori di Verdi sul libretto lo documentano bene. Maffei difettava di senso drammaturgico, e il suo gusto letterario era probabilmente troppo sofisticato per Verdi, che introdusse sul testo poetico molte varianti fonologiche, lessicali, sintattiche, interpuntorie, metriche, motivate da ragioni musicali e di esecuzione, ma anche nella direzione di maggiore incisività, espressività ed efficacia drammaturgica.<sup>15</sup> Le linee di intervento di Verdi sul testo tendono soprattutto alla variazione di consonanti e vocali, motivate soprattutto da ragioni esecutive: facilitare la pronuncia, migliorare la cantabilità, permettere una maggiore proiezione della voce, rendere più chiara la declamazione del testo, omettere le elisioni superflue, eliminare le combinazioni fonetiche ostiche o sgradevoli. Nel lessico, per evitare ripetizioni, introdurre parole di particolare sonorità, utilizzare «parole più vivide ed esplicite, accentuando l'uso di immagini e di connessioni simboliche, facendo aumentare la tensione, o rendendo più precisa la caratterizzazione dei personaggi».<sup>16</sup> Qualche esempio di correzione da L (libretto prima rappresentazione) a P (partitura autografa): *un buffo...>un soffio; come splendido e bello il sol tramonta>come splendido e grande il sol tramonta; e il tuo patir terreno>e il tuo soffrir terreno; felice se chiuso m'avesse l'avel>beato se chiuso m'avesse l'avel; la trista io sono>la trista son io*. Qualche variante lessicale sarà probabilmente per prevenire la censura: *bandiere>colonne*.<sup>17</sup>

Forse non è stato un caso che, dopo *i Masnadieri*, i due non abbiano più collaborato, nonostante il perdurare dell'amicizia.

Il caso di Somma con il *Ballo in maschera*, opera tormentata nella sua storia rappresentativa<sup>18</sup>, offre un esempio assai rilevante di discre-

<sup>15</sup> Si veda l'edizione critica dell'opera a cura di R. Montemorra Marvin, Ricordi-University Chicago Press 2000, liv: «Le varianti di gran lunga più comuni riguardano sostituzioni, soppressioni o aggiunte di singole parole; a volte, però, intere frasi vengono riorganizzate, riscritte, eliminate, o inserite».

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Montemorra Marvin precisa che gli interventi della censura londinese si applicarono solo sul testo del libretto nella traduzione inglese.

<sup>18</sup> Ricordo per sommi capi le tappe del percorso compositivo: dopo che il libretto, bocciato dalla censura napoletana e riscritto frettolosamente da un poeta del teatro S. Carlo, fu rifiutato in questa forma e ritirato da Verdi e Somma, fu deciso (dopo una lunga controversia con il Teatro San Carlo) che l'opera sarebbe stata rappresentata a

panza tra il testo come compare nel libretto della prima rappresentazione romana del 1859<sup>19</sup> e come compare nella partitura, forma in cui si è tramandato nella tradizione successiva dell'opera. L'opera, basata su un dramma di Scribe, era destinata al San Carlo di Napoli, ma per le pesanti richieste della censura, rifiutate da Verdi, passò al Teatro Apollo di Roma, dove anche subì interventi censori. Ma la vicenda molto complessa dell'opera e del testo verbale, più e più volte rimaneggiato tra la sua prima versione e quella definitiva, passata, appunto, nella successiva e stabile acquisizione rappresentativa e auditiva, rende molto difficile individuare gli strati delle correzioni, comprese quelle volute dal compositore, spesso recuperate da versioni antecedenti del libretto dovute allo stesso Somma. Rinunciando dunque qui a documentare le varianti tra il testo del libretto della prima rappresentazione e il testo nella partitura, mi limito a sottolineare come dal carteggio Verdi-Somma emerga la continua richiesta del Maestro di una forma 'scenica', incisiva, prefigurando quella che sarà più tardi da lui definita come 'parola scenica':

Questo squarcio non è abbastanza scenico: voi dite, è vero, tutto quello che si deve dire, ma la parola non scolpisce bene, non è evidente, e quindi non sorte abbastanza né l'indifferenza di Gustavo, né la sorpresa della Strega, né il terrore dei congiurati. Come la scena qui ha vivacità ed importanza, desidererei che fosse ben resa. Forse ve lo impedisce il metro e la rima? se è così fate di questo squarcio un Recitativo. Preferisco un buon Recitativo a delle strofe liriche mediocri<sup>20</sup>.

---

Roma: Verdi e Somma accettarono le richieste della censura romana, e Somma apportò al libretto numerosi cambiamenti, anche oltre quelli richiesti. Ma Verdi rivedendo la musica in seguito ai cambiamenti del testo, lasciò in diversi passi la lezione precedente del libretto: così, libretto a stampa e testo in partitura divergevano in numerosi punti. Le divergenze furono poi annullate da Ricordi, che adeguò il libretto alla versione in partitura. Per la ricostruzione del complesso e tormentato percorso compositivo, e del lavoro correttorio svolto in stretta collaborazione da librettista e compositore si veda soprattutto S. Ricciardi, *Carteggio Verdi-Somma*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003, *Introduzione*, pp. 16 sgg., e le lettere 48-99 (l'edizione critica Ricordi-Chicago University Press, a cura di Ilaria Narici, non è stata pubblicata, salvo per la riduzione canto-piano, posseduta dalla Biblioteca del Teatro alla Scala ma ora non consultabile).

<sup>19</sup> Seguì da G. Gronda e P. Fabbri, *Libretti d'opera italiani*, Milano, Mondadori, 1997.

<sup>20</sup> Lettera di Verdi a Somma del 6-11-1857, in S. Ricciardi, cit., p. 212.

Sappiamo che anche per il libretto, mai musicato, di *Re Lear*, Verdi era insoddisfatto della mancanza di brevità e incisività di Somma, incapace di scolpire in poche parole l'immagine su cui agisce l'efficacia drammatica e musicale del compositore.

Con Piave, com'è ben noto, Verdi si trovò molto bene, e la sua dedizione al Maestro e la sua malleabilità (con qualche eccezione, naturalmente) furono elementi nodali nella loro collaborazione e nelle sollecitazioni e pressioni che Verdi esercitò su di lui nel corso della composizione dei libretti. Naturalmente, ogni opera è un caso a sé, ma la storia testuale e l'attenzione per la situazione filologica di alcune delle opere (in particolare, *Ernani*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Simon Boccanegra*<sup>21</sup>) offrono, mi pare, elementi utili per un discorso complessivo. Pur avendo condizionato non poco la composizione dei libretti durante la loro scrittura, Verdi introduce parecchie correzioni nella partitura autografa, che vengono, come accade in generale, mantenute nelle edizioni Ricordi successive dei libretti. Le linee di tali correzioni sono soprattutto le seguenti:

- passaggio a voci ed espressioni più forti e incisive, dal carattere teatrale più spiccato, come in RI *il ratto, l'onta, o padre*> *ah, l'onta, padre mio; È là..., è vero..., tu taci!, perché!*> *è là...non è vero?...tu taci...ohimé!*<sup>22</sup> *E' desso!* > *oh gioia!*; TRA *Generoso amore*>*disperato amore*; *Mille furie*>*mille serpi*; SB II *pensosi, irrequieti*>*torbidi, irrequieti; terror*>*orror*;
- decrescimento della letterarietà (più evidente in *Traviata*, dati il soggetto e l'ambientazione<sup>23</sup>): RI *dimonio, stromento, romore*>*demonio, strumento, rumore; ti scolpisci*>*scolpisciti; ognora*>*sempre; nol so*>*non so; adunque*>*allora; accento*>*sguardo; tratto*>*spinto*; TRA *carnevale*>*carnevale; niegar*>*negar; gli vidi*>*li vidi; felice siate*>*siate felice; d'ogni avere pensate dispogliarvi*>*d'ogni vostro avere or volete spogliarvi; giunse*>*è qui; egli dono vuol farvi*>*dono vuol farvi; che t'accadde*>*che t'accade?*; *cinto la testa*>*cinta la testa*;

<sup>21</sup> Per queste osservazioni mi sono basata sulle edizioni dei libretti a cura di E. Rescigno (collana *I libretti d'opera*, Milano, Ricordi) e sulle edizioni critiche delle opere. Del *Simon Boccanegra* considero anche qualche dato relativo alle varianti Boito-Verdi della seconda versione. Non considero qua il *Macbeth*, dalla complessa storia testuale, e su cui del resto sono state scritte parole fondamentali e risolutive da D. Goldin, cit.

<sup>22</sup> In questo caso la correzione altera il metro.

<sup>23</sup> Sugli interventi correttori di Verdi al testo del libretto si veda F. Della Seta (edizione critica a cura di), *La traviata*, Ricordi-University Chicago Press, 1997.

- casi opposti verso forme più letterarie, come *alcuno è>alcun v'è, prima>pria, dove>ove*, saranno generalmente motivati dal punto di vista musicale ed esecutivo. In SB II numerosi passaggi di questo tipo si dovranno forse alla penna più letteraria di Boito, con l'assenso di Verdi: *ti circondi>ne circondi; sopra>sovra; il mio nome>il nome mio; aveva>avea; cuor>cor*. Ragioni musicali e drammaturgiche sono certo alla base anche di lievi cambiamenti nell'ordine delle parole: p.es. RI *qual mai notte è questa!>qual notte è mai questa*;
- cambiamenti nella metrica, piano in cui Verdi aveva notevoli competenze e sensibilità, sono frequenti, come p.es. TRA *O barone, né un verso, un viva> O barone, né un verso, né un viva*.

La *Traviata* con la cabaletta “Sempre libera degg'io” (I, 5) offre un caso emblematico di variante significativa tra la versione del libretto della prima rappresentazione, ripresa dai libretti stampati successivamente, e quella della partitura autografa, rimasta nella tradizione esecutiva: molte parole e interi versi sono modificati, ma li abbiamo sempre ascoltati nella versione voluta da Verdi, non in quella scritta da Piave.<sup>24</sup>

Sempre libera degg'io  
 trasvolâr di gioia in gioia,  
 perché ignoto al viver mio  
 nulla passi del piacer.  
 Nasca il giorno, o il giorno muoia,  
 sempre me la stessa trovi;  
 le dolcezze a me rinnovi,  
 ma non muti il mio pensier.

>>

Sempre libera degg'io  
 folleggiar di gioia in gioia,  
 vo' che scorra il viver mio  
 pei sentieri del piacer.

<sup>24</sup> Della Seta, che nell'edizione critica dell'opera sceglie la seconda versione, sottolinea, riferendosi a questa: «E' difficile, a meno che non si renda disponibile nuova documentazione, stabilire se questo fosse il testo originariamente scritto da Piave, poi modificato su richiesta di Verdi, ovvero se la versione originaria fosse l'altra, alterata poco prima della stampa del libretto. Tutti i libretti successivi, compresi quelli pubblicati da Ricordi, conservano il testo di VE<sup>53</sup> [libretto della prima rappresentazione], mentre quello effettivamente messo in musica da Verdi fu accolto in tutte le fonti musicali, e fu dunque l'unico effettivamente cantato nella storia de *La traviata*» (p. lxvi).

Nasca il giorno, o il giorno muoia,  
 sempre lieta ne' ritrovi  
 a dilette sempre nuovi  
 dee volare il mio pensier.

Dell'intervento correttorio di Verdi sui libretti, vanno poi, in linea generale, sottolineati due elementi importanti: sotto il profilo linguistico, la punteggiatura, e sotto il profilo drammaturgico le didascalie.

Sul piano interpuntorio Verdi interviene moltissimo, eliminando, aggiungendo o sostituendo i diversi segni, per motivazioni drammaturgiche che acquistano però riflessi notevoli sul piano linguistico. Così, punti esclamativi diventano interrogativi e viceversa, puntini di sospensione separano segmenti di frasi, e così via, con un'attenzione che meriterà un'indagine autonoma.

Nelle didascalie,<sup>25</sup> Verdi interviene in modo radicale. Si tratta di un aspetto che naturalmente, nella sua valenza specificatamente drammaturgica e rappresentativa, riguarda solo marginalmente l'ambito della lingua, ma che varrà la pena di esaminare, in prospettiva, anche sotto questo profilo, colmando una lacuna negli studi. Un solo esempio, dal *Rigoletto*: verso la conclusione del dialogo tra Rigoletto e Sparafucile, dopo la battuta di questo *È questo il mio stromento*, la didascalia del libretto della prima rappresentazione recita 'mostra la

<sup>25</sup> Un aspetto dell'opera, questo, molto poco studiato dal punto di vista linguistico. A parte il riferimento generale di A. Guarnieri Corazzol, *Libretti da leggere e libretti da ascoltare. Didascalia scenica e parola cantata nell'opera italiana tra Otto e Novecento*, in M.S. Tatti (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 207-221, cenni alla lingua delle didascalie si leggono in P. D'Achille, *Aspetti linguistici della librettistica "viennese" di Ranieri de' Calzabigi*, in M. Dardano, W.U. Dressler, C. Di Meola (a cura di), *Parallela 5. Atti del VI Convegno italo-austriaco dei linguisti*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 277-301; L. Serianni, *Libretti verdiani e libretti pucciniani a confronto*, in Idem, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 113-161; F. Rossi, *La lingua dei libretti rossiniani*, in E. Tonani (a cura di), *Storia della lingua e storia della musica*, Atti del IV Convegno Asli, Firenze, Cesati, 2005, pp. 75-89; I. Bonomi ed E. Buroni, *Il magnifico parassita. Libretti, librettisti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2010; M. Beghelli, *Le didascalie nei libretti rossiniani*, in *Rossini und das Libretto*, herausgegeben von R. Müller und A. Gier, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2010, pp. 159-184; specificamente dedicato alle didascalie di Boito nel *Nerone* E. Buroni, *La «parola scenica» di Arrigo Boito. Note sulle didascalie di "Nerone"*, in I. Bonomi e L. Clerici (a cura di), *Parole & immagini: tra arte e comunicazione*, Torino, Accademia University Press, 2012, pp. 213-276.

spada’, corretta da Verdi nella partitura autografa in ‘tirando fuori lo spadone’; e dopo il loro scambio di battute

SP Vi serve?

RI No... al momento...

SP Peggio per voi...

Verdi aggiunge l’indicazione ‘nasconde lo spadone’, che aumenta la forza drammatica del testo e della messinscena.

### 3. LA LINGUA DEI LIBRETTISTI

Mi propongo ora di delineare i caratteri linguistici generali dei libretti di Verdi<sup>26</sup> lungo l’asse cronologico, con particolare attenzione per le specificità dei singoli librettisti, attraverso l’esemplificazione di alcune opere.

I libretti verdiani, nella loro straordinaria ricchezza tematica e stilistica, nel segno di un’impronta forte, come abbiamo visto, da parte del compositore, rappresentano dal punto di vista linguistico il culmine delle tendenze presenti nell’opera primottocentesca e insieme, per molti versi, il loro superamento.

---

<sup>26</sup> Sulla lingua dei libretti verdiani si vedano almeno: V. Coletti, *Verdi e la lingua*, cit.; Idem, *Il gesto della parola. La lingua nel melodramma dei libretti verdiani*, in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*. Atti dei Convegni Lincei, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2003, pp. 41-57; Idem, *L’opera e la lingua nazionale*, in F. Geymonat (a cura di), *Linguistica applicata con stile. In traccia di Bice Mortara Garavelli*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2013, pp. 33-54; Idem, *Eine nationale Sprache für Verdis Opern*, in *Verdi Handbuch*, 2, herausgegeben von A. Gerhard und U. Schweikert, Stuttgart-Wiemar, Metzler-Barenreiter, 2013, pp. 42-53; L. Serianni, *Libretti verdiani*, cit.; Idem, *Maschile e femminile nella librettistica verdiana*, in M.S. Tatti (a cura di), *Dal libro al libretto*, cit., pp. 145-163; Idem, *Libretti verdiani: quel che resta del Metastasio*, in E. Tonani (a cura di), *Storia della lingua*, cit., pp. 91-104; S. Telve, *Costanti lessicali*, cit.; Idem, *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione*, «Lingua Nostra», nn. 3-4, 2004, pp. 16-30 e 102-114; I. Bonomi ed E. Buroni cit.; E. Buroni, *Arrigo Boito librettista*, cit.; Idem, *Percorsi letterari*, in AA.VV., *Splende una nota. Aida*, Milano, Lillopera Edizioni, materiali on line, 2013; P.V. Mengaldo, *Due note sui libretti per Verdi*, in F. Geymonat (a cura di), cit., pp. 95-104; riferimenti di qualche utilità in A. Overbeck, *Italienisch in Opernlibretto. Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil*, Berlin-Boston, Walter de Gruyter, 2011.

Com'è ben noto,<sup>27</sup> dai primi decenni dell'800 nell'opera si era venuto formando e generalizzando un codice artificiale, lontanissimo dalla lingua comune, che porta ad esasperata accentuazione il carattere elevato della lingua poetica tradizionale e del linguaggio tragico: vi dominano le varianti fonomorfologiche arcaizzanti, come *desso*, *ne 'ci'*, *fea* 'faceva', *fia* 'sarà', i sinonimi iperletterari, come *amistade* 'amicizia', *tempio* 'chiesa', *tetto* 'casa', *luna* 'mese', *egro* 'malato', *crine* 'capelli', le inversioni nell'ordine delle parole, con l'effetto complessivo di una lingua innaturale, difficile, poco trasparente, e, tutto sommato, poco importante rispetto alla musica, proprio nell'epoca in cui l'opera amplia notevolmente il suo pubblico. Notevole è poi, nell'ambito di questa fissazione di un codice linguistico convenzionale, il fenomeno del riuso di formule e sintagmi da un'opera all'altra di uno stesso compositore o di compositori diversi.

Nella librettistica di Verdi paiono trovare particolare gradimento quelle forme e quei costrutti del linguaggio poetico tradizionale che consentono una sintesi espressiva, obiettivo prioritario del Maestro. Così, ricorrono con particolare frequenza il passato remoto o l'imperfetto come tempi storici, il participio presente con valore verbale, l'ablativo assoluto, l'imperativo tragico proclitico, l'enclisi pronominale, l'accusativo alla greca: tutte forme orientate verso la conservazione e non verso l'innovatività.

### 3.1 Solera e la fase patriottico-risorgimentale (1839-46)

Nei confronti del suo conterraneo Temistocle Solera, scrittore, librettista e compositore dallo spiccato fervore patriottico e dalla salda cultura letteraria e musicale, Verdi ebbe ad esprimere più volte la sua ammirazione, ma i rapporti tra i due si incrinarono presto. La collaborazione tra Verdi e Solera fu assai proficua e caratterizzata da intesa sul piano teatrale, sui toni scuri e forti, sull'espressività e l'intensità sinergica di immagini, parole, musica, che sortirono risultati variabili, indub-

<sup>27</sup> Sulla lingua della librettistica ottocentesca in generale, si vedano almeno B. Bentivogli, *Preliminari sul linguaggio dei libretti nel primo Ottocento*, «Italianistica», 2, IV, maggio-agosto, 1975, pp. 330-341; A. Fabrizi, cit.; V. Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2003; I. Bonomi, *La lingua dell'opera lirica*, in P. Trifone (a cura di), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Roma, Carocci, pp. 131-157 2009<sup>2</sup>, I. Bonomi ed E. Buroni, cit.; L. Serianni, *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2013.

biamente migliori in *Nabucco* e *Attila* rispetto a *Oberto* e *Giovanna d'Arco*. Nelle quattro opere notevole importanza riveste il coro, secondo la linea teorica espressa da Mazzini nella sua *Filosofia della musica*.

I livelli in cui si rivelano con maggiore evidenza sia la linea stilistica di Solera, sia l'enfatizzazione tematica risorgimentale, sono quello lessicale e quello metrico.<sup>28</sup>

Nel lessico, sottolineiamo prima di tutto le parole chiave patriottiche e risorgimentali:

- *patria-patrio* (AT cabaletta di Foresto «Cara patria, già madre e reina, / di possenti magnanimi figli» con il ricorso a termini chiave dell'immaginario patriottico come *madre, figli*);
- *Italia* (in AT, alla famosa frase di Ezio che propone ad Attila la spartizione di dominio «Avrai tu l'universo, / resti l'Italia a me», il pubblico risorgimentale gridava a gran voce «L'Italia a noi! »);
- *italo-italico-italiano; straniero-stranio; barbaro; libertà, giustizia, odio, oppresso/oppressore, pugnare, pugna*.

Un aspetto caratteristico delle opere di Verdi-Solera legato all'immaginario romantico è l'insistenza su voci riguardanti la natura, funzionali all'intensità espressiva ed emotiva della coppia compositore-poeta. Così spesseggiano sostantivi e aggettivi deputati alla descrizione della natura, più spesso cupa, tempestosa: *antro, deserto, fiamma, fulmine, lampi, marosi, macerie, nembo, tenebre, tuoni, turbine; arido, vermiglio, fiammante, fumido, fumante, procelloso*. Frequenti anche i sostantivi e gli aggettivi connessi a sentimenti, stati d'animo forti e giudizi morali, come: *furere, furia, obbrobrio, rovina-ruina, tumulto; empio, furente-furibondo, infausto, mesto, orrendo, orribile, possente, struggitore*. E verbi come *pugnar, squarciare, tremare, tuonare*. Si tratta certo di voci caratteristiche del melodramma, che però ricorrono in questi libretti in misura insolitamente insistita.

A questa insistenza su voci 'forti' va riportata anche la creatività di Solera nelle coppie agg+sost e sost+agg<sup>29</sup> o nei sintagmi più complessi.

<sup>28</sup> Sulla valenza risorgimentale dell'opera e di quella verdiana in particolare, e sui caratteri linguistici di essa ha scritto da ultimo parole molto convincenti V. Coletti, *L'opera e la lingua nazionale*, cit., a cui si rimanda per una disamina critica dei contributi sull'argomento. Cfr. inoltre il mio *Verdi, Solera e l'opera risorgimentale: considerazioni linguistiche*, in c. di stampa negli Atti del Convegno "Milano capitale culturale 1796-1898", Università degli Studi-Centro Manzoni, Milano, 16-17 novembre 2011.

<sup>29</sup> Sul lessico e sulle *iuncturae* dei libretti verdiani, oltre al classico e fondamentale S. Telve, *Costanti lessicali*, cit., si veda il recente e importante P.V. Mengaldo, cit.

Le *iuncturae* ricorrono nei libretti di Solera in numero davvero elevato, e solo in parte vengono al poeta dalla tradizione letteraria: su circa 200 *iuncturae*, la metà non risulta attestata prima di Solera, il quale dimostra quindi una creatività di tutto rispetto, soprattutto nelle coppie descrittive e naturali, come *ciel vermiglio, fiammante rogo, fuggente nuvolo, fumo terreno, infausta lampa, meste tenebre, nembo struggitor, querce fumanti*; o nei sintagmi che indicano stati d'animo o vizi morali, come *amor furente, turpe insania*. Quanto alle *iuncturae* della tradizione letteraria, esse ci dicono che gli autori più 'saccheggianti' per Solera sono, in ordine decrescente di attestazioni, Tasso, Alfieri, Monti, Goldoni, Pindemonte, Metastasio, Leopardi, Manzoni delle poesie e delle tragedie, Cesarotti, Aleardi, Parini, Foscolo, Grossi, Casti, Berchet. Dunque, Solera pescava soprattutto, oltre che nell'inesauribile fucina del Tasso epico, nella tradizione tragica e melodrammatica, nell'epica primo-ottocentesca, e nella poesia romantica e patriottica. Da notare la ricorrenza, tra le fonti, dell'*Ildegonda* del Grossi, dalla quale Solera aveva composto un libretto.<sup>30</sup> Andrà poi precisato che le *iuncturae* spesseggiano in particolare nei cori e nei brani chiusi con versi lunghi, che meglio si prestano ad accogliere coppie e associazioni di parole.

Solo di poco meno interessante e produttiva, ai fini della caratterizzazione stilistica delle opere di Verdi-Solera e della loro contestualizzazione formale e culturale, si è dimostrata l'analisi metrica. Un primo dato di rilievo è la preferenza, nei pezzi chiusi, per i versi parisillabi.<sup>31</sup> Ottonari, decasillabi e doppi quinari, doppi senari, dominano nel complesso e in particolar modo nei cori: p.es., il coro del *Nabucco*, che avrebbe acquisito la forza simbolica e patriottica che ben conosciamo, è strutturato come altri in quartine di decasillabi, che assumono quasi il valore di 'metro patriottico'. Preferenza, quella per i versi parisillabi, non molto graditi al melodramma metastasiano, che la librettistica primo ottocentesca condivide o assume dalla poesia coeva (Monti, Manzoni, Mameli, Grossi, Giusti): nell'evoluzione verdiana, i parisillabi della prima fase cedono poi il posto agli imparisillabi.

Significativa presenza hanno i versi sdrucchioli, di solito alternati a

<sup>30</sup> *Ildegonda*, con musica di Emilio Arrieta, rappresentata alla Scala nel 1840.

<sup>31</sup> Com'è noto, riferimento fondamentale per la metrica verdiana è R. Garlato, *Repertorio metrico verdiano*, Padova, Marsilio, 1998. Ha sottolineato la funzione del verso parisillabo nelle opere risorgimentali di Verdi V. Coletti, *L'opera e la lingua nazionale*, cit., p. 53.

piani o tronchi nei settenari (NA «O prodi miei, seguitemi/ s'apre alla mente il giorno») o nel primo segmento nei doppi quinari (LC «I vinti sorgono, - vendetta orrenda»): il loro impiego alternato e diluito sembra qui prescindere dalla tradizionale contestualizzazione infernale settecentesca, che sarà poi ripresa e notevolmente ampliata anche in altri contesti e con altre finalità foniche ritmico-musicali da Boito<sup>32</sup>. La loro funzione è invece con tutta evidenza quella di imprimere un ritmo scandito e facile, in sinergia con la sintassi e soprattutto con la musica, come appare ben chiaro nell'*Attila*.

Allo stile di Solera, infine, appartengono frequenti ed insistiti effetti fonici soprattutto consonantici, non molto sfruttati, peraltro, dalla musica di Verdi, che a quest'altezza non aveva ancora raffinato la sinergia fonico-musicale che caratterizzerà la matura collaborazione con il più avvertito Boito. Qualche esempio. Con /p/ «Ei trasse in poter mio / Un prezioso pegno:/ Del re nemico prole / Pace apportar ci può» (NA I,5); con /r/ «Orror!!! / Mostro d'averno orribile» LC I,9 «Quando al fragor dell'aure e del torrente / Suono di guerra s'unirà? » (LC II,3); con /s/ «Sì, ma il sospir dell'esule / Sempre Aquileia avrà» (AT I,1).

### 3.2 Cammarano (1845-53)

Il napoletano Salvatore Cammarano, proveniente da una famiglia legata al mondo artistico e teatrale della sua città e scenografo e direttore di scena del San Carlo di Napoli, si conquistò la fama di abile librettista grazie alla sua produzione ampia e di ottimo livello. Aveva il senso del taglio scenico, della riduzione e della sintesi, ma sul piano delle forme opponeva a Verdi una passiva resistenza, come rileva Baldacci, che incisivamente afferma: «in *Rigoletto* Verdi innova con Piave, nel *Trovatore* innova contro Cammarano».<sup>33</sup> Verdi lo seguì da vicino durante la composizione dei quattro libretti, e come è ben noto quella del *Trovatore* ebbe difficoltà per la diversa concezione dei due nel rielaborare l'originale spagnolo.

Una sintetica caratterizzazione linguistico-stilistica dei suoi due libretti verdiani principali, *Luisa Miller* e *Trovatore*, evidenzia caratteri costanti e caratteri specifici delle due opere.

Comuni ai due libretti sono, sul piano narrativo, una costruzione

<sup>32</sup> Cfr. da ultimo E. Buroni, *Arrigo Boito librettista*, cit., *passim*.

<sup>33</sup> L. Baldacci, *La musica in italiano*, cit., p. 224.

serrata e un precipitoso evolversi degli eventi, che si traduce in un flusso veloce di battute e in una sintesi verbale molto efficace e sicuramente congeniale a Verdi. Gli argomenti e la tragicità degli eventi portano naturalmente a una accentuazione delle tinte forti, più evidente nel lessico del *Trovatore*, e a una stilizzazione un po' stereotipata dei personaggi, decisamente privi di sfumature, in direzione tragica ed alta. Sul piano linguistico, costante è il registro elevato, aulico nella fonomorfologia, nel lessico, con insistenza verso voci letterarie e desuete (*trambasciato*, *perigliarti*, *contezza*, *verone*), e, vistosamente, nella sintassi, dove spiccano insistite inversioni e periodi complessi. Modesto, invece, il ricorso ad effetti fonici e a figure retoriche.

Ma evidente appare la ricerca di una cifra stilistico-linguistica specifica per ciascun'opera. *Luisa Miller*, che com'è noto anticipa motivi tematici del *Rigoletto*, ha un libretto decisamente più disomogeneo e meno riuscito, in cui l'innalzamento nella sintassi porta a inversioni e frasi contorte, non senza effetti di oscurità: «Al villaggio dei campi tornando / Della roccia per ripido calle, / Un fragor che veniasi accostando / a noi giunse dall'ima convalle» II,1; «M'astringe un padre spietato / Di fallo non mio a chieder perdono!» I,7). Ricorrente il participio presente con valore verbale (*crudi sgherri traenti un vegliardo; alba sorgente in aprile*).

Nel *Trovatore* l'omogenea elevatezza di lingua e la ricerca di toni scuri e tetri pare in alcuni passi non essere in sintonia con la musica, spostata talora verso un registro più lieve, a comporre quella variazione interna di toni che è stata sempre indicata come uno dei caratteri centrali dell'opera, e che non trova, appunto, corrispondenza sul piano linguistico. Il lessico è fortemente investito dall'insistenza su temi e toni scuri e tetri, con ricorrenza di voci come *acerbo*, *atroce*, *crudele*, *cupo*, *egro*, *empio*, *feroce*, *fosco*, *infame*, *infernale*, *orrido*, *tetro*, *tremendo*. Ricorrente l'impiego di interiezioni come *ah* (15 occorrenze), *oh* (13) *deb*. Molto più numerose che in *Luisa Miller* le *iuncturae*, che mostrano forti debiti verso la tradizione letteraria, in particolare melodrammatica e tragica (Metastasio, Alfieri). Nella sintassi, ricorrono costrutti fortemente letterari come l'accusativo alla greca (*bruno le vesti ed il cimier*), inversioni e periodi contorti («Dell'ava il fine acerbo / È quest'istoria... La incolpò superbo / Conte di malefizio, onde asseria / Colto un bambin suo figlio... Essa bruciata / Venne ov'arde quel foco!» II,1). Rilevante la ricerca di articolazione metrico-sintattica, con *enjambements* («Ah! Dell'indegno rendere / vorrei peggior la sorte» IV,2) anche in brani chiusi, a rendere più faticosa la corrispondenza tra testo ver-

bale e musica.

Meno centrali nel percorso verdiano sono naturalmente Maffei e Somma, autori di un solo libretto. Ma sia l'uno sia l'altro possiedono caratteri e rilevanza non trascurabili, per ragioni ovviamente differenti.

### 3.3 *Maffei*

Dell'importanza di Maffei nel percorso verdiano si è accennato sopra. Poco sappiamo sulla stesura dei *Masnadieri* (1847), non documentata nelle lettere, dati i rapporti di stretta amicizia e frequentazione tra compositore e librettista, che si trovavano nella stessa città. Del dramma schilleriano e delle linee generalissime seguite nella sua riduzione dell'originale per la musica di Verdi<sup>34</sup> dice Maffei parole di qualche rilevanza nell'*Argomento* premesso al libretto:<sup>35</sup>

Ma se questa spaventosa pittura della società manca in parte di vero e di quella sapiente cognizione del cuore che ammiriamo nella Stuarda, nel Tell e nel Wallenstein, presenta a riscontro un interesse così vivo e crescente, ed uno svolgersi di affetti e di avvenimenti così vario ed efficace, che non saprei qual altro lavoro di penna potesse offrire soluzioni più accomodate alla musica.

E a queste situazioni, a questa forza d'affetti deve principalmente mirare chi si mette all'ardua prova di scrivere per quest'arte [...]; giacché confinato il poeta in brevissimo spazio, non può dare al pensiero le proporzioni e il discorso psicologico voluti dal dramma, ma lavorare a gran tratti, e presentare al maestro poco più d'uno scheletro che aspetti dalle note, anziché dalle parole, le forme, il calore, la vita. [...]

Il melodramma pertanto non può essere che il germe di quella creazione poetica che riceve dal pensiero musicale la sua piena maturità.

Sarà utile, in prospettiva, anche ai fini linguistici, approfondire la veste linguistica riscontrando puntualmente il libretto con la fonte.

Maffei,<sup>36</sup> significativa figura di poeta e traduttore, neoclassico

<sup>34</sup> Su Maffei traduttore di Schiller per Verdi, si vedano G. Cusatelli, *Don Carlos di Schiller tradotto da Andrea Maffei*, in *Atti del II Congresso Internazionale di studi verdiani. Don Carlos/Don Carlo*, Parma, Istituto Nazionale Studi Verdiani, 1971, pp. 170-180, e V. Cisotti, *Schiller e il melodramma di Verdi*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

<sup>35</sup> Nel libretto della prima rappresentazione londinese l'*Argomento* è in inglese; venne tradotto in italiano nel libretto stampato dall'editore Lucca nel 1847 senza riferimento ad una determinata rappresentazione.

montiano, antiromantico e antipopolare più nelle affermazioni teoriche che nella sua prassi letteraria e traduttiva, non aveva una buona opinione dei libretti, che considerava un genere inferiore, e temeva la sudditanza del poeta al compositore. In linea generale, egli fu abbastanza fedele all'originale schilleriano, e ottemperò le richieste di Verdi specie nella direzione della stringatezza. *I Masnadieri* sono un'opera sfortunata, non certo tra le migliori, anche per un non riuscito rapporto tra musica (bellissima soprattutto in passi solo strumentali) e poesia. Anche il libretto, poco efficace sotto il profilo drammaturgico, è stato oggetto di molte critiche, ma nella lingua presenta elementi interessanti e molto personali.

Il carattere dominante, che del resto pervade anche la revisione che Maffei fece del *Macbeth* di Piave, è la forte letterarietà, che investe soprattutto il lessico e lo stile. Ma si evidenzia una mescolanza, non sempre riuscita ma certamente perseguita con consapevolezza, tra registro aulico e registro basso, soprattutto nella caratterizzazione, peraltro piuttosto manichea, di alcuni personaggi: i masnadieri, e Francesco, il fratello 'cattivo' del protagonista, tratteggiato con uno stile forte e con un tono sprezzante, beffardo. Voci del suo lessico sono p.es. *tracotante*, *rabbassar la cervice*, *proterva*, *druda*. Il racconto del sogno (d'obbligo il richiamo all'allucinazione di Macbeth), ricco di immagini, è improntato a una spiccata creatività linguistica e a una raffinata ricerca stilistica. Il registro basso caratterizza i masnadieri, nei cori (p.es. III,3) ma anche in battute di singoli, con espressioni come: *tirar de' calci al vento*; *le mani in mano*; *la non è fola*; *dalla forca dritto filato*. Contrasto tra aulico e familiare spicca in un passo come *ne (=ci) concì pel dì delle feste*. Non soltanto nel lessico la lingua dei masnadieri si rivela familiare o bassa, ma anche nella morfosintassi, con usi come il presente per il futuro (*forse domani ci strangola il boia*). Da notare come invece in *Ernani* di Piave non vi sia per nulla una simile caratterizzazione nella lingua dei masnadieri.

La ricerca stilistica pervade l'intero libretto, con abbondanza di figure come il chiasmo (*Trema, iniquo [...], iniquo, trema*; *Finîro i tormenti, le angosce finîr*), la ripetizione (*Sul core il cor battea*; *Anima uniasi ad anima*), l'enumerazione (*Le rube, gli stupri, gl'incendi, le morti/ per noi son balocchi, son meri diporti*), la terna (*Pressa, tumulto, lamenti*).

<sup>36</sup> Cfr. n. 14 per i riferimenti bibliografici sull'autore.

Presenti, anche se non frequenti, effetti fonici (*Sterpi e sassi/ che fanno intoppo agli stanchi miei passi*). Nel lessico spiccano arcaismi come *disperanza*, voce trecentesca che GDLI documenta ripresa per primo da Maffei e poi da Tarchetti e D'Annunzio. I debiti letterari evidenziano come modelli soprattutto Monti, Alfieri e Leopardi, ma la maggioranza delle *iuncturae* sono creazioni di Maffei.

Viceversa, la sintassi non è molto orientata all'aulicità: o meglio, presenta inversioni ma non accentuate, e soprattutto non comporta quegli effetti di contorsione e di oscurità tanto comuni nella librettistica, nei quali forse Maffei non cade in virtù della sua perizia letteraria.

È stata sottolineata una certa anticipazione di Maffei nei confronti di Boito, o piuttosto una influenza di Maffei su Boito dell'*Otello*.<sup>37</sup> se naturalmente ciò va attribuito al Maffei traduttore, mi pare che questa affermazione possa essere in qualche modo estesa e trovi conferma in riferimento alla sua spiccata creatività letteraria.

### 3.4 *Somma*

Oltre al *Ballo in maschera* (1859), opera verdiana tra le più apprezzate e amate, da sempre, dal pubblico, *Somma* riscrisse, su una precedente versione di Cammarano, anche *Re Lear*, libretto shakespeariano che Verdi non musicò, ma a cui per tutta la vita pensò per farne un'opera. Del libretto del *Ballo*,<sup>38</sup> invece, la critica ha in generale parlato male, tacciandolo di arcaismo e cattivo gusto, fermandosi emblematicamente sul vituperato verso «sento l'orma dei passi spietati». Ma questo libretto, sul quale del resto ha lasciato tracce consistenti l'originale francese,<sup>39</sup> possiede, come hanno rilevato Francesco Flora e soprattutto Michele Curnis,<sup>40</sup> pregi e specificità non banali, che ad un'analisi linguistica rivelano una notevole appropriatezza alla musica e alla valen-

<sup>37</sup> L. Aragona, *Shakespeare, Boito, Verdi: Otello*, in A. Grilli (a cura di), *L'opera prima dell'opera: fonti, libretti, intertestualità*, Pisa, Pisa University Press, 2006, pp. 91-110: 96; l'autore richiama anche l'opinione concorde di Marzio Pieri.

<sup>38</sup> Per i problemi filologici del libretto rimando al par. 2.

<sup>39</sup> Cfr. in particolare D. Rosen, *Da Gustave III di Scribe (1833) a Un ballo in maschera (1859) di Somma e Verdi*, in *Un ballo in maschera*, Teatro alla Scala, Stagione d'Opera 2012-13, pp. 87-126; un'indagine sistematica è però ancora tutta da fare.

<sup>40</sup> F. Flora, *Il libretto*, in *Un ballo in maschera*, Parma, Istituto Nazionale di Studi verdiani, I, 1960, pp. 44-72; M. Curnis, «*Salamandre ignivore... orme di passi*». Sul

za drammaturgica.

Sinteticamente, osserviamo prima di tutto che nella lingua si riflettono quella variazione stilistica e quella movimentata struttura drammaturgica che Verdi aveva apprezzato in Scribe e aveva voluto da subito per quest'opera: la commistione di tragico e comico sottesa a tutta l'opera ed evidente nella caratterizzazione dei personaggi nelle diverse situazioni. Dei tre protagonisti, Amelia è più coerentemente in linea con il suo carattere sentimentale, tragico, espressivo, Renato e Riccardo, soprattutto il secondo, passano da toni tragici a toni quasi leggeri e comici, in stretta sinergia con la musica (RICCARDO «È scherzo od è follia/ siffatta profezìa»), con qualche elemento colloquiale (costrutti marcati come *Dirolla io la cagion; L'ho segnato il sacrificio mio*, per cui non sarà da escludere, più che non una precisa consapevolezza linguistica, una generica trascuratezza per far tornare il verso). Ma la loro lingua, specie quella di Renato, è intessuta di intensità variamente ottenuta sul piano lessicale, sintattico, stilistico e talvolta anche fonetico. Notiamo in particolare una sintassi incisiva, spesso nominale (*Turbato il mio signor...; Di che rea? Lasciarti qui sola con esso? Non un passo*), o variamente brachilogica (ablativo assoluto *Te perduto, ove la patria...*), efficacissima sul piano drammaturgico. Stilemi potenti: antitesi (*raggiante di pallor; astro di queste tenebre; riluce di tetro*); sinestesie come la famosa «sento l'orma dei passi spietati», per cui si è richiamata la possibilità di eco di un passo della I edizione dei *Promessi Sposi* («il romore di un'orma aspettata»)<sup>41</sup> chiasmi (*L'amor mi guardi e mi protegga Iddio*), e innumerevoli coppie di aggettivi, sostantivi (*fatale e desiato, ricchezze e piacer, lo strazio ed il rossore*). Effetti fonici come assonanze, allitterazioni e insistenze consonantiche spiccano soprattutto nell'intensa espressività di Riccardo (*Ardo, e seguirla ho fisso/ se fosse nell'abisso*). Ben delineati, naturalmente, in senso leggero comico i congiurati beffardi Samuel e Tom (si noti la sintonia con la musica soprattutto alla fine del secondo atto, mentre all'inizio del primo e nel terzo i timbri e l'andamento melodico-ritmico sono più truci e 'gravi') e il più variegato Oscar, caratterizzato soprattutto nel lessico e nella metri-

---

*libretto del Ballo in maschera*, Studi verdiani, 17, 2003, pp. 166-192. Un giudizio invece molto critico sul libretto di Somma esprimono G. Gronda e P. Fabbri, *Libretti d'opera*, cit., pp. 1406-1407.

<sup>41</sup> M. Curnis, cit., p. 186 richiama Flora, e richiama opportunamente altri echi dal romanzo manzoniano nel libretto di Somma.

ca. Marcata in senso tragico è la maga Ulrica, il cui lessico ricco, forte e raffinato (*etra, face, arcane stille, abbarbica gli stami*) mostra echi letterari colti, anche virgiliani, come ha ben documentato Curnis, e preziosità come l'hapax *salamandra ignivora*. In generale, l'intertestualità mostra echi da Manzoni, Cesarotti, Monti, Alfieri, e dai libretti verdiani precedenti (Piave, Cammarano). Ma le *iuncturae* sono in massima parte nuove.

La variazione stilistica è molto ben riflessa anche nella metrica: basterà qui, rimandando all'analisi di Rita Garlato, sottolineare la varietà metrica dei pezzi chiusi, che, a partire dai decasillabi del coro iniziale, contemplanò il quinario semplice e doppio, il doppio senario, il settenario, il frequente ottonario, il frequente decasillabo, naturalmente impiegati secondo la funzionalità drammaturgico-musicale.

Una ricerca più mirata dovrà poi tenere conto in modo preciso delle dipendenze dalla fonte francese di Scribe e dagli altri due libretti da essa tratti, *Clemenza di Valois* di Gaetano Rossi, musica di Vincenzo Gabussi, e *Il Reggente* di Cammarano, musica di Saverio Mercadante.

### 3.5 *Piave (1844-62)*

Impossibile, evidentemente, sintetizzare in poco spazio la librettistica di Piave e i risultati linguistici del suo lungo e ricco sodalizio con il Maestro. Lo stile del librettista nei vent'anni della sua collaborazione con Verdi mostra una evoluzione verso una maggiore maturità stilistica certo per merito più del Maestro che suo: opere come *Ernani* e *I due Foscari* sono decisamente più monostilistiche rispetto alle più complesse e articolate *Rigoletto* e *Traviata*, come lo stesso Verdi ha più volte sottolineato.<sup>42</sup>

Ma indubbiamente, nonostante la varietà tematica delle opere, lo

---

<sup>42</sup> Già nel 1848 (nella lettera a Piave del 22 luglio, cfr. E. Rescigno a cura di, *Lettere*, Torino, Einaudi, 2012, n. 111) Verdi osservava che *I due Foscari* «hanno una tinta, un color troppo uniforme dal principio alla fine» e qualche anno dopo (nella lettera a Somma del 22 aprile 1853 cfr. ivi, n. 170), con affermazione più generale «Trovo che la nostra opera, pecca di soverchia monotonia, e tanto, che io rifiuterei oggi di scrivere soggetti sul genere del Nabucco, Foscari, etc. etc....Presentano punti di scena interessantissimi, ma senza varietà. È una corda sola, elevata se volete, ma pur sempre la stessa». Osservazioni autocritiche che si riferiscono alla componente drammaturgica ma che naturalmente hanno implicazioni linguistiche.

stile resta costantemente aulicizzante, antirealistico anche in opere come *Traviata*, pur con qualche apertura all'oralità, motivata dall'ambientazione borghese e contemporanea:<sup>43</sup> apertura all'oralità che affiora nell'uso del discorso riportato in forma diretta, e nell'andamento prosastico di molti segmenti, o nei costrutti di sintassi marcata («è al convito che s'apre ogni cor» «E' a madama che scuoterlo tocca» entrambe in III, 2, «Da molto è che mi amate?» III, 3).

Non è semplice individuare con esattezza gli elementi che determinano o favoriscono quella innegabile facilità e scorrevolezza dello stile di Piave, molto graditi a Verdi, che hanno concorso alla popolarità delle sue opere e che ne fanno indubbiamente il librettista 'migliore', a parte Boito, per la drammaturgia di Verdi. Sono elementi metrici, lessicali, stilistici, ma soprattutto alla base c'è lo stretto rapporto delle parole con la musica.

Per tutti i libretti, se nota e scontata è l'elevatezza fonomorfológica propria del codice melodrammatico ottocentesco, ne va sottolineata l'accentuazione in senso brachilogico, che rende ragione di costrutti sostenuti, desueti e anche poco eleganti, come l'insistenza enclisi (*accendene, avviene, saprollo, sallo, seguirammi*), il participio presente con valore verbale («Mi rivedrete portante in mano il teschio mio» RI I, 6), o l'ablativo assoluto («Ah! Il tuo vecchio genitor-tu non sai quanto soffrì.../ Te lontano, di squallor – il suo tetto si coprì...» TRA II, 8), o costrutti sintetici diversi come *la costoro*+sost. («La costoro avvenenza è qual dono / di che il fato ne infiora la vita» RI I, 1). Anche il lessico è fortemente letterario e arcaizzante (*lune, calle, conquide, inulto, unqua*).

Ma in singoli libretti emergono rilevanti specificità linguistico-stilistiche. Mi fermo per una breve esemplificazione su *Rigoletto* e la *Forza del destino*.

Nel *Rigoletto* è determinante, a monte di tutto, la complessità del protagonista, plasmato, certo a partire dalla fonte hughiana, da forte contrasto, polimorfismo e lacerazione tra caratteri in opposizione tra loro. Contrasto e lacerazione che appaiono riflessi anche sul piano linguistico.<sup>44</sup> Rigoletto, insieme gobbo maligno e padre amoroso, è l'emblema del grottesco, con la sua deformità, la sua intensa affettività familiare, il suo ruolo

<sup>43</sup> Non riflessa, com'è noto, nella ambientazione della prima rappresentazione, che la censura volle spostata indietro di due secoli.

<sup>44</sup> Sulla lingua del *Rigoletto* si vedano l'analisi di Edoardo Buroni in I. Bonomi ed E. Buroni, cit., pp. 150-166, e I. Bonomi, *Il tragico, il comico e il grottesco nella lingua di alcune opere verdiane*, «Itinera», n. 6, 2013, pp. 51-63.

di beffardo buffone di corte, la sua comicità tragica: l'emblema di una nuova categoria estetica che trova nel melodramma romantico e in quello verdiano in particolare la sua realizzazione più amata e popolare. Ma la complessità e la varietà del protagonista si riflettono e si amplificano nel confronto drammatico tra i personaggi e nelle situazioni.

*Rigoletto* unisce all'elevatezza e alla cristallizzazione di formule ed usi del codice melodrammatico ottocentesco una tendenza a spingersi verso un registro meno letterario e più prosastico, in alcuni momenti del dramma e per alcuni personaggi, soprattutto il protagonista: pensiamo in particolare ai dialoghi tra Rigoletto e Sparafucile e tra questo e la sorella Maddalena. Nel piano della struttura e del ritmo sintattico, appunto, Piave, certamente guidato da Verdi, riesce a rendere l'incisività drammatica e il ritmo teatrale dello scambio dialogico. Le battute che, nella scena settima del primo atto, si scambiano Rigoletto e Sparafucile sono improntate a una dialogicità oralizzante ed essenziale, con frasi nominali intense ed allusive: *Signor?... – Va', non ho niente; L'uomo di sera aspetto... / una stoccata, e muor. / – E come in casa? – È facile... / M'aiuta mia sorella... / per le vie danza... è bella... / Chi voglio attira... e allor... / – Comprendo... – Senza strepito....* Così, una sintassi variata, anche molto moderna, e ben funzionale alla situazione teatrale, coesiste con persistenze anticheggianti soprattutto nell'inversione dell'ordine delle parole, ambito in cui la dipendenza dal codice melodrammatico coevo appare ancora molto forte: *apprenda ch'anco in trono / ha degli schiavi amor* II,2; *le vince tutte di Cepran la sposa* I,1.

Il protagonista ha una espressività tutta speciale nella lingua, giocata sul tono grottesco accanto a quello tragico, che si evidenzia nella sintassi, appunto, e nel lessico, con colloquialismi e voci legate allo scherno e alla derisione (*punge; è matto; non mangiarci*). Piave riesce a mescolare efficacemente la fedeltà al codice melodrammatico (*ange, tempio 'chiesa', acciar*) con voci concrete o espressive, funzionali alla situazione (*Chi t'ha colpita; che diavol dicesti; su, spicciati, presto*). Insomma, anche se Verdi affermò «io ho la debolezza di credere, per esempio, che Rigoletto sia uno dei più bei libretti, salvo i versi, che vi sieno»,<sup>45</sup> i versi e la lingua di Piave in realtà, certo con qualche disomogeneità e qualche menda, si rivelano pienamente funzionali al dramma e alla musica.

Circa dieci anni dopo Piave scrive il libretto della *Forza del desti-*

<sup>45</sup> Nella lettera a Cesare De Sanctis del 7 febbraio 1856, citata in A. Luzio (a cura di), *Carteggi verdiani*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 4 voll., 1935-47, vol. 1, p. 32.

*no* per la rappresentazione di Pietroburgo, che poi, dopo la sua malattia, sarà rivisto nel 1869 per la Scala, con interventi da parte di Ghislanzoni, e cambiamenti soprattutto negli ultimi due atti. Verdi seguì molto da vicino Piave nella stesura del libretto, condizionandone spesso la formulazione, in particolare nella metrica. Ciò nonostante, non ne fu del tutto soddisfatto, specie, come si sa, per l'ultima parte e per il finale, che infatti venne cambiato nella seconda versione. Si tratta di una delle tre opere che Verdi attinge al teatro romantico spagnolo (con acquisizioni anche dal *Wallenstein* di Schiller tradotto dal Maffei), e anche per questa sarà utile in prospettiva un riscontro puntuale con l'originale, seguito da vicino soprattutto nella prima versione, spesso per volontà di Verdi stesso. Dalla fonte derivano i contrasti di genere, che si traducono nell'opera e nel libretto in forti contrasti drammaturgici e linguistici, forse in nessuna altra opera verdiana così pronunciati.

La differenziazione linguistica tra i personaggi è molto marcata, con forte caratterizzazione in senso comico e linguistico di fra Melitone, Preziosilla, Trabuco e altri, con voci ed espressioni familiari (*gnaffe, a me non se la fa*), alterazioni (*robaccia, padruccio, benone, togone*), onomatopee (*pim, pum, auf, rataplan*). Alcuni dialoghi sono improntati a naturalismo e modernità discorsiva (*buona notte; m'aiuti, signorina*), con anticipazione rispetto all'opera pucciniana, che, com'è noto, si aprirà verso queste formule d'uso.<sup>46</sup> Naturalmente tutto questo convive con il linguaggio melodrammatico e aulico, con voci come *ange, suora* 'sorella', forme tradizionali nel pronome (*ne* 'ci) e nel verbo (*peria*), inversioni sintattiche.

Da notare la presenza di effetti fonici («a una zuffa tra servi e sicari / solo il vil seduttore sfuggia» II,4; «Sempre segreti! / E questi santi soli han da saperli! » II,8), graditi a Piave anche se non ancora sfruttati da Verdi come sarà con Boito. Ma in generale in quest'opera la variazione nella lingua si combina assai bene sia con la struttura drammaturgica, sia con la musica, nonostante le lamentele di Verdi.

Nel complesso Piave, dall'analisi di queste e delle altre opere più mature, e come ben è stato sottolineato da alcuni studiosi,<sup>47</sup> si rivela, nonostante l'opinione diffusa e il livello letterario mediocre, librettista molto funzionale per la drammaturgia e la musica verdiane.

<sup>46</sup> Cfr. L. Serianni, *Libretti verdiani*, cit., pp. 130 sgg.

<sup>47</sup> M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 106-107.

### 3.6 *Ghislanzoni*

*Aida* (1871), una delle opere più fortunate di Verdi ma anche tra le più discusse, si colloca in una fase di svolta del percorso musicale verdiano, rappresentando insieme l'apertura al nuovo e all'espansione della componente strumentale introdotta da Wagner e dalla musica tedesca, e la fedeltà alla componente melodica del canto tipicamente italiana, in quest'opera presente in misura e modalità particolari. Verdi, come già accennato, ha un ruolo fondamentale anche nella stesura del libretto, e intervenne pesantemente a guidare Ghislanzoni, soprattutto per la metrica.

Il linguaggio, molto ritmico, concorre alla facile melodicità delle arie: vi contribuiscono, variamente, i diversi piani della forma linguistica e poetica.

La metrica, con l'alta presenza di settenari, endecasillabi e doppi quinari, ma soprattutto di rime (in direzione opposta, forse, i numerosi *enjambements*), e di parole sdruciole (*palpiti, inospiti, vortice, vendice, orribile*).

La sintassi, breve, scandita e facile: *Guerra! guerra! sterminio all'invasor / Va', Radames, ritorna vincitor!; Amore, amore! – gaudio... tormento... / Soave ebbrezza, – ansia crudel! / Ne' tuoi dolori – la vita io sento... / Un tuo sorriso – mi schiude il ciel.*

Non mancano, però, inversioni: *Di guerra fremere / L'atroce grido io sento; Segnar tua morte può questo amore... / Del tuo destino arbitra io sono / D'odio e vendetta le furie ho in cor.*

Il lessico, che presenta un numero particolarmente ampio di ritmiche *iuncturae*, con rilevanti debiti verso i libretti verdiani precedenti,<sup>48</sup> oltre che verso autori come Alfieri, Manzoni, Leopardi, Pellico, ma anche con una notevole creatività del librettista. Più frequenti le coppie aggettivo+sostantivo, *insolita gioia, nobil fierezza, bramato aspetto, atroce grido, afflitta patria*, rispetto alla collocazione inversa: *mistero fatal, suol natio, dio possente, duce impavido*.

Lo stile si giova di insistite figure ritmiche: strutture binarie sinonimiche (*duce ed arbitro*) o oppositive (*gaudio... tormento*), terne (*terror, folgore, morte*), ripetizioni (*Amore! Amore!; Suoni di gloria i cantici/coi cantici d'amor*), chiasmi (*Soave ebbrezza-ansia crudel; Prode t'amai, non*

<sup>48</sup> P.V. Mengaldo, cit., pp. 101-104.

*t'amerei spergiuro*), parallelismi (*Ne' tuoi dolori – la vita io sento... / Un tuo sorriso – mi schiude il ciel*).

Non mancano, tra gli elementi di effetto ed espressività, le insistenze consonantiche : *Or dove son le barbare/ orde dello stranier?*.

Il lessico evidenzia un'insistenza su parole e campi semantici, legata alla contrapposizione tra i sentimenti e i personaggi, che appare come una delle cifre stilistiche dominanti nel libretto, molto ben riflessa nell'intonazione musicale. Aida si esprime in uno stile tragico e melodrammatico (*Ohimé, Ah! Abi misera!...*) con un lessico e *iuncturae* improntati ai campi semantici dell'amore, della dolcezza, del perdono (*dolce, pietà, perdono*), e della natura nostalgica (*cieli azzurri, verdi colli, profumate rive*). Marcatamente le si oppone Amneris, il cui vocabolario è forte, e orientato verso i campi dell'odio, della vendetta (*Trema!, vil schiava, spezza il tuo core [...] D'odio e vendetta le furie ho in cor*). Anche Amonasro è improntato ai sentimenti e alle immagini della morte, del terrore, dell'orrore, dell'odio, della vendetta (*terrore, stragi, morti, larve orribili, negri vortici, scarse braccia, Tu prostrata nella polvere, / Io sul trono, accanto al re*).

Lingua e stile, dunque, appaiono nell'*Aida* caratterizzate verso una direzione molto personale, pur se naturalmente nell'ambito del codice melodrammatico ottocentesco: linea personale molto chiaramente tesa ad un rapporto sinergico versi-musica che ha rappresentato, mi pare, una delle ragioni della grandissima popolarità dell'opera. Anche in questo caso, come per Piave, potremmo dire che, nonostante qualche lamentela di Verdi verso il poeta, e nonostante la qualità letteraria indubbiamente non elevata dei versi, la loro funzionalità drammaturgico- musicale è pienamente da riconoscere.<sup>49</sup>

### 3.7 Boito (1881-93)

L'ultima stagione verdiana, con Boito in *Otello* e *Falstaff* (e la revisione del *Simon Boccanegra*)<sup>50</sup> vede un decisivo innalzamento della qualità letteraria dei libretti, e una modernizzazione del linguaggio. Le ragioni sono diverse: il livello del poeta, prima di tutto, e il suo carattere eccentrico rispetto alla tradizione letteraria e melodrammatica, a cui

<sup>49</sup> Questo aspetto dell'opera è trattato in modo specifico nell'analisi di E. Buroni, *Percorsi letterari*, cit.

<sup>50</sup> Ricordiamo che la collaborazione tra Verdi e Boito aveva avuto una prima realizzazione con l'*Inno delle nazioni* (1862).

non era estranea l'influenza della concezione wagneriana dell'opera come opera d'arte totale;<sup>51</sup> la fonte shakespeariana; la generalizzata modernizzazione della lingua della librettistica tardottocentesca<sup>52</sup> e il rinnovamento complessivo del codice poetico coevo.<sup>53</sup> Non andrà trascurato, poi, naturalmente, il fatto che Boito era anche compositore.

I libretti boitiani mostrano una compresenza di livelli e registri linguistici diversi,<sup>54</sup> in equilibrio originalissimo tra tradizione e modernità, soprattutto in relazione ai diversi personaggi e alle situazioni: accanto al permanere di elementi tradizionali nei piani fonomorfologico e sintattico (imperativo proclitico *t'esprimi, t'arrendi*, uso del passato remoto e dell'imperfetto storico), spicca una rilevante componente innovativa sia in questo piano (si vedano nel passo *Che se non galleggiava per me quest'epa tronfia / certo affogavo* l'imperfetto in -o e il *che* polivalente) sia nell'ordine delle parole (preferenza per le sequenze dirette come *non vivo più* di contro a *più non vivo*), sia nella discorsività del dialogo, sia nelle innovazioni metriche (versi lunghi di misura varia, per lo più imparisillabi). Ricordiamo in particolare che di tutti i librettisti verdiani, Boito fu quello più propositivo, innovativo e originale nella metrica. Il lessico, che insieme alla metrica è il livello più originale e rilevatore della creatività boitiana, presenta da una parte una notevole componente ricercata e letteraria (latinismi come *angue, gemine*, dantismi come *impegola*, toscanismi come *guindolo* 'trottola'), dall'altra una significativa ricorrenza di voci correnti e prosastiche. Soprattutto nel *Falstaff* spicca il ricco bagaglio di lessico comico, con i giochi verbali (*E l'olio gli sgocciola/dall'adipe unticcio/e ancora ei ne snocciola/la strofa e il bisticcio!*), le interiezioni (*ola! oibo! ehi!*) e le onomatopee (*crac, patatrac, ouff*); in *Otello* si segnalano soprattutto voci marinaresche come *palischermi, rostro*.

Con Boito dunque il percorso verdiano si conclude all'insegna di

<sup>51</sup> Sull'argomento si vedano soprattutto E. d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglia*, Venezia, Marsilio, 2010 ed E. Buroni, *Arrigo Boito librettista*, cit.

<sup>52</sup> Cfr. L. Serianni, *Libretti verdiani*, cit., I. Bonomi, *La lingua dell'opera lirica*, cit., I. Bonomi ed E. Buroni, cit.

<sup>53</sup> Cfr. M. Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese" e la poesia italiana fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e di stile*, Roma, Aracne, 2003, e da ultimo L. Serianni, *Storia dell'italiano*, cit.

<sup>54</sup> Fondamentale S. Telve, *La lingua dei libretti*, cit.

una perfetta sinergia tra parole e musica, di una piena sintonia tra compositore e librettista, e di un innalzamento decisivo della qualità letterario-linguistica del testo poetico.

In chiusura, un brevissimo accenno alle opere francesi, e ai diversi caratteri linguistici che le riduzioni italiane presentano rispetto al linguaggio dei libretti italiani.<sup>55</sup>

Nella ripresa italiana sia de *Les Vepres Siciliennes* sia del *Don Carlos* il testo del libretto subisce un innalzamento della letterarietà: rispetto al francese, più lineare nella sintassi e meno ricco di *iuncturae*, la traduzione italiana, condizionata comunque dal primitivo rapporto tra parole e musica dell'originale francese, si allinea al codice melodrammatico italiano. Parallelamente, il francese di *Jerusalem*, rifacimento dei *Lombardi alla prima crociata*, appare meno elevato dell'originale italiano.

---

<sup>55</sup> Sull'argomento, che meriterà ulteriore attenzione, si veda P. D'Achille, *Dalla Scala all'Opéra e di nuovo alla Scala: le metamorfosi di un melodramma verdiano (e del suo libretto)*, in G. Massariello e S. Del Maso (a cura di), *I luoghi della traduzione. Le interfacce*, Roma, Bulzoni, 2011, vol. I, pp. 283-296, ora in P. D'Achille, *Parole: al muro e in scena*, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 217-234.