



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FERRARA
Dipartimento di Scienze Storiche

DOTTORATO DI RICERCA IN MODELLI, LINGUAGGI
E TRADIZIONI DELLA CULTURA OCCIDENTALE

Ciclo xx

Coordinatore Prof. PAOLO FABBRI

La cucina dello spettacolo

Forme drammatico–musicali di transizione
nei libretti dell'opera italiana postunitaria

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/07

Dottorando

Dott. PIERO FAUSTINI

Tutore

Prof. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI

Anni 2005–2007

Dottorato di ricerca in
Modelli, linguaggi e tradizioni
della cultura occidentale

La cucina dello spettacolo

Forme drammatico–musicali di transizione
nei libretti dell'opera italiana postunitaria

Piero Faustini

Università degli Studi di Ferrara

Questo volume utilizza i font URW Palladio

Document processing: L^AT_EX 1.6.5 (L^AT_EX_{2 ϵ})

Bibliografia: BibL^AT_EX 0.9 (Phylosophy 0.5)

Reference management: JabRef 2.5

Esempi musicali: GNU LilyPond 2.12

Scritto utilizzando esclusivamente software libero

Ringraziamenti

Desidero ringraziare innanzitutto la mia famiglia tutta per il supporto, l'incoraggiamento e soprattutto la pazienza di questi lunghi anni; per le medesime ragioni, nonché per la sua competenza e la sua disponibilità, sono in grosso debito con il prof. Roccatagliati. Desidero qui altresì menzionare Giorgio Fanan, Walter Beloch, Alberto Rizzuti, Paolo Fabbri, gli angeli custodi delle biblioteche Ariostea e di Lettere e Filosofia a Ferrara, quelli più defilati, ma non meno determinanti, di Risorse Elettroniche dell'Ateneo e quelli addirittura impalpabili del GuIT e di altre community analoghe. Rimarrebbe poi una variegata lista di colleghi, amici, bibliotecari, archivisti, accademici, musicisti ecc., ma assai lunga — troppo — da compilare: confido che tutte queste persone sappiano già di meritare la mia gratitudine.

Un ringraziamento speciale va alla dott.ssa Elena D. Bassi dell'Università degli Studi di Verona per il luminoso esempio, l'inestimabile insegnamento e per il determinante appoggio: senza di lei — non v'è dubbio — questo lavoro non sarebbe potuto essere, letteralmente, concepito.

as Kana

INDICE

Introduzione	1
I Il librettista	13
1 Il mestiere di librettista	15
1.1 Una generazione di poeti per musica	17
1.2 Libretti ed editoria	22
1.3 Librettisti ed editori	30
1.4 Crisi di identità	35
2 Il mestiere di scriver libretti	41
2.1 Tra <i>telaio</i> e <i>scacchiera</i>	45
2.2 Parole e note	52
3 Due protagonisti	61
3.1 Carlo D'Ormeville	61
3.2 Angelo Zanardini	89
II Il libretto	109
4 Ritmo, connotazione e ricerca nel metro poetico	111
4.1 La dotazione metrica	112
4.2 Polimetria e metrica 'barbara'	125
4.3 I parisillabi e la 'cristallizzazione della liricità'	133
4.4 Novenario	141
5 Moduli di versificazione e scale di liricità	157
5.1 'Versi da scena rimati'	167
5.2 I versi martelliani	184
5.3 Ottastici e <i>lyric form</i>	199
5.4 'Livelli di liricità' o 'specializzazione lirica'?	211
6 Unità drammaturgiche	219
6.1 Scenario — l'articolazione drammatico-musicale	219
6.2 <i>Solo</i> — di Arie e Scene	233

Indice

6.3	<i>A due</i> — duetti, incontri, scontri	245
6.4	<i>Tutti</i> — o la «simultaneità dell'eterogeneo»	259
6.5	«Tu parli come canti»: le prefigurazioni metaliriche	273
	Conclusioni	283
	Legenda: notazione di schemi rimici e metrici	287
	Appendici	289
A	Il Database Libretti Transizione	291
A.1	Metodologia	291
A.1.1	Il campione dei libretti	291
A.1.2	La struttura del <i>database</i>	300
A.1.3	Classificazione	302
A.2	Statistiche	304
A.2.1	Generali, metro e versificazione	304
A.2.2	Polimetrie	311
A.2.3	Metacanto	311
A.2.4	Didascalie	313
B	Cataloghi	317
	Bibliografia	321

ELENCO DELLE TABELLE

1.1	Età medie di compositori e librettisti	19
1.2	Professioni dei librettisti	23
2.1	Pre- e post-figurazioni	53
3.1	Libretti di maggiori dimensioni (su 37)	87
3.2	Mutazioni/atto	107
4.1	Uso dei metri nei libretti di varie epoche dell'Ottocento	115
5.1	<i>La Falce</i> : schema metrico del libretto	177
5.2	Sezioni di martelliani	186
5.4	Occorrenze di ottastici rimati	203
5.5	Distribuzione degli ottastici rimati	206
5.6	<i>Lituani</i> , III, duetto Walter–Aldona, schema del cantabile	209
5.7	<i>Otello</i> : livelli di liricità / versificazione	214
6.1	Opere senza 'indice' tradizionale nel campione	227
6.2	Schema di riferimento della 'solita forma' secondo Powers	233
6.3	<i>Ruy Blas</i> , II, 2, Gran scena della Regina	234
6.4	Sezioni statiche/liriche dei brani solistici	241
6.5	<i>Don Giovanni d'Austria</i> , III, Recitativo e Aria di Flora	244
6.6	Personaggi e relazioni nel database	246
6.7	<i>Romeo e Giulietta</i> , III, 1 Duetto Romeo–Giulietta — schema metrico	252
6.8	<i>Amleto</i> , II, 1, Duetto Amleto–Ofelia — schema metrico	254
6.9	<i>Papà Martin</i> , III, 4, Quartettino — Corrispondenza versi/interlocutori	267
A.1	I 37 libretti schedati nel Database Libretti Transizione per data	298
A.2	Tipi di versificazione	303
A.3	Versi	305
A.4	Metri utilizzati nelle sezioni di versi sciolti tradizionali	306
A.5	Trend diacronico nell'utilizzo dei metri	306
A.6	Utilizzo dei metri per librettista	306
A.7	Metri: totale e uscita	307
A.8	Percentuali di utilizzo dei metri per decade	307
A.9	Percentuali di utilizzo dei metri in ciascun libretto: generale	308
A.10	Percentuali di utilizzo dei metri in ciascun libretto: versi rimati	309
A.11	Accentuazione dei versi settenari	310
A.12	Dimensioni (n. versi) delle strofe/lasse liriche per periodo	310

Elenco delle tabelle

A.13 Polimetria	311
A.14 Metro utilizzato in metacanto e versi lirici	311
A.15 Posizione in mutazioni/quadri	311
A.16 Metacanto: uso nei libretti	312
A.17 Metacanto	312
A.18 Uso delle didascalie nei principali tipi di versificazione	313
A.19 Didascalie e indicazioni didascaliche in prospettiva diacronica	313
A.20 Didascalie e indicazioni didascaliche per libretto	314
B.1 Libretti di Carlo D'Ormeville	318
B.2 Principali traduzioni operistiche di Angelo Zanardini	319

ELENCO DELLE FIGURE

4.1	<i>Mefistofele</i> , II, <i>La notte del sabba</i>	114
4.2	<i>I Medici</i> , III, scena della congiura: dimensione dei doppi settenari	123
4.3	Polimetrie in <i>Aida</i>	127
4.4	Franchetti, <i>Asrael</i> , III, 1: Ballata corale (soprano)	132
4.5	Esempio di trattamento flessibile dell'ottonario: <i>La forza del destino</i> , IV, 5	136
4.6	Catalani, <i>Loreley</i> , II	140
4.7	<i>Mefistofele</i> : novenari multimetritici	143
4.8	<i>Flora Mirabilis</i> , Duetto Lidia–Valdo (II, 6) — <i>A due finale</i>	151
4.9	<i>La Creola</i> , III: <i>Canzone selvaggia</i>	155
5.1	<i>La forza del destino</i> , I, 4: motivo conduttore del <i>parlante</i>	188
5.2	<i>Sardanapalo</i> , I, 2, motivo della «Scena del Tempio»	195
5.3	<i>Flora Mirabilis</i> ,	195
5.4	<i>La Gioconda</i> , III, 2: tema del duetto Alvisè–Laura	198
5.5	<i>Dejanice</i> , II, 2, Romanza di Admèto	212
6.1	Mascagni, <i>Amico Fritz</i> : Indice dei brani	224
6.2	Indice dello spartito dell' <i>Otello</i> di Verdi	226
6.3	<i>Amico Fritz</i> , II, 6	236
6.4	<i>Amico Fritz</i> , I, 3, Romanza di Suzel	243
6.5	Duetti d'amore in <i>Romeo e Giulietta</i>	251
6.6	<i>Le Villi</i> , «Dubita di Dio»	256
6.7	Boito, <i>Falstaff</i> , <i>Scena del paravento con sezioni parallele di livello multiplo</i>	263
6.8	<i>La Gioconda</i> , III, 4–5, Scena e serenata	268
6.9	<i>La Gioconda</i> , III, 2–3, Serenata.	270
6.10	<i>Maria Tudor</i> , III, 4: Duetto Fabiani–Don Gil	281
A.1	Struttura del Database Libretti Transizione	301

*Un libretto, un libretto
e l'opera è fatta*

Giuseppe Verdi

INTRODUZIONE

«Il libretto scomparirà», sentenziava lapidario il letterato Ferdinando Fontana in *La musica in teatro*, uno scritto polemico apparso nel 1884 in una raccolta di filippiche dell'autore contro il mondo del teatro *tout court*.¹ In quello stesso anno Giacomo Puccini vide rappresentate *Le Villi*, la sua prima opera, strutturata ancora secondo una logica a pezzi chiusi, i 'numeri' — logica che verrà progressivamente liquidata a partire dal lavoro successivo del compositore lucchese, *Edgar*. Il fatto che il librettista di entrambe le opere, oggi ricordato appunto soprattutto per quelle prime prove pucciniane, sia stato il medesimo Fontana sprezzante polemista che andava scagliandosi contro lo stato coevo dell'arte drammatica incuriosisce lo studioso del melodramma italiano che ponga interesse — ed è il nostro caso — sulle modalità con le quali il libretto d'opera, in un arco di tempo che va *grosso modo* dal 1870 al 1890, ha accompagnato il teatro lirico italiano nella *transizione* dall'epoca preunitaria alla sua ultima grande stagione a cavallo tra Otto e Novecento.

Il termine 'transizione', adottato una trentina di anni fa da Jay Nicolaisen fin dal titolo di quello che rimane il principale studio sulle opere italiane di quel vorticoso e oggi parzialmente dimenticato ventennio,² si rivela particolarmente adeguato all'ora di etichettare, anche sommariamente, un oggetto di studio scivoloso e che ci si vedrebbe altrimenti costretti a individuare per definizioni negative o relative ('non più melodramma primottocentesco', 'non ancora Giovane Scuola') prive di contenuto e quindi inservibili. Ancora, tuttavia, nel concetto di 'transizione' potrebbe riposare il pericolo del pregiudizio teleologico, che tende ad accomodarsi su una tranquillizzante visione lineare della Storia, ma che, come vedremo, verrà disinnescato dallo stesso oggetto di interesse, ossia il libretto d'opera italiano tra Verdi e Puccini, calato in un dedalo di vie diverse e opposte dalle quali sarebbe pressoché impossibile dedurre una direzione ben precisa.

A ben vedere, comunque, il termine 'transizione' individua qualcosa di diverso da concetti simili come 'passaggio' o 'evoluzione', più esposti al pericolo di cui sopra: è infatti piuttosto più simile a 'trasformazione', che tuttavia rimane al tempo stesso termine vago e pesantemente connotato (qualcosa che si trasforma non si muove, e rimane in sostanza se stesso) e non prevede o implica una mutazione ambientale.³

¹FERDINANDO FONTANA, *La musica in teatro*, in *In teatro (con due lettere di G. C. Molineri)*, Roma, Sommaruga, 1884, pp. 91-114: 111, corsivo dell'autore.

²JAY NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition, 1871-1893*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1980.

³In tal senso, il termine 'mutazione', nella sua accezione proprio darwiniana, rappresenterebbe un'ottima alternativa. «Nel secondo Ottocento si è compiuto un vero e proprio *mutamento* genetico» sintetizza infatti, riferendosi appunto alla 'transizione', FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Storia della musica 9, Torino, EDT, 1993, a p. 278 (corsivo nostro), e tale mutazione dovrà considerarsi, se non l'unica, la maggiore e più importante nella storia dell'opera italiana, al-

La 'transizione' potrà invece fare riferimento ora al rapido mutare delle forme operistiche, ora a quello dei soggetti, ora a quello del sistema produttivo, ora a quello del contesto storico-sociale, ora a quello della fortuna dei generi. Inoltre, per chi si occupi principalmente di libretti, i medesimi utilizzi del termine 'transizione' non perdono in validità, ma ad essi se ne può aggiungere uno del tutto diverso: senza forzare il termine e lasciando volutamente ambigue le sue implicazioni, possiamo postulare che le forme drammatico-musicali passino dal libretto alla partitura e alla rappresentazione, e in questa 'transizione' appunto qualcosa rimane intatto, qualcosa'altro si perde, o ancora assume configurazioni diverse e più o meno prevedibili. Ma il libretto — che, ben inteso, potrà anch'esso a sua volta recare le tracce di una transizione 'di ritorno' delle forme testuali e musicali — avrà sempre irrimediabilmente informato di sé il lavoro finale in misura maggiore o minore, senza scomparire del tutto; e neppure nella prospettiva storica, tornando alla prima accezione di 'transizione', il libretto d'opera né negli anni Ottanta né in quelli successivi — non ce ne voglia il Fontana — scomparirà definitivamente.

Il libretto d'opera è stato oggetto negli ultimi decenni di maggior attenzione da parte di studiosi provenienti dalle discipline ricollegabili alla storia della letteratura italiana, ma anche da parte di musicologi, sempre più convinti che sia ormai imprescindibile la conoscenza della componente testuale per stabilire la genesi, conoscere dettagli e financo comprendere l'essenza di molta opera in musica. Attenendoci al periodo preso in esame in questo studio, molto è stato dissodato dagli studi di ambito storico-letterario di Adriana Guarnieri, che ha posto anche interesse nel mestiere del librettista;⁴ più morfologico-musicale l'interesse di autori come Antonio Rostagno per il libretto (o il librettista) scapigliato,⁵ o di Alessandro Roccatagliati per il librettismo verdiano e *fin de siècle*, entrambi esemplari per il rigore del metodo.⁶

meno sin dal primo biglietto staccato a Venezia nel lontano 1637. L'interessante uso che del termine 'mutazione', in relazione a trasformazioni e rivolgimenti socio-culturali degli ultimi anni, decenni o secoli, fa ALESSANDRO BARICCO, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Roma, Fandango, 2006, si potrebbe accogliere *in toto* in questa sede, a patto di cambiarne il segno: se per Baricco la 'mutazione barbarica' si configura sempre come un meccanismo di dissacrazione contro la profondità delle esperienze ma a favore di un loro rapido sviluppo orizzontale, qui, per alcuni aspetti, è vero il contrario.

⁴Cfr. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Saggi Sansoni, Milano, Sansoni, 2000, volume che raccoglie molti saggi sull'argomento, e *idem*, *Libretti da leggere e libretti da ascoltare. Didascalia scenica e parola cantata nell'opera italiana tra Otto e Novecento*, in *Dal libro al libretto: la letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 165-89.

⁵ANTONIO ROSTAGNO, *Nuove tipologie e geometrie operistiche nell'epoca della Scapigliatura*, in *Scapigliatura & fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, [2004], pp. 209-44, e *idem*, «*Temete, signor, la melodia*». *Metri e ritmi fra Verdi e la Scapigliatura*, in *Dal libro al libretto cit.*, pp. 165-89.

⁶ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Verdis Libretti - Verdische Librettistik*, in *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, a cura di Markus Engelhardt, Laaber, Laaber Verlag, 2001, p. 22, e *idem*, *La prefigurazione librettistica fra tardo Ottocento e «fine del melodramma»: spigolature sui processi di modificazione*, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, Plus, 2006, pp. 25-46, saggi che tra l'altro mettono a punto alcuni indispensabili strumenti di base (o per meglio dire categorie fondamentali) per indagare la reciproca influenza tra testo e musica (o tra librettista e musicista) nei rispettivi ambiti di interesse, ma che, *mutata mutandis*, torneranno utilissimi in questa sede.

Il torno d'anni su cui si incentra l'oggetto del presente studio, vale a dire, sostanzialmente, il periodo che va dalle ultime opere non-shakespeariane di Verdi alla *Manon Lescaut* di Puccini, si trova spesso al centro — dal punto di vista cronologico, più che del genuino interesse — del recente (e trascinato fino ad oggi) dibattito accademico sull'effettiva utilità della nozione cosiddetta di 'solita forma', ossia quel modello di riferimento suggerito già nel 1859 in un passo di Abramo Basevi a proposito dei 'numeri' delle opere verdiane e preso a prestito da Harold Powers per esserne elevato a modello formale in un basilare saggio del 1987.⁷

La fortuna critica di tale modello ha finito per coinvolgere un repertorio di studio sempre più vasto, spingendosi, in alcuni casi, oltre le ultime opere verdiane (già di per loro piuttosto impermeabili a tale categorizzazione formale) e arrivando a penetrare, circospetta, nel *corpus* pucciniano. Le reazioni da parte di alcuni detrattori o comunque critici della 'solita forma' musicologica non sono mancate, e anzi oggidi il *trend* è quello di un deciso ridimensionamento generale della validità del modello (anche nel repertorio originale di riferimento, confinato a prima della metà del secolo) cui non sono alieni alcuni degli eccessi tipici di un capovolgimento delle sorti.⁸ L'utilità del modello di Powers per le opere e i libretti della 'transizione' sarà valutata caso per caso nel merito delle questioni, e verrà affiancata a — e confrontata con — altri strumenti critici nel tentativo di guardarsi dagli opposti pregiudizi sull'argomento.

Al libretto come testo complesso, da analizzare nell'evolversi diacronico dei suoi singoli elementi macro e microscopici, (quali ad esempio la verseggiatura, l'uso delle didascalie o appunto la forma dei singoli brani), sarà dedicata la seconda parte, *Il libretto*. La caratterizzano l'approccio generale e sistematico e uno specifico metodo analitico, applicato per lo più su un campione di trentasette libretti e coadiuvato da uno strumento informatico forgiato *ad hoc*, il Database Libretti Transizione. Cuore del presente studio, essa ha lo scopo di dar conto minuziosamente del funzionamen-

⁷HAROLD S. POWERS, «*La solita forma*» and «*the uses of convention*», in *Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Atti del Convegno internazionale in occasione della prima del «Rigoletto» in edizione critica*, Vienna, 12-13 marzo, 1983, Parma Milano, Istituto di studi verdiani / Ricordi, 1987, pp. 74-105. Ricordiamo il passo: «Segue un *duetto* tra Rigoletto e Sparafucile [...] che non manca l'effetto ancora quando altri si allontanano dalla solita forma de' duetti, cioè da quella che vuole un *tempo d'attacco*, l'*adagio*, il *tempo di mezzo*, e la *Cabaletta*»: ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Studi e testi verdiani 3, Bologna, Antiquae Musicae Italicae Studiosi Università degli Studi di Bologna, 1978, p. 191; per onor di cronaca, il primo studio moderno a segnalare queste parole ci risulta essere ROBERT ANTHONY MOREEN, *Integration of text forms and musical forms in Verdi's early operas*, Ann Arbor, UMI, 1990 [1975], pp. 30-1.

⁸Basti qui accennare a ROGER PARKER, «*Insolite forme*», or *Basevi's Garden Path*, in *Verdi's middle period, 1849-1859: source studies, analysis, and performance practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago ; London, University of Chicago Press, 1997, pp. 129-146, alla controplica HAROLD S. POWERS, *Basevi, Conati, and La traviata: The Uses of Convention*, in *Una piacente estate di San Martino: studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, Libreria musicale italiana, 2000, pp. 215-235 e alle chiose contenute in HAROLD S. POWERS, *Form and Formula*, in «*L'insolita forma*». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Michele Girardi e Arthur Groos, Atti del Convegno internazionale di studi. Lucca, 20-21 settembre 2001, Studi pucciniani 3, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini, 2004, pp. 11-49.

to interno dell'oggetto-libretto, soprattutto dal punto di vista squisitamente tecnico, di gran lunga il meno approfondito dagli studi specifici sul libretto d'opera (almeno fino a una manciata di anni fa) forse perché era stata quasi sempre sottovalutata la complessità del congegno testuale sotteso all'opera italiana di quel secolo, e in generale perché gli studi di parte letteraria raramente si spingevano in profondità nelle implicazioni musicali. Dall'altra parte, quella musicologica, un atteggiamento che potremmo definire come conseguenza del pregiudizio germanocentrico rendeva arduo penetrare i segreti di una tradizione ricchissima ma relativamente autonoma come il melodramma ottocentesco, snobbandone senza molti complimenti i libretti. Ciononostante, il capitale conoscitivo accumulato dalla recente disciplina librettologica in questo campo, pur circoscritto, rimane di grande valore.⁹

Astrarre dal contesto storico in cui i libretti d'opera e le rispettive musiche videro la luce sarebbe in ogni caso lacuna imperdonabile. Si è dunque incentrata la prima parte della dissertazione su alcuni capitoli dedicati al contesto produttivo, sociale, economico, culturale, professionale e financo umano della librettistica nei primi decenni dell'unità d'Italia, e a un approfondimento biografico su un paio di suoi protagonisti pressoché dimenticati dagli studiosi, come Carlo D'Ormeville e Angelo Zanardini. In questa sezione, intitolata appunto *Il librettista*, si concentreranno anche gli sforzi per rendere conto — almeno per i casi più importanti, rappresentativi o significativi — delle modalità operative nella messa a punto del libretto da parte del binomio librettista/musicista e del ruolo del librettista nella configurazione generale dell'opera; interesse che naturalmente tornerà alla stregua di *Leitmotiv* in tutto questo studio.

«Da circa il 1870 in poi l'industria operistica italiana si trovò in fase contemporaneamente di espansione e di disgregazione»: ¹⁰ così sintetizzò acutamente John Rosselli il processo evolutivo che interessò il contesto socio-economico e produttivo del periodo da noi preso in esame. I fattori fondamentali di tale processo sono molteplici e complessi, ma appaiono sommamente raggruppabili in tre differenti ambiti: pratico-organizzativo, politico-giuridico e artistico-culturale.

Per quanto riguarda la pratica e il costume teatrale, bisognerà ricordare il fenomeno del *repertorio*, che si andava già formando intorno alla metà del secolo e che indirizzò il teatro d'opera verso la nuova funzione museale tipica del Novecento; la *direzione d'orchestra*, che si concentra nelle mani di una unica figura professionale ed

⁹Si vedano ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, premio internazionale Latina di studi musicali 1994, Quaderni di Musica/Realtà 37, Lucca, Libreria musicale italiana, 1996, che indaga a grande profondità sul librettismo del primo autore del melodramma italiano, e PAOLO FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007 (riedizione ampliata proprio in alcuni paragrafi per noi più specificamente interessanti del saggio *Istituti metrici e formali*, in *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Storia dell'opera italiana 6, Torino, EDT, 1988, pp. 163–233), che propone una prospettiva aerea dell'evoluzione storica degli istituti metrici dell'opera italiana, non aliena da rapide picchiate su casi concreti.

¹⁰JOHN ROSSELLI, *Il sistema produttivo, 1780-1880*, in *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Storia dell'opera italiana 4, Torino, EDT/Musica, 1987, pp. 79–165: 162.

artistica a partire circa dagli anni Sessanta;¹¹ la definitiva *consacrazione del musicista* al rango di supremo demiurgo dell'opera d'arte, con fisiologico ritardo rispetto al mondo tedesco e con i tratti specifici e le contraddizioni implicate dalla pratica teatrale italiana; *l'ascesa dell'editore* come principale perno della macchina organizzativa operistica, fondata ora su modelli industriali, e intorno al quale si dispongono tutte le altre figure professionali, compresa quella del compositore; e il conseguente *declino dell'impresario* come pilastro del 'fare' teatrale, da sempre espressione di una spinta produttiva tagliata su dimensioni e modalità artigianali e mercantili che aveva contraddistinto l'opera fin dal suo esordio nei teatri pubblici.

Dal punto di vista politico e giuridico vanno invece enumerati il *diritto d'autore* introdotto dalla Legge del 25 giugno 1865 n. 2337, fortemente sostenuta da Verdi e da altri protagonisti della vita operistica italiana; la *cessione dei teatri* ai municipi, avvenuta il 18 giugno 1867, da parte del governo italiano, che così facendo scaricava sugli amministratori locali la responsabilità e l'onere del (mancato, spesso) sostentamento delle realtà operistiche; *la tassa del 10%* sugli introiti dei teatri, stabilita dalla Legge del 19 luglio 1868 n. 4480; il *diritto sulle opere inedite* raggiunto con la Legge del 10 agosto 1875 n. 2652, che integrava la L. 2339/1865; la *Società degli autori* costituita nell'aprile del 1882 a Milano e nella quale figuravano anche Giuseppe Verdi e Arrigo Boito; il *testo unico* in materia di diritto d'autore (R. D. del 19 settembre 1882, n. 1012) nel quale confluiscono le Leggi del 1865 e del 1875; infine, la *politica culturale* e le polemiche, via via più fitte verso la fine del secolo, attorno a uno spettacolo sempre più percepito come un divertimento per pochi privilegiati (e forse sempre meno come motivo d'orgoglio nazionale).

I dati culturali e artistici più pregnanti, accanto al predominio pressoché incontrastato delle opere vecchie e nuove di Verdi, sono costituiti dal *grand opéra* e in generale dall'opera francese che intorno agli anni '60 e soprattutto '70 si venne affermando anche nel nostro Paese, con, ancora, un fisiologico ritardo ma con una virulenza sconosciuta alla prassi teatrale italiana (che fino ad allora si era sempre adagiata sopra gli allori della propria secolare supremazia nella produzione operistica); la parziale e spesso distorta ricezione di istanze e suggestioni dagli scritti di Richard Wagner, stante la scarsissima conoscenza effettiva della sua musica.¹²

Sebbene escluda il contesto sociale, politico ed economico generale dell'Italia unita, che evidentemente non si può ignorare,¹³ questa semplice enumerazione di fenomeni e semplici dati fattuali, nei quali, come detto, si mischiano e anzi spesso

¹¹GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Storia dell'opera Italiana 5, Torino, EDT/Musica, 1987, pp. 123-174: 152-3.

¹²Per collocare nel loro contesto produttivo molti dei punti qui sommariamente segnalati, si vedano i due saggi ROSSELLI, *Il sistema produttivo cit.* e, nello stesso volume, FIAMMA NICOLODI, *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi*, in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli (a cura di), *Il sistema produttivo cit.*, pp. 167-229.

¹³Come non si può ignorare quell'epocale avvenimento costituito dalla guerra franco-prussiana del 1870-71, «una delle rare profonde cesure della storia politica che ebbero ripercussioni nella storia della musica», stando a CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, Scandicci, La Nuova Italia, 1990, p. 281.

coincidono cause ed effetti, evidenzia la complessità di una situazione storica in pieno divenire che dovrà in qualche modo essere tenuta in debita considerazione.

Il libretto d'opera è — al pari e più di un dramma di parola — un testo dalla struttura complessa ma allo stesso tempo rigidamente definita. È in versi, si articola in atti, quadri, scene, molto spesso anche in regolari organismi strofici, può o meno essere suddiviso in porzioni destinate a determinate forme musicali chiuse, dispone di didascalie dalla funzione molto variabile, e comunque per la maggior parte aderisce perfettamente a un altro testo, la partitura, il quale a sua volta prescrive nella sua componente più importante — la musica e con essa l'asse temporale su cui si fonda il ritmo scenico-drammatico — la forma finale che l'opera assumerà sulle scene. L'alto grado di convenzionalità delle forme contraddistingue il libretto rispetto al dramma di prosa, e questa stessa convenzionalità strutturale lo oppone al romanzo. Una rappresentazione schematica (strutturale o formale) di quest'ultimo, ad esempio, è spesso frutto dell'inevitabile arbitrio dello studioso, che a fini critici decide di dissezionare e analizzare con i propri strumenti, flessibili e intercambiabili, ma pur sempre arbitrari. Un approccio del genere al libretto d'opera, che cali cioè categorie arbitrarie e universali forgiate magari per *media* affatto diversi (peraltro già tentato con alterno successo)¹⁴, si espone al rischio di perdere di vista alcuni concreti dati testuali fondamentali, governati da regole strutturali intrinseche, come quelli che il libretto (assieme al testo concomitante della partitura) esplicitamente o implicitamente presenta, che mette già a disposizione dello studioso e che non devono essere relegati al rango di mere sovrastrutture.

Molti di questi dati testuali (basti pensare, ad esempio, ai singoli versi o alle singole didascalie) si annidano però nell'intimo del livello più particolare (microscopico) del libretto e sono quindi una fonte di informazioni dispersiva, se non trattata adeguatamente. L'utilizzo di strumenti informatici per l'organizzazione delle informazioni testuali dei libretti d'opera ai fini della ricerca è prassi già sperimentata con approcci, metodi, finalità e risultati molto diversi, ma molto spesso incoraggianti. La sistemazione catalogografica e documentaria, che però si arrestava non più d'un solo passo dentro l'organizzazione interna del materiale testuale delle singole opere, era il punto di partenza del progetto *RADAMES*;¹⁵ l'edizione digitale dei drammi di Metastasio da parte di Annalaura Bellina permette di mettere a confronto due qualunque tra le diverse edizioni e intonazioni di ciascun libretto, oltre a permettere una varia gamma di ricerche automatiche.¹⁶

Scopo principale del 'Database Romani', realizzato da Alessandro Roccatagliati per la preparazione della più importante monografia su Felice Romani e in definitiva sul libretto del melodramma ottocentesco, era quello di dar conto dell'organizza-

¹⁴Un esempio tra i più interessanti è forse l'analisi della *struttura attanziale* dei libretti verdiani contenuta in MARIO LAVAGETTO, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Milano, Garzanti, 1979, alle pp. 25-37.

¹⁵LORENZO BIANCONI, ANGELO POMPILIO e GIORGIO PAGANNONE, *RADAMES: prototipo d'un repertorio per il melodramma*, «Il Saggiatore musicale» XI, 2 (2004), pp. 345-394.

¹⁶Il corrispondente cd-rom è stato pubblicato con il terzo volume di PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, 3 voll., Venezia, Marsilio, 2002.

zione formale interna di un campione di lavori celebri o meno celebri del librettista, censendo ciascuna unità di riferimento, a partire dal livello macroscopico (il libretto) attraverso i livelli via via più ingranditi (atti, quadri ossia 'mutazioni sceniche', 'numeri', sezioni di 'numero', gruppi strofici) fino a quello microscopico (la singola strofa).¹⁷ Di ciascun livello (ad esempio, i gruppi strofici omogenei) il Database censiva le occorrenze e le descriveva con criteri e categorie adeguate; inoltre, secondo i principi dei database 'relazionali', li collegava con i corrispondenti elementi di livello superiore o inferiore, o comunque ad esso correlati (nel nostro esempio, le singole strofe nel livello inferiore, il corrispondente 'movimento' o 'tempo' di numero nel livello superiore). Ciò permetteva all'utente del Database di districarsi rapidamente attraverso le migliaia di schede (*records*) semplicemente formulando interrogazioni (*queries*) precise al computer, ed ottenendone delle risposte che potevano essere utilizzate, a seconda della loro natura, per trovare singole occorrenze di un certo fenomeno da studiare, o di ottenerne una statistica generale, per verificare ipotesi, rilevare anomalie o quant'altro. Sviluppato nel flessibile ambiente del glorioso Ashton-Tate *dBase III*, il programma di interfaccia utente che gestiva i dati e la struttura del Database Romani è stato utilizzato senza alcuna modifica da chi scrive per svolgere analogo (anche se di gran lunga più modesto) lavoro per la propria tesi di laurea su Temistocle Solera, librettista quasi contemporaneo di Romani.¹⁸

Nell'approntare il presente studio si è raccolta l'idea di fondo del Database Romani e sviluppato da capo l'applicativo con strumenti più comodi e moderni, aggiungendo alla struttura 'piramidale' degli elementi costitutivi del libretto un livello più basso, ossia quello corrispondente ai versi, e aggiungendo una serie di elementi laterali (uno di questi era già presente: quello dei personaggi) saldamente posizionati nella struttura relazionale del Database. Questa è descritta nei dettagli nell'Appendice A.1.2, cui rimandiamo per i dettagli tecnici, mentre qui basti porre l'attenzione su alcune considerazioni di fondo e sulle principali caratteristiche del Database.

Innanzitutto, il modello adottato è stato scelto per descrivere e censire un repertorio complesso come quello del secondo Ottocento, ma potrebbe essere usato per tutto il melodramma del secolo, e forse anche per il repertorio precedente; inoltre, il dettaglio che il modello può raggiungere nel livello più microscopico è elevatissimo: infatti, sarebbe possibile rappresentare *quasi* completamente il testo dato, con tanto di versi e didascalie, o la posizione di queste ultime (o dell'entrata di un interlocutore, o di un cambio di scena) all'interno di un singolo verso, o la sporgenza di quest'ultimo all'interno di una strofa,¹⁹ per concludere, nella costruzione del

¹⁷ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista cit.*

¹⁸PIERO FAUSTINI, *Il libretto romantico come testo d'uso: indagine sui melodrammi di Temistocle Solera (1816ca. - 1878), poeta e compositore*, Tesi di Laurea, Bologna: Università di Bologna, 2003.

¹⁹Si è detto *in potenza*, e di fatto per il campione censito si è scelto di non includere la totalità del testo di ciascuna delle didascalie (sempre più spesso, mano a mano che si scorrono gli anni censiti, di maggior lunghezza) e di quella maggioranza di versi che non corrispondono a un *incipit* o comunque a un *locus mirabilis* del testo. Inoltre spesso non si sono censite le differenti masse corali dei libretti, ragion per cui non sarà possibile, ad esempio, individuare interventi maschili, femminili o misti

modello informatizzato ci si è visti, per dirla con Lorenzo Bianconi,

costretti [. . .] a ripensare e a formalizzare più analiticamente certe leggi implicite che si davano per scontate, e che invece gli algoritmi del sistema, insofferenti delle idee vaghe, vogliono veder chiarite in termini inequivoci.²⁰

Una volta sviluppata anche l'interfaccia per l'inserimento dei dati, sono state immesse le informazioni di trentasette libretti scelti in base a convenienti criteri, quindi sono stati sviluppati gli strumenti per interrogare il campione secondo le due linee sopra esposte: ossia in prima istanza l'individuazione di casi concreti sui quali orientare l'interesse contingente in una data fase dello studio; indi la statistica a grandi numeri su di un determinato fenomeno per i fini più disparati, compreso quello di suffragare una certa ipotesi. Per dare due esempi: da un lato rintracciare le singole occorrenze di sezioni in versi cosiddetti martelliani per valutarne le modalità di utilizzo caso per caso, dall'altro fornire una statistica dell'uso di quei martelliani in contesti di azione piuttosto che di relativa stasi, per evidenziarne la correlazione. Nel testo verranno presentate svariate tabelle di dati e statistiche analoghe al nostro secondo esempio e degne di attenzione da parte del lettore;²¹ eppure chi scrive, dopo aver richiesto l'estrapolazione di tale mole di numeri e numeretti, deve averla filtrata vagliata interpretata confrontata spiegata attraverso l'impiego di un minimo di dimestichezza con la scienza statistica e di un continuo confronto con testi e documenti, insomma farne quell'uso cauto, ragionato e sensato che ne garantisce la scientificità.

I criteri per la definizione del campione di libretti (o per meglio dire, delle opere) sono stati vari ma riassumibili con i due principi di *rappresentatività* e *reperibilità*. Il primo principio prevedeva dapprima un'equa e proporzionale rappresentanza di opere per distribuzione cronologica, genere, importanza. Tuttavia si è presto deciso che l'impatto storico-artistico dei lavori era il fattore fondamentale da prendere in considerazione; di qui la scelta di includere poche opere minori e di ignorare quelle 'minime'. Del resto è indubbio che un'*Aida* valga ben, dal nostro punto di vista, un centinaio di altre creazioni contemporanee che raccolsero una manciata di

all'interno dei libretti.

²⁰BIANCONI, POMPILO e PAGANNONE, *RADAMES cit.*, p. 350; poco oltre, nell'intervento specifico di Angelo Pompilio (*RADAMES: un sistema informativo per il teatro d'opera e la documentazione dello spettacolo operistico*, pp. 351–363), vengono chiaramente espone le distinzioni concettuali che devono sottendere la creazione di un modello informatico per descrivere oggetti fisici, storici e astratti relativi allo spettacolo operistico, ed evitare così la confusione, ad esempio, tra esemplare di libretto censito, edizione, rappresentazione o allestimento corrispondenti, *opus* libretto (se individuabile) e *opus* opera, oltre che tra i testimoni musicali. A ben guardare, sarebbero da cercare proprio a questi livelli di astrazione 'storico-bibliografica' le lacune maggiori del modello adottato nel presente studio, per il quale invece l'esemplare censito corrisponde e forzatamente si identifica con una edizione dello spartito, con una rappresentazione (la 'prima') e in definitiva con l'*opus*: ma le finalità sono state evidentemente molto diverse, e la semplificazione del modello si è resa necessaria per concentrare l'attenzione sul dettaglio testuale.

²¹L'appendice A.2 ospita inoltre un ampio ventaglio di altre tabelle contenenti statistiche di varia natura a disposizione del lettore più curioso.

recite ciascuna. Quanto al secondo criterio, la reperibilità, ci si è basati sulla quantità di materiale a stampa o manoscritto di libretti e partiture, ma anche sul lascito documentario e sull'esistenza di utili incisioni discografiche.

Nella sostanza, il campione si è alla fine composto di tutte le opere del periodo 1865–1893 presenti nel repertorio odierno, di tutte le altre che godettero comunque di una cospicua fama nel proprio tempo, della maggior parte delle opere minori dei musicisti principali del periodo e di un piccolo drappello di opere di musicisti minori ma su versi di librettisti di primo piano come Arrigo Boito, Carlo D'Ormeville o Antonio Ghislanzoni. Riassumendo: tutte le opere del Verdi maturo, inclusa la revisione della *Forza del destino*, tutte le opere giovanili di Puccini compresa *Manon Lescaut*, tutte le opere (eccetto *Elda*) di Alfredo Catalani;²² tutte quelle di Filippo Marchetti a partire da *Romeo e Giulietta*, tutta la produzione di Alberto Franchetti fino a *Cristoforo Colombo*, il *Mefistofele* di Boito, *Cavalleria rusticana*, *L'amico Fritz* e *I Rantzau* di Pietro Mascagni, *I pagliacci* e *I medici* di Ruggero Leoncavallo, *I lituani*, *La gioconda* e *Marion Delorme* di Amilcare Ponchielli, *Il Guarany*, *Fosca* e *Salvator Rosa* di Antônio Carlos Gomes, *l'Amleto* di Franco Faccio, i *Promessi sposi* di Errico Petrella, *Papà Martin* di Antonio Cagnoni, *I goti* di Stefano Gobatti, *Ero e Leandro* di Giovanni Bottesini, *Sardanapalo* di Giuseppe Libani e *Flora mirabilis* di Spyridon Samaras. Tra le opere più importanti rimaste escluse figurano *Il figliuol prodigo* di Ponchielli, e *Maria Tudor* e *Lo schiavo* di Gomes. Diciassette i musicisti presenti — di cui otto con almeno un'opera rimasta in repertorio fino ad oggi; circa altrettanti (non soffermiamoci sul computo di eventuali responsabilità condivise) i librettisti, proporzione che però non rispecchia lo stato delle cose nel sottobosco operistico del periodo: poche figure di poeti (tra i quali uno dei più illustri è il prolificissimo Ghislanzoni) monopolizzavano la produzione librettistica con anche decine di titoli ciascuno, mentre, com'è noto, sopravviveva un intero esercito di operisti di terzo o quart'ordine che sgomitavano per far rappresentare una o pochissime loro fatiche prima di soccombere allo scorno del successo negato.

Un occhio di riguardo, all'ora di includere o escludere alcuni lavori, è stato tenuto per la distribuzione cronologica, dimodoché un conteggio per lustri ci restituisce un livello minimo di omogeneità:²³

Anni	Opere
1865–1869	5
1870–1874	7
1875–1879	5
1880–1884	4
1885–1889	6
1890–1893	10

²²*Elda* è stata esclusa per poter includere il suo rifacimento, la celebre *Loreley* (1890)

²³L'anno di riferimento è sempre quello della 'prima'.

La rappresentanza del minoritario filone comico/semiserio/sentimentale (sviluppato sulla linea della cosiddetta 'commedia lirica') è assicurata dalla presenza di titoli come *Papà Martin*, *L'amico Fritz* e *I Rantzau*.

Il volume dei dati raccolti dovrebbe bastare alla maggior parte delle necessità di tipo statistico, soprattutto mano a mano che scendiamo nei dettagli e quindi nei grandi numeri: nei trentasette libretti figurano 140 atti, 173 scenografie distribuite in 184 quadri o mutazioni sceniche, più di 2300 sezioni o aggregati strofici contenenti oltre 5300 tra strofe, stanze e lasse, per un totale di 31 000 e rotti versi, ciascuno con l'indicazione del metro utilizzato e altri dettagli come ad esempio l'eventuale numero di frammenti sticomitici. In questi libretti cantano 328 personaggi che, assieme alle masse corali, entrano o escono, delimitando 671 'scene', circa 2400 volte e si alternano in 13 200 successivi attacchi del testo da cantare, ai quali vanno aggiunte le quasi 8000 didascalie. Al *corpus* dei libretti corrispondono inoltre più di 500 'numeri' musicali, quando questi possono essere desunti dall'indice di uno spartito, e circa 150 diversi cantanti si alternarono nelle 'prime' censite: l'intero database è costituito da qualcosa come 60 000 *records* di diversa natura ma tutti relazionabili tra loro.

La 'transizione' fu forse, nell'intera storia dell'opera italiana, il momento dove entrarono in collisione in maggior misura una serie di avvenimenti, istanze, spinte, inerzie, reazioni e aspettative di carattere e direzione molto diverse e che contribuirono agli occhi degli stessi contemporanei a dipingere quell'epoca come un'epoca di trasformazione e trapasso. Probabilmente influì in questa sensazione diffusa il semplice fatto che per la prima volta nella storia gli avvenimenti epocali dell'arte lirica europea vedevano gli artisti italiani²⁴ figurare perlopiù come comparse piuttosto che come protagonisti, quasi ormai vi fosse — la metafora era inflazionata — un'orda di (civiliti) barbari sui confini di un impero in decadenza.

Proprio qui risiede, a ben guardare, il fascino più nascosto dell'oggetto di questo studio. Un ben preciso ambito artistico e culturale, quello del melodramma italiano, per la prima volta conosce una profonda crisi nemmeno immaginabile fino a pochi anni prima, cosa che scuote l'animo di giovani e meno giovani tra addetti e non addetti ai lavori, conservatori o avveniristi che fossero. Questo ambito, a sua volta, è calato in un periodo della storia italiana, quello dell'Unità, che si fa mano a mano tanto più 'decadente' quanto più altisonante la retorica nazionale e nazionalistica; e che se vide innegabili progressi tecnici, economici, infrastrutturali e financo sociali, si stava già trascinando inesorabilmente nella direzione del comune baratro di un conflitto mondiale prima, e di una tutta italica, disastrosa dittatura poi.

Non deve sorprendere dunque che il periodo della 'transizione' fosse pervaso dalla febbrile, spasmodica, messianica attesa di una nuova figura o scuola, un nuovo Verdi o Rossini che riscattasse l'arte nazionale in direzione conservatrice o progressista, attesa poi effettivamente ripagata con l'avvento di Puccini e della cosiddetta giovane scuola. Manifesti o dichiarazioni più o meno esplicite in questa o quell'altra direzione non mancarono, soprattutto da parte delle fazioni 'avveniriste', parafrasando la *Zukunft* di wagneriana memoria, che coincidevano per buon

²⁴Naturalmente ci sentiamo di escludere dalla categoria l'ormai canonizzato Giuseppe Verdi.

tratto con le istanze del movimento scapigliato. Pochi riuscirono a smarcarsi efficacemente dal riproporre in salsa italiota le più accessibili o le meno comprese idee di Richard Wagner.

Tra questi, forse un po' rocambolescamente nella formulazione teorica, ma con taluni risultati di buona fattura, figura il nostro Ferdinando Fontana, secondo il quale i biasimevoli wagneriani italiani

si dichiarano convintissimi... a parole, che, affinché un melodramma sia davvero un'opera d'arte, musica e poema devono essere indissolubili come anima e corpo, e non possono andare disgiunti, né differire l'uno dall'altro per squilibrio di valore artistico, come avviene quasi sempre.²⁵

Il letterato e librettista sembra poi implicitamente affermare che l'unico difetto dei cultori della musica dell'avvenire fosse in fin dei conti quello di non mettere in pratica tali nobili propositi; tuttavia egli (che, dettaglio non influente, a differenza di Boito o anche di un Angelo Zanardini, non era musicista) suggerisce un'altra strada per il melodramma italiano. Le sue idee non rifluggono particolarmente per originalità o per lucidità artistica o tanto meno per corrispondenza di una effettiva pratica, ma, come ci ha insegnato Alessandro Manzoni, anche le grida e i proclami meno attuati o ascoltati o sentati possono dirci molto sulla realtà storica. Mosso anche dall'allora recente genuino interesse italiano per la tradizione strumentale tedesca, ma forse ancor più da un certo piglio positivista-progressista, Fontana aveva, sempre tra le pagine del suo proclama, vagheggiato il sorgere di «un bel tempio candido e semplice», sorta di teatro-auditorium che in ogni città avrebbe dovuto sostituire i pretenziosi e cenciosi edifici teatrali della tradizione italiana nei quali

i miasmi dei nostri padri, pigiati là una sera, un secolo fa, dinanzi a qualche istrione, fluttuano ancora in quell'ambiente mescolandosi schifosamente alle vibrazioni più delicate d'una fantasticheria di Chopin o di Listz! [sic]²⁶

La metafora olfattiva in dispregio al luogo deputato, ma in generale verso tutto l'ambiente teatrale italiano — non l'unica né la più violenta della perentoria 'grida' di Fontana — ci torna comoda all'ora di accennare alla sua visione del contemporaneo libretto d'opera, chiamato in causa (come era del resto prassi nella critica e nel giornalismo teatrale) solo per dileggiarne gli esiti. Se infatti, assieme alla migliore tradizione strumentale mitteleuropea, nel tempio da lui sognato si sarebbero dovuti rappresentare dei «poemi sinfonico-fantastici» e «sinfonico-scenici», sorta di evoluzione dell'opera e basati su un poema appunto dal quale trarre qui e là qualche verso da musicare,²⁷ ciò che secondo Fontana sarebbe invece scomparso definitivamente sarebbe stato proprio il libretto, paragonato nelle sue parole allo scheletro o

²⁵FERDINANDO FONTANA, *In teatro cit.*, nella *Sfuriata* e precisamente a p. 24, puntini di sospensione dell'autore.

²⁶FONTANA, *La musica in teatro cit.*, pp. 102-4.

²⁷*Ivi*, p. 111. Alle pp. 117-68 l'autore fornisce a mo' di esempio le tracce per uno di questi 'poemi' sinfonico-fantastici e due sinfonico-scenici. Per un approfondimento del librettismo (tradizionale) di Fontana, cfr. anche FRANCESCO CESARI, *Ferdinando Fontana librettista*, in Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini (a cura di), *Scapigliatura & fin de siècle cit.*, pp. 325-43.

a una qualsiasi parte strumentale staccata, ma anche al più triviale (e olfattivamente saturo) degli ambienti di un edificio:

Il libretto è lo scheletro, è *la cucina dello spettacolo*; il libretto vale la partitura d'un clarino o di un oboè per la sua forma; la sua essenza deve fiorire nel poema; e io trovo illogico adunque che finora si siano dati a leggere i libretti al pubblico, dell'opera in musica, come troverei illogico se ci fosse l'usanza di distribuirgli la partitura per l'oboè o per il clarino.²⁸

Il termine *cucina* invoca un chiarimento. Giuseppe Verdi, il 7 dicembre 1869, scrive a Camille Du Locle

Per quanto bello sia *Froufrou*, s'io dovessi scrivere a Parigi preferirei alla *cuisine*, come voi la chiamate, di Meilhac ed Halevy un'altra più fina e piccante: quella di Sardou con Du Locle per fare i versi.²⁹

Dopo aver segnalato l'occorrenza del termine, Umberto Macinante aggiunge:

Cuisine è una metafora, presente anche nell'italiano antico nella forma *cucina*, indicante l'"adattamento e la preparazione del testo". Dal contesto si evince come il termine *cuisine* sia inconsueto per Verdi, che chiosa appunto «come voi la chiamate».³⁰

Tornando al nostro Fontana, l'altra metafora che egli usa per il libretto, è quella di 'partitura' di strumento, ossia parte staccata: che concorre quindi all'insieme. Sarà perciò interessante leggere codesta 'partitura', nella seconda parte del nostro studio. Ma prima di tutto, entriamo nella *cucina*.

²⁸FONTANA, *La musica in teatro cit.*, pp. 112–3, corsivo nostro.

²⁹GAETANO CESARI e ALESSANDRO LUZIO (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Stucchi Cerretti, 1913, p. 220.

³⁰UMBERTO MACINANTE, *Francesismi d'ambito teatrale e metafore di tradizione figurativa nel carteggio Verdi-Boito*, in *Le parole della musica. I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, *Le parole della musica 1*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 287–309: 293. Alla luce di questo prezioso appunto, l'importanza dell'espressione di Fontana — da noi elevata a rango di titolo del presente studio — non viene ridimensionata, dato che il libretto viene in fin dei conti descritto come preparazione dello spettacolo, nel quale finirebbe quindi per confluire. Ma non va dimenticata la connotazione bassa e triviale del termine *cucina*, luogo esclusivamente adibito alle mansioni della servitù, ma in qualche modo centrale nell'economia domestica, come è evidente (si conceda un'ulteriore segnalazione di occorrenza del termine) in una nota espressione di Deems Taylor: George Gershwin, con la sua *Rhapsody in Blue* presentata all' Aeolian Hall, «may yet bring jazz out of the kitchen» (DEEMS TAYLOR, *Words and music*, «New York World» (17 feb. 1924), p. 2, citato in C. ANDRÉ BARBERA, *George Gershwin and Jazz*, in *The Gershwin style: new looks at the music of George Gershwin*, a cura di Wayne Joseph Schneider, Oxford, Oxford University, 1999, cap. 9, pp. 175–208: 180). Non si tenteranno certo gratuiti parallelismi tra i due ambiti, ma la coincidenza terminologica tra la musica negra e il libretto ci potrà ispirare per qualche considerazione sul riscatto del librettismo nella seconda metà dell'Ottocento.

Parte I

IL LIBRETTISTA

1 IL MESTIERE DI LIBRETTISTA

Le biografie dei librettisti dell'ultimo terzo dell'Ottocento ci appaiono tra loro le più assortite e disparate. Alle tradizionali 'professioni' di poeta o letterato, impresario, giornalista, drammaturgo (ma anche direttore degli allestimenti nei teatri d'opera), tutte attività da sempre facilmente riscontrabili nei *curricula vitae* di coloro che si dedicavano più o meno stabilmente a scriver libretti, ora se ne devono sommare altre, tra le quali, sempre più spesso, quella di musicista (e specificamente operista): valgono i casi di Marco Marcelliano Marcello, autore di musica vocale e cameristica, di una messa e di opere non rappresentate,¹ di Angelo Zanardini, un cui *Amleto* aveva calcato le scene della Fenice nel 1854, di naturalmente Arrigo Boito, e, certo non ultimo, del compositore-librettista Ruggero Leoncavallo.² Altrettanto evidente è il prestigio letterario di molti nuovi autori, riconducibili alla tutto sommato recente categoria degli 'scrittori', e che per lo più provengono dal variegato ambito della Scapigliatura: oltre allo stesso Boito ricordiamo almeno Emilio Praga, Antonio Ghislanzoni, e Ferdinando Fontana. In quella sorta di convergenza della cultura nazionale — che si direbbe quasi il ricompattamento attorno al baluardo operistico — non vi sono professioni dell'ambito teatrale negate al librettista, da quella di cantante (Ghislanzoni, per citare il più conosciuto) fino a quella di agente teatrale (Carlo D'Ormeville). D'altro canto tutti, se necessario, possono intromettersi nella realizzazione di un libretto d'opera: persino il maggior editore musicale del tempo, Giulio Ricordi.

La funzione, il ruolo, il prestigio, in una parola lo *status* della professione librettistica hanno conosciuto nel corso della storia dell'opera alterne vicende, e uno dei punti più bassi lo si era toccato nei decenni di poco precedenti. Eppure, ancora negli anni Quaranta, è il giovane Verdi che, contrariamente alla *vulgata* del 'Verdi librettista di sé stesso' e come ha recentemente evidenziato Alessandro Roccatagliati, si pone in una posizione, se non di subalternità, almeno di rispettosa deferenza nei confronti di due poeti diversissimi come Temistocle Solera e Salvatore Cammarano.³ Si può infatti parlare ancora, almeno per il caso di *Nabucodonosor* (1842) — libretto già pronto ed estratto dal cappello dell'impresario Merelli —, di «forza in

¹Per biografia e catalogo delle opere, cfr. FEDERICO FUGGINI, *Marco Marcelliano Marcello in movimento*, in *Ponton Paquaro, Marcelliano Marcello, paesaggi sonori e storia nella comunità lupatotina*, a cura di Roberto Facci e Marco Mozzo, San Giovanni Lupatoto, Arti grafiche studio 83, 2003, pp. 1-62.

²Il più illustre — dopo Boito — tra i librettisti ottocenteschi che si dedicarono a musicare i propri melodrammi rimane comunque Temistocle Solera, la cui produzione però rimane all'incirca circoscritta a quegli stessi anni Quaranta che lo videro comprimario nell'affermazione internazionale di Giuseppe Verdi. Si consenta di rimandare a FAUSTINI, *Il libretto romantico come testo d'uso cit.* e a *Vita melodramma: Temistocle Solera (1815-1878)*, «Annali Online - Lettere - Università degli studi di Ferrara» (2009), p. 25, <http://annali.unife.it/lettere/2009vol1/faustini.pdf>, in corso di pubblicazione.

³ROCCATAGLIATI, *Verdis Libretti cit.*, in particolare alle pp. 15-17.

qualche modo “istituzionale” che il libretto traeva dall’essere investimento del committente» e quindi derivata da ineluttabili rapporti socio-economici, seppur radicati per tradizionale consuetudine culturale.⁴

Ad ogni modo la parabola di libretti e librettisti era già a metà del secolo in caduta libera, e a ciò contribuì in misura non indifferente proprio certo atteggiamento verdiano, soprattutto nei titoli chiavi della maturità (che guarda caso delimitano il principio del periodo della ‘transizione’) ossia *La forza del destino* e *Aida*. In linea generale, la causa principale di questo declino «è certamente la prepotente ascesa, nella scala del prestigio sociale e culturale, del compositore»,⁵ che però coincide con due particolari momenti: quello in cui la nazione va costituendosi e quasi necessita di un’espressione culturale nazionale quale l’opera lirica era chiamata naturalmente a costituire; e quello in cui diviene più acuta e lucida la percezione di una crisi del melodramma italiano, non più egemone come prima dell’Unità. Si diede ben presto, così, quasi una reazione. Il clima di attesa, spesso messianica, di una riscossa del teatro d’opera italiano, fu in qualche modo una delle cause che favorirono l’interesse da parte del mondo letterario ‘alto’ (se così vogliamo definire le varie correnti della Scapigliatura) per il libretto d’opera.⁶ Divenne così disponibile dagli anni Sessanta e fino alla fine del secolo una manovalanza di poeti qualificata e relativamente aggiornata, che nei suoi migliori esiti annoverò anche dei veri letterati di buon livello come Antonio Ghislanzoni e Ferdinando Fontana, e autentiche personalità come Emilio Praga e Arrigo Boito. Abbastanza da poter parlare di «una pari dignità riconquistata dal poeta nei confronti dell’operista».⁷

⁴*Ivi*, p. 17.

⁵FABRIZIO DELLA SETA, *Il librettista*, in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli (a cura di), *Il sistema produttivo cit.*, pp. 233–91: 258.

⁶Per farsi un’idea del clima all’inizio della transizione basti questo passo, la cui prospettiva ‘teleologica’ prende le mosse dal 1843 (ANTONIO GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro / romanzo / con note critico-biografiche*, Milano, Daelli, 1865, p. 25):

[...] E già s’annunziava coi primi suoi capolavori quel prodigioso ingegno di Giuseppe Verdi, che, salito oggi in tanta rinomanza, solo rimane in Italia quasi anello di congiunzione fra i grandi che furono e i grandi che verranno dappoi.

Fin troppo facile prevedere che, a partire da quel 1865, l’aspettativa per questi ‘grandi’ di cui ancora non si vedeva l’ombra fosse destinata a crescere spasmodicamente.

⁷ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Scrittori-librettisti e librettisti-scrittori*, in *Musica e letteratura in Italia cit.*, p. 11. L’autrice constata inoltre, da una parte, la trasformazione del libretto tradizionale nella direzione, sostanzialmente, della *Literaturoper* (con tutta una nuova problematica di tecniche e forme); dall’altra, la virulenza della coscienza affatto avanguardista, già tutta novecentesca, che il movimento scapigliato inoculò nel cuore del sistema operistico (tale da instaurare un dualismo insuperabile tra arte ‘alta’ e quotidiana prassi teatrale, ligia alle basse necessità di un pubblico sempre più percepito come ‘massa’ rozza e incolta: pp. 8–10). Di più: tale dicotomia si avvertì in maniera tanto lancinante da spingere alcuni librettisti ad adottare pseudonimi anagrammati, come Annello Graziani (Angelo Zanardini) e Tobia Gorrio (Arrigo Boito).

1.1 Una generazione di poeti per musica

In un quadro tanto variegato, definire linee di tendenza precise sul ruolo e la figura professionale dell'autore di libretti risulterà non meno arduo dell'individuare le coordinate culturali dalle quali nascono e sulla quale si muovono i libretti del periodo. Vi sono però alcune considerazioni di base la cui banalità forse non sconfinerà ancora nell'ovvietà. Una delle più importanti concerne le generazioni anagrafiche.⁸

Nello scorrere la cronologia delle 'prime' di opere italiane negli anni tra il Quarantotto e il 1865, soffermandosi su quelle che riscossero maggior successo in giro per la penisola, vediamo che i più giovani tra i loro autori furono soprattutto Giuseppe Verdi, classe 1813, e il suo coetaneo Errico Petrella. Eccettuati questi due musicisti, l'unica solida alternativa al recente costume di riproporre vecchi successi ormai consolidati (il *repertorio*) fu rappresentata dal mai assopito e ora anzi di nuovo fiorente genere comico/giocoso/semiserio, del quale era rappresentativa la figura di Antonio Cagnoni (1828–1896): egli sì abbastanza giovane, ma che come tutti gli altri dovette battersi contro l'enorme popolarità di *Crispino e la comare* (1850) dei fratelli Ricci, di vent'anni più anziani. Per recuperare qualche altro nuovo titolo di rango senza ricorrere agli autori testé citati saremmo costretti a ripercorrere a ritroso gli anni '40 e a evocare compositori come Lauro Rossi (1812) quando non addirittura Giovanni Pacini, Saverio Mercadante o Gaetano Donizetti, tutti nati nel secolo precedente. Per semplificare, potremmo dire che le più importanti opere serie composte nella decina di anni attorno al 1860 sono da attribuire a coetanei o quasi di Verdi, allora decisamente negli 'anta della vita.

Spostiamoci ora agli anni '90 dell'Ottocento. Quando portarono all'apice del successo le loro opere, Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Francesco Cilea, Umberto Giordano e Alberto Franchetti avevano per lo più intorno ai trent'anni d'età: erano tutti nati tra il 1858 e il 1867 e meritavano quindi a buon diritto l'appellativo di 'Giovane scuola'.⁹

Poniamoci infine nel bel mezzo del periodo della 'transizione', come ideale punto d'osservazione. Non avvertiremo forse una sorta di doppio scarto, da una parte con la precedente generazione di 'anziani', e con quella immediatamente successiva di

⁸Nel trattare un periodo per il quale si sono utilizzate via via locuzioni quali 'transizione' o 'periodo di mezzo', parrebbe infatti giusto supporre che, a costituire i due necessari poli di riferimento (ossia il 'prima' e il 'dopo') intervengano due generazioni di creatori distinte da un ventennio buono di 'zona grigia' ma anche, è ancor da supporre, da un corrispondente *gap* anagrafico. Sarà interessante verificarlo.

⁹Sull'opportunità di utilizzare questo appellativo, in sostituzione dell'abusato termine 'verismo', si è detto molto: si vedano le ragioni, concise, fornite in NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition cit.*, pp. 243–6. Alla luce di quanto diremo, si può estendere anche ai librettisti l'uso del termine 'giovane scuola'. Ad ogni modo, molti anni dopo, i protagonisti di quella non più giovane Scuola, e in particolar modo Puccini, accusarono un forte scarto generazionale, simile a quello appena visto, nei confronti della "generazione dell'Ottanta", che sta già tutto in quella ventina d'anni di differenza nelle rispettive date di nascita e che è stato anche, seppur 'alla rovescia', etichettato attraverso le categorie opposte di 'apocalittici' e 'integrati': cfr. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Il compositore e il librettista*, in *Musica e letteratura in Italia cit.*, p. 96.

‘giovani’ dall’altra? Par proprio di sì, nonostante quel periodo sia popolato da figure che potrebbero appartenere a buon diritto al ‘prima’ o al ‘dopo’: tra i già nominati, i ‘vecchi’ Petrella e Cagnoni; oppure i ‘giovani’ Puccini e Franchetti. Finisce per sconfinare dai paletti della ‘transizione’ anche la produzione di uno dei suoi autori più rappresentativi: Amilcare Ponchielli, i cui *Promessi sposi* risalgono pur sempre al 1856. Infine, non va dimenticato come su tutto l’arco temporale qui preso in esame campeggino l’ombra delle inquietudini di Boito e la luce dell’astro Verdi.

Ad ogni modo, i compositori del campione scelto per il Database Libretti Transizione, con le eccezioni di Giovanni Bottesini, classe 1821, e di alcuni dei casi-limite sopra elencati,¹⁰ sono nati tra il 1831 e il 1854; se ora scorriamo le date di nascita dei corrispondenti librettisti, questi risultano spesso ben più anziani: tutti sono nati nella prima metà del secolo, molti negli anni ‘20 e in un caso anche prima. Se l’età media per musicare un libretto si abbassa nel corso delle diverse decadi — 38, 37, 36 anni — fino ai 32 nel periodo d’esordio della Giovine Scuola, l’età media per scriverne uno, nel corso degli anni, sale progressivamente da 36 a 46 anni, tradendo un mancato — o lentissimo — ricambio generazionale (cfr. Tab. 1.1 a fronte). Esemplare è la vastissima produzione librettistica di Antonio Ghislanzoni (nato nel ‘24), che abbraccia quasi quarant’anni per terminare a principio degli anni ‘90, giusto quando si avverte il brusco scarto generazionale dei librettisti: hanno infatti da poco riposto la penna anche gli altri tre principali poeti del periodo, Angelo Zanardini, Carlo D’Ormeville e Arrigo Boito (rispettivamente del 1820, 1840 e 1842) e l’età media dei nuovi autori di libretti negli anni ‘90 si abbassa bruscamente a 35 anni. È il periodo nel quale entrano in scena autori coetanei ai giovani musicisti (quando non coincidenti, nel caso di Leoncavallo), tra i quali Luigi Illica (1857), Giovanni Targioni-Tozzetti (1863) e Guido Menasci (1867), comunque affiancati dal più anziano ed esperto Ferdinando Fontana (nato nel 1850).¹¹

Sembra quindi almeno in parte suffragata l’impressione che, da un lato, il *gap* generazionale che la ‘transizione’ incarna rispetto al periodo precedente si evidenzia maggiormente nelle figure dei musicisti che non negli autori dei testi; dall’altro, il ricambio risulta netto per entrambe le categorie quando nell’ultimo decennio del secolo scendono in campo le fresche forze della Giovine Scuola. In altre parole, sarà postulabile che l’anormale forbice anagrafica tra i librettisti e i musicisti della ‘transizione’ abbia in qualche modo implicato — forse più che in altre fasi storiche del melodramma ottocentesco — fratture o divergenze nella loro collaborazione artistica, o comunque condizionato la storia stessa del melodramma italiano.¹² Del resto, s’è detto che

¹⁰Escludiamo i compositori indissolubilmente legati al periodo precedente o successivo: Verdi, Petrella e Cagnoni da una parte, Mascagni, Puccini, Leoncavallo e Franchetti dall’altra.

¹¹Alcune note sulla metodologia adottata per questi calcoli: a) l’anno associato a ciascuna opera è invariabilmente quello della ‘prima’; b) la base statistica è stata ottenuta espungendo dal campione originale tutte le opere di Verdi e il difficilmente attribuibile libretto di *Manon Lescaut*; c) la paternità di un libretto è stata ridotta al suo autore principale, e, quando non determinabile, a quello che ne ha licenziato la versione definitiva.

¹²Alcune cause e conseguenze di questa forbice anagrafica sono presentate in 1.4.

in quanto somma di linguaggi di diversa natura e prodotto di più autori, l'opera può mancare di raggiungere un'unità culturale e presentarsi — considerata globalmente — come un organismo socialmente composito.¹³

L'affermazione, di per sé generalizzabile ma valida soprattutto a partire dal pieno Ottocento, collega in qualche modo («socialmente» è la parola-chiave) lo *status* del prodotto artistico con la composizione culturale, professionale e sociale dei suoi autori. Come cercheremo di mostrare ora, la validità di quest'osservazione non scema nemmeno se la riferiamo, invece che all'autorialità multipla delle opere della transizione, ai soli autori dei testi, ossia i librettisti, presi singolarmente.

La grande varietà delle professionalità specifiche dei librettisti non è certo una novità nella storia dell'opera italiana, casomai si assiste a un'ulteriore espansione dei possibili ambiti di competenza, che deve essere considerata fisiologica in quanto corrispondente alla stessa espansione e specializzazione degli ambiti della cultura e del sapere nel diciannovesimo

TABELLA 1.1: Età medie di compositori e librettisti

Anni	Età librettisti	Età compositori
1865–1869	36 anni	38 anni
1870–1879	40 anni	37 anni
1880–1889	46 anni	36 anni
1890–1893	35 anni	32 anni

secolo. In parole povere, mentre l'opera si rivolge a un pubblico idealmente sempre più allargato, gli operatori che ne producono i testi possono benissimo esercitare le relativamente nuove (e sempre meno 'minori') professioni di giornalista, romanziere, per tacere delle più prosaiche come quella di funzionario pubblico. L'incidenza di quest'ultima è anzi forse già nella fase discendente, almeno rispetto all'Italia pre-unitaria, nella quale il librettista era spesso ancora, dall'interno delle sue mansioni teatrali, legato a filo doppio alle autorità politiche, e quindi più facilmente nell'orbita della pubblica amministrazione. Persino l'avventuriero-librettista Temistocle Solera, spirito (anche troppo) libero della sua epoca (gli anni '40 dei primi successi verdiani), non riuscì del tutto ad adattarsi alla nuova situazione dell'Italia unita, visto che non ebbe l'intuito e la capacità di «farsi pagare ogni libretto 3 o 4 mila franchi, più avere una parte sulla stampa dei libretti in ogni paese in cui fosse data l'opera»;¹⁴ e dovette annaspire poi, durante le «innovazioni» conseguenti l'Unità per farsi affidare «qualche impiego» pubblico.¹⁵ Ma per la nuova Italia unita, che si realizza in quella

¹³GUARNIERI CORAZZOL, *Il compositore e il librettista cit.*, p. 100.

¹⁴Lettera di Giuseppe Verdi a Clarina Maffei del 3 aprile 1861, cit. in ALDO OBERDORFER e MARCELLO CONATI (a cura di), *Giuseppe Verdi, autobiografia dalle lettere*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 315.

¹⁵Come tristemente nota FRANCESCO REGLI, *Dizionario Biografico / dei più celebri / poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. / che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, (ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1990), Torino, Dalmazzo, 1860, *ad vocem*, p. 505. Solera effettivamente ottenne poi l'impiego di questore; per la sua biografia vedasi FAUSTINI, *Vita e melodramma cit.*

che si configura ancor più come l'«età del liberalismo e della libera concorrenza»,¹⁶ vale ormai la considerazione, trascendente il genere del prodotto in sé e focalizzata sulle modalità della produzione, secondo la quale

il dato nuovo (il punto di rottura) è costituito dal sorgere di un'industria letteraria fondata sul mestiere: il letterato può ora vivere del lavoro di giornalista e librettista; è produttore di beni di consumo, pratica il lavoro intellettuale come libera professione.¹⁷

Naturalmente, alcuni librettisti rimangono, ad esempio, 'poeti', ma la loro produzione di poesia pura assume sempre più il carattere di un nobile vezzo, poco spendibile in termini non solo economici, ma spesso persino come simbolo di *status*: in sostanza, la loro produzione 'poetica' sfugge al sistema di 'mestiere' imperante e quindi ne rimane affatto estranea. 'Poligrafi' si potrebbero definire la maggior parte di essi, anche dando al termine l'accezione di creatori di testi ora 'alti' ora 'bassi'. L'illustre eccezione che conferma la regola è la produzione di un Boito, che persino nelle parentesi librettistiche firmate da Tobia Gorrio presenta in fin dei conti un registro stilistico relativamente elevato.

Importante è la presenza di questi autori nel mondo del teatro di prosa, senza preclusioni verso alcun genere particolare: commedia, tragedia o dramma di impianto romantico o risorgimentale, teatro scapigliato, di gusto verista o decadente, tutto fa brodo nella produzione dei singoli librettisti-drammaturghi (almeno nella pressoché costante compresenza nei loro cataloghi individuali del *serio/elevato* con il *comico/triviale*). Spesso inoltre essi vengono ricordati dai contemporanei proprio per questo o quel dramma, commedia o tragedia, oggi completamente dimenticati, ma che dovettero essere considerati ottimi lasciapassare per farsi strada nel mondo della cultura e dello spettacolo.¹⁸

Comincia invece a scomparire, o per lo meno a snaturarsi, la figura di «Poeta e Direttore di Scena» stipendiato da un teatro. Nel caso particolare della Scala di Milano,

si segnalano dopo Pieve alcune oscillazioni. In carica per la sola stagione 1868-69 [Carnevale-Quaresima], Francesco Razzani è semplicemente indicato come «Direttore di Scena». «Poeta e Direttore di Scena» fu nell'anno del *Guarany* [scil. 1870, appunto, stagione Carnevale-Quaresima] Carlo D'Ormeville. «Direttore di Scena» ma non «Poeta» fu nel Carnevale successivo Gaetano Archinti; nell'Autunno 1871 l'incarico tornò a D'Ormeville, che la sera di Santo Stefano sarebbe stato lontano dalla Scala, essendo stato cooptato da Verdi per coordinare l'allestimento cairota di *Aida*.

¹⁶DELLA SETA, *Il librettista cit.*, p. 264.

¹⁷GUARNIERI CORAZZOL, *Scrittori-librettisti e librettisti-scrittori cit.*, pp. 8-9.

¹⁸Significativo il fatto che Giovanni Verga, proprio in quel periodo, abbia sentito necessario ridimensionare lo statuto del dramma di parola, se è vero che disse «non lo credo certamente una forma d'arte superiore, anzi lo stimo una forma inferiore [al romanzo] e primitiva»; testimonianza raccolta in UGO OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, (ristampa a cura di Pietro Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1946), Milano, Dumolard, 1895, p. 123, cit. in GUARNIERI CORAZZOL, *Scrittori-librettisti e librettisti-scrittori cit.*, nota 5, p. 9.

E ancora:

Il venir meno della figura canonica di «Poeta e Direttore di Scena» è collegato alla costituzione del repertorio: le opere nuove diminuivano inesorabilmente, mentre s'ingrossava il numero di quelle di successo riproposte a brevi intervalli dagli editori. La rappresentazione simultanea in sedi distanti migliaia di chilometri poneva problemi a cui l'autore non poteva far fronte da solo. Si definisce in questi anni il profilo di regista, professione in cui D'Ormeville fu pioniere in Italia quasi quanto Mariani in quella di direttore. [...] Sulla scia dei *livrets de mise en scène* il ruolo del Direttore di Scena non più Poeta nasce dall'esigenza di coordinare i movimenti delle 'masse' negli atti complessi. La frequente attribuzione della carica a ex coreografi come [...] Razzani o a ex cantanti come Archinti rende eccezionale la nomina scaligera di D'Ormeville.¹⁹

Ma tutto sommato non diminuisce tra i librettisti l'incidenza delle altre professioni legate all'organizzazione del teatro musicale (e non): l'agente teatrale o altra sorta di *factotum* sono ora casomai spesso gravitanti intorno all'orbita dell'editore musicale, dal cui stipendio, in alcuni casi, dipendono direttamente. Inoltre, la penetrazione sempre più massiccia dell'opera straniera, *in primis* francese, ma in misura sempre più determinante anche tedesca, richiedeva una buona manodopera da "traduttori poetici" per confezionarne una versione italiana, ancora per lungo tempo a venire *conditio sine qua non* per la commestibilità degli autori stranieri. Il repertorio da tradurre era certamente di qualità e caratteristiche molto variabili: per le versioni ritmiche di molti lavori di Wagner, ad esempio, fu necessaria la mano esperta e (fino ad allora) prestigiosa di Angelo Zanardini, ma anche per i repertori più leggeri venivano preferite penne di comprovata abilità.

Non deve poi sorprendere affatto che nel piccolo esercito di librettisti-traduttori — ben inteso direttamente al soldo dell'editore detentore dei diritti dell'opera — si annoveri per intero lo sparuto drappello dei librettisti-musicisti. La delicata operazione di traduzione, nella grande maggioranza dei casi da francese e tedesco (due lingue che, per motivi differenti, poco hanno a spartire con l'italiano per metrica o sintassi o accentuazione) non può non implicare l'aggiustamento di qualche figura melodica o ritmica; di qui il vantaggio di una anche minima esperienza compositiva.²⁰

Sui trascorsi scapigliati di molti dei protagonisti del librettismo della 'transizione' come Boito, Ghislanzoni, Fontana e Praga si è detto molto. Ma la militanza letteraria, che fece della discontinuità con la tradizione un perno ineludibile della Scapigliatura, andrebbe per lo più distinta nettamente dalla manovalanza librettistica, che nonostante i molti propositi di rottura e il gesto, sì, spesso esasperato nei soggetti e

¹⁹ALBERTO RIZZUTI, *Fenomeni del baraccone: il «Guarany» di Antônio Carlos Gomes fra donne, cavalieri, armi ed orrori*, Torino, Paravia, 1997, pp. 62-4, in particolare la tab. 6. In ROSTAGNO, *Nuove tipologie e geometrie operistiche cit.*, p. 226, si segnala la fugace presenza di Emilio Praga come poeta sostituto di Piave. Per una panoramica di più ampio respiro sulla parabola storica della direzione di scena, o 'regia' operistica che dir si voglia, vedasi GUCCINI, *Direzione scenica e regia cit.*, in particolare le pp. 152-3.

²⁰L'alternativa al librettista-musicista, era pur sempre il musicista-librettista (di se stesso), come fu il traduttore del *Tristan und Isolde*, Pietro Florida.

nel linguaggio, finisce per inserirsi comunque nel solco tracciato dalla generazione precedente.²¹

Si veda alle tab. 1.2 a fronte un quadro schematico che riassume le professioni che una ventina di librettisti esercitarono nel periodo della transizione. Li si è ordinati cronologicamente per data di nascita, e ciò mette in evidenza la particolare propensione al teatro di prosa della generazione nata nel secondo quarto del secolo, nonché come narrativa o poesia o attività giornalistica (solitamente nella stampa specializzata) siano costanti praticamente ineludibili. Una delle eccezioni, Raffaello Berninzone — autore, tra il 1855 e il 1888, del testo di numerose opere (anche di successo come *Le educande di Sorrento* per Emilio Usiglio) — è personaggio pressoché ignorato e di cui abbiamo quasi nessuna notizia, circostanza che sembra quasi voler affermare l'impossibilità per il libretto, da solo, di procurare fama e visibilità a un autore del secondo Ottocento.

1.2 Libretti ed editoria

Se stabilire una data precisa, ancorché simbolica, dalla quale far iniziare il periodo della transizione è, per l'opera, esercizio di dubbia utilità e comunque decisamente arbitrario, per quanto riguarda il *libretto* d'opera italiano poco si potrebbe obiettare nel prendere come spartiacque il 1868. L'anno, cioè, al principio del quale Arrigo Boito pubblica il sorprendente testo del suo *Mefistofele*, in anticipo di un paio di mesi sulla prima scaligera dell'opera il 5 marzo, con un tempismo che oggi definiremmo un'abile mossa di marketing.

Il solo fatto che il momento più determinante della storia del libretto italiano del secondo Ottocento coincida almeno tecnicamente con una mossa editoriale, ma anche con il successivo — sempre tecnicamente parlando — clamoroso fiasco teatrale e artistico (con conseguente ripiegamento ai più miti consigli di una nuova, semplificata versione), è abbastanza indicativo dell'acquisita nuova dimensione di *opus* da parte del libretto: vuoi a sé stante, vuoi come testo concorrente e in linea di principio di pari dignità rispetto alla musica che con esso costituisce l'essenza dell'*opus* opera.

Ma anche al di fuori del caso concreto e decisamente eccezionale del *Mefistofele*, a partire da quegli stessi anni il nuovo ruolo egemonico dell'editore comincia ad investire in pieno il librettismo, e allunga la propria influenza, in maniera diretta o indiretta, anche sul rapporto tra musicisti e librettisti. Siamo in un'epoca di diritto d'autore, nella quale un'opera deve sì superare gli scogli costituiti dal pubblico della 'prima', ma deve anche essere sufficientemente robusta per affrontare il mare aperto della critica e della ricezione ormai massificata nei mesi e soprattutto negli anni a venire.

L'opera, sempre più percepita come creazione unica e definitiva, per certi versi non dissimile dalla wagneriana *opera d'arte* totale, acquisisce un peso specifico elevato la cui naturale conseguenza è il gravitare verso di essa dei principali attori di

²¹Per una critica e un ridimensionamento degli esiti scapigliati nel librettismo, cfr. ROSTAGNO, *Nuove tipologie e geometrie operistiche cit.*

Librettista	Teatro di prosa			Teatro lirico			Composizione				Scrittura e letteratura			
	Classe	Comico	Serio	Agente/ impresario	Direzione di scena	Canto	Opera/ lirica	Traduzione	Altro	Narrativa	Poesia	Giornalismo	Altro	
Piave	1810				✓					✓	✓	✓		
D'Arienzo	1811												funzionario	
Peruzzini	1815						✓		✓			✓		
Marcello	1818							✓		✓		✓		
Zanardini	1820						✓	✓					politico/ avvocato	
Cimino	1823								✓				avvocato	
Ghislanzoni	1824					✓			✓			✓		
Interdonato	1825	✓	✓							✓			funzionario	
Paravicini	1828		✓						✓					
Berninzone	?													
Praga	1839								✓	✓			pittore	
D'Ormeville	1840	✓	✓	✓	✓				✓	✓	✓	✓	(avvocato)	
Boito	1842	✓	✓				✓		✓	✓				
Scalvini	1843	✓	✓	✓				✓		✓				
Fontana	1850	✓	✓						✓	✓		✓		
Daspuro	1853			✓								✓	storico	
Leoncavallo	1857						✓		✓					
Illica	1857	✓	✓									✓	avventuriero	
Targioni-Tozzetti	1863											✓		
Menasci	1867								✓	✓	✓	✓	storico d'arte e letteratura	

TABELLA 1.2: Professioni dei librettisti

questo processo creativo: il musicista, che ne è il principale responsabile artistico; il librettista (non sempre unico), che ne è quello secondario; e l'editore, che media con il mondo esterno. L'attrazione verso il centro gravitazionale dell'opera come *opus* accorcia le distanze tra questi attori e rende più fitto e denso il loro rapporto di lavoro, sia lungo l'asse musicista-librettista, sia tra questi due e l'editore. La lavorazione procede per lo più, come in passato, seguendo l'ordine delle parti costitutive dell'opera, ossia atto per atto: la lavorazione per 'numero' è stata abbandonata da tempo. Tuttavia,

[...] a questo proposito, noti Ella, che io ripeto, e cento volte ripeterò, che bramo il libretto tutto compiuto, perché bisogna pur affermarlo, i maggiori dolori nella riuscita delle opere dipendono appunto quasi sempre da che i maestri furono troppo facili e credenti nel riceversi a *pezzi a pezzi* un lavoro poetico, per quanto l'autore potesse essere bravo.

Stimoli mio caro Sig.^r Giulio, stimoli il poeta, mandi il libro completo, ad esso poniamoci di perfetto accordo; [...]²²

Inoltre, rifacimenti e ripensamenti possono stravolgere l'ordine del lavoro, che comincia a perdere quindi i connotati di una 'catena di montaggio' automatica.

Sono lontani poi i tempi in cui un Giuseppe Verdi poteva pigliare il *Nabucodonosor* di Temistocle Solera, scritto per Otto Nicolai, e con lievi aggiustamenti adattarlo alle proprie esigenze. Da quel 1841-1842 è passata una sola generazione, ma è appunto la generazione di Verdi. Difficile stabilire quanto la pratica del 'libero scambio' dei libretti sia sopravvissuta rispetto agli anni precedenti. Certamente i poeti tentavano di riciclare i frutti di un lavoro abbandonato o rifiutato, quando se ne presentava l'occasione, ma in tal caso l'operazione avveniva per lo più a livello di soggetto piuttosto che del testo in sé. In ogni caso, a gestire lo scambio non era certo più, come ai tempi del *Nabucco*, un impresario come Bartolomeo Merelli, ma la nuova figura dell'editore, il quale, appunto, «verso il 1870-1890 dominava il compositore (salva la solita eccezione di Verdi) come dominava gran parte della distribuzione e dell'allestimento [...]».²³ Naturalmente i librettisti, come i musicisti, venivano accolti sotto l'ala protettiva di un editore, e non erano pochi i casi in cui nella sua 'scuderia' figurassero, oltre che gli operisti, anche gli scrittori di libretti. Questo genere di relazione non era peraltro del tutto rigida, dato che succedeva che si prestassero i propri servizi per un editore rivale; ma è significativa del nuovo equilibrio di forze che si era andato instaurando.²⁴

Il libretto d'opera fruito dal pubblico nell'epoca della transizione non era, a prima vista, sostanzialmente differente da quello che veniva consumato qualche decennio

²²Lettera di Errico Petrella a Giulio Ricordi del 27 settembre 1874 a proposito del libretto di Ghislanzoni per la sfortunata *Salambò*, pubblicata in SEBASTIAN WERR, *Die Opern von Errico Petrella. Rezeptionsgeschichte, Interpretationem und Dokumente*, Wien, Praesens, 1999, § 75, p. 233. Di fatto però, ancora in pieno agosto del 1875, Ghislanzoni non aveva consegnato il quart'atto: cfr. *ivi*, § 85, p. 238.

²³ROSSELLI, *Il sistema produttivo cit.*, p. 97.

²⁴Attorno al 1870, ad esempio, Errico Petrella scriveva o si occupava delle rappresentazioni di diverse sue opere di proprietà di tre diversi editori: Ricordi, Lucca e Giudici & Strada.

prima dalle generazioni dei genitori e dei nonni. E non sembra banale ipotizzare che nell'Italia unita qualche spettatore non assiduo avrebbe benissimo potuto, per alcuni degli spettacoli della stagione, portare con sé proprio uno di quegli sgualciti fascioletti di papà — o del nonno — per seguire un'opera di Rossini, Donizetti o del primo Verdi rimasta in repertorio.²⁵ In ogni caso la forma generale dell'oggetto libretto per le nuove opere italiane (e, in certa misura, anche straniere) rimase quasi identica; e in sostanza identica era rimasta anche la sua funzione (o le sue funzioni), a prescindere dal progressivo riscatto di una dignità letteraria che in precedenza, nel secolo, si era eclissata.

Il libretto infatti, durante il concepimento dell'opera, fungeva per il musicista da traccia, struttura, proto-forma e in fin dei conti anche da 'materia prima' (le parole). Diveniva poi 'testo' performativo durante l'allestimento di uno spettacolo e pure durante la sua rappresentazione, per il direttore di scena e gli interpreti.²⁶ Era destinato a fungere da testo d'ausilio per la comprensione quando in seguito giungeva nelle mani del pubblico. E per ultimo finiva comunque per essere giudicato, dalla critica, anche come testo in qualche misura autonomo. Doveva quindi fornire le informazioni di base sull'opera, sugli interpreti (sempre non si trattasse di una edizione 'editoriale': cfr. oltre), sui personaggi, se necessario presentare sinteticamente l'argomento o portare una breve comunicazione, solitamente denominata 'Avvertenza' dell'autore. Era poi necessario dare una adeguata rappresentazione (tipo-)grafica degli elementi che componevano l'opera stessa e delle parti nelle quali si articolava, che fossero dati per scontati (atti, scene, strofe, didascalie, versi) o meno (distinzione tra strofe, lasse o sezioni di diverso tipo, esplicitazione di una simultaneità), e sempre ignorando l'eventualmente sopravvissuta suddivisione in 'numeri'. Doveva essere pratico e tascabile (di qui la forma a fascicolo e le dimensioni contenute, in-16) ma con caratteri di dimensioni generose per agevolare la lettura in condizioni poco comode. Infine, poteva contenere in fondo (di solito 3^a e 4^a di copertina) un tariffario dei prezzi per libretti o spartiti venduti dall'editore o altro genere di pubblicità editoriale.

La novità più importante riguarda la specializzazione delle edizioni librettistiche secondo almeno due direttrici principali. Per la prima possiamo distinguere tra libretti 'di sala' e i sempre più utilizzati libretti 'editoriali', ossia tra libretti destinati ad una specifica rappresentazione e quelli generici, 'riutilizzabili', da stampare in grandi quantità, secondo il principio di replicabilità che si andava affermando assieme al 'repertorio'. Per la seconda, evidente dagli anni Settanta, distingueremo tra edizioni economiche, paragonabili a quelle dei decenni precedenti, ed edizioni più raffinate, caratterizzate da copertine più rigide e cromolitografate, e spesso da dimensioni maggiori del fascicolo. Questi nuovi prodotti editoriali, in sostanza inaugurati dal *Mefistofele*, erano solitamente previsti — e, specie all'inizio, non sempre —

²⁵Cfr. le osservazioni sull'orizzonte d'attesa a partire da p. 230.

²⁶Per un esempio di messa in scena manoscritta compilata su di un libretto a stampa, cfr. l'esemplare de *Il Conte Verde*, il libretto di Carlo D'Ormeville per l'opera di Giuseppe Libani, posseduto dalla Biblioteca del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna e parzialmente consultabile (tramite il motore di ricerca) dal sito <http://www.librit.unibo.it>

per i libretti delle opere nuove dei maggiori autori italiani. Solitamente, non riguardavano i 'classici' e solo raramente le opere straniere; e se facevano bella mostra tra le mani di un palchettista, probabilmente non sfiguravano nemmeno tra gli scaffali della sua libreria. Naturalmente il fisiologico miglioramento delle tecniche di stampa e tipocomposizione (dai risultati ormai paragonabili a quelli dei nostri giorni) investiva anche i libretti 'economici', per i quali si risparmiava però in dimensioni, colore e qualità della carta.²⁷ Questo miglioramento permetteva anche un certo raffinemento dell'impaginazione, generale e puntuale, per le esigenze via via crescenti di complessità poetica ma soprattutto drammatica che molti testi librettistici ponevano.

Queste particolarità, che saltano agli occhi allorché si sfoglia un libretto dell'epoca, si accentuano col passare degli anni e dipendono fortemente dall'editore, oltre che dal genere del lavoro e dai suoi autori. Editori e autori più 'provinciali', peraltro, accolgono le innovazioni in misura più moderata e con maggior ritardo.

Sebbene si tratti di caratteristiche legate a ragioni per lo più pragmatiche ovvero puramente estetiche, esse ci possono ancora dire molto sull'oggetto artistico di cui sono testimoni e sul lavoro ad esso sotteso. Impossibile ad esempio non associare la maggior attenzione nella cura dei dettagli grafici e tipografici al riscatto della dignità artistica dell'oggetto libretto e del suo principale artefice, così come l'edizione del primo *Mefistofele* aveva imposto con forza, proponendosi come metro di paragone. Ecco infatti che a volte il librettista si doveva preoccupare in prima persona della resa grafica. Già nel 1869 l'esordiente Gomes scriveva con mille refusi a Carlo D'Ormeville, che lo stava aiutando a chiudere il libretto del *Guarany*: «Desidero ardentemente che tu mi spedisca copiati come devono essere stampati i due Duetti *Pery Cecilia* e *Pery Gonzales*. Ho la curiosità di vederli copiati da te non solo per mia tranquillità ma perché non ne ho copia».²⁸

Se poi l'oggetto in questione è il libretto per l'evento operistico forse più importante del periodo, l'*Aida* di Verdi, Antonio Ghislanzoni e Giulio Ricordi, alla cui scuderia il librettista appartiene, arrivano a discutere fin nei dettagli le bozze di stampa, e con ancora la spada di Damocle di eventuali modifiche all'ultimo minuto (che l'onnipotente Maestro difatti richiederà poche settimane più tardi):

Caro sig. Giulio,

Le rimando le bozze dell'*Aida*. L'idea di stampare il libretto senza le accidentalità della forma lirica, è venuta a me... e non al Verdi. Mi pare che non faccia cattivo effetto, ma in alcuni punti (laddove ho messo il segno –) è assolutamente necessario distaccare la strofa dal recitativo, lasciando una linea in bianco. Ciò servirà a secondare la pausa o transizione musicale e a meglio chiarire gli intenti del Maestro. Lasciando le cose come stanno, si ingenererebbe necessariamente nello spirito del lettore una confusione di idee che bisogna evitare. Faccia dun-

²⁷Non a caso, nell'attuale mercato antiquario circolano moltissime copie di questi prodotti 'economici', che possono vantare un certo valore solo nel caso siano integri e completi della loro copertina: caso per lo più raro, per via sia della coeva usanza di staccarla per rilegare assieme i fascicoli, sia appunto per la loro costituzionale fragilità.

²⁸Lettera da Baveno del 24 settembre 1869, Collezione Walter Beloch, Milano, riprodotta in GASPARE NELLO VETRO, *Antônio Carlos Gomes: Carteggi italiani II: 1836-1896*, Brasília, Thesaurus, 1998, pp. 40-1.

que a mio modo — nei due o tre punti da me indicati un intervallo, e tutto andrà per il meglio.

[...] Vorrei anche vedere l’Aida impaginata. [...] ²⁹

E nonostante ciò, Ghislanzoni non è ancora soddisfatto:

Domani le manderò corrette le bozze del libretto Aida che desidero rivedere. Mi pare che non sia stampato come si dovrebbe. Trattandosi dell’Illustre, bisogna fargli onore incominciando dal libretto. ³⁰

Una decina di anni dopo, per un lavoro decisamente meno pretenzioso, il librettista scriveva all’amico Carlo Castoldi:

Caro amico,

restituisco corrette le bozze ricevute ieri. Avevo detto di variare il carattere nella intestazione, ma il tipografo non ha voluto provvedere o forse gli occorre- vano tipi nuovi. Lasciamole andare come stanno. Naturalmente converrà che io riveda ancora le stampe impaginate, e vorrei mi si spedissero le prove sulla carta che dovrà servire pel volumetto — così vedrò se l’occhio rimane appagato. ³¹

È già stato del resto notato come, a partire da questo periodo,

la dignità artistica maggiormente acclarata del “testo-libretto” trova corrispettivo sia nella veste editoriale accurata con cui lo si licenzia (copertina, formato, caratteri, impaginazione) sia nello smercio sempre più autonomo, capillare, durevole e remunerativo dei volumetti stessi. ³²

Come testimonianza del rinnovato rispetto con il quale era tenuto il testo poetico fu rilevante anche l’introduzione nelle Edizioni Economiche Ricordi per canto e pianoforte, del testo librettistico nelle pagine iniziali. Ciò accadde a partire dal 1865, dapprima limitatamente ai ‘monumenti’ mozartiani e rossiniani; quindi, negli anni successivi, per le opere di Donizetti e Bellini e di una ristretta rosa di autori stranieri degni del repertorio: da Gluck ad Auber, ma sempre nella ‘traduzione ritmica’ italiana. A partire dalla metà degli anni Settanta, per rispondere all’iniziativa di Ricordi, Casa Lucca diede inizio alla propria collana di ‘grandi classici’ italiani e stranieri, stavolta in riduzione per pianoforte solo. ³³ La cosa curiosa — e significativa — è il

²⁹Lettera di Ghislanzoni non datata, ma probabilmente del luglio o agosto 1871, pubblicata in AROLDO BENINI, GIAN LUCA BAIO e GIORGIO ROTA (a cura di), *Il demone nello scrittoio. Lettere di Antonio Ghislanzoni (1853-1893)*, Ghislanzoniiana, Lecco, Cattaneo, 2001, § 28, p. 46.

³⁰Lettera da Lecco del 6 ottobre 1871, *ivi*, § 31, p. 48. Grattacapi e ripensamenti continuano per tutto l’anno: cfr. lettere § 32 e 34, pp. 50–2.

³¹Lettera da Caprino Bergamasco del 21 settembre 1880, *ivi*, § 136, p. 151. Dal commento dei curatori, si evince che il libretto in questione sarebbe quello per il dramma lirico in un prologo e due atti *Mora* per Luigi Vicini.

³²ROCCATAGLIATI, *La prefigurazione librettistica cit.*, p. 31.

³³Per Lucca come per altri editori, il prezzo di copertina di un’edizione per pianoforte solo era all’incirca poco più della metà di quella per canto/piano, rispettando quindi la proporzione delle rispettive dimensioni. Bisogna aggiungere che all’epoca (come nel caso di Lucca e Ricordi) queste

fatto che queste edizioni Lucca, destinate alla fruizione casalinga solitaria o in qualche misura raccolta attorno a un unico esecutore, erano edite *con* il testo librettistico nelle prime pagine. Le versioni per pianoforte o canto/piano non erano ovviamente le uniche riduzioni delle opere famose, e facevano parte di una fiorente industria rivolta al folto pubblico dei dilettanti. Non ci sono dubbi che

la prima, importante, sollecitazione alla produzione di riduzioni e rielaborazioni strumentali nasce anzitutto dalla necessità di favorire un'adeguata fruizione del repertorio operistico in voga all'interno di vari contesti, pubblici o privati, alternativi rispetto alle occasioni di rappresentazione scenica in teatro.³⁴

Rimane tuttavia da individuare quali siano esattamente questi «contesti alternativi» cui le differenti edizioni e riduzioni si rivolgono, per lo meno nel periodo che qui ci interessa.

È ipotizzabile che le edizioni complete canto/piano si accaparrassero, oltre al relativamente circoscritto mercato professionale (la stampa delle partiture integrali era una operazione eccezionale), anche la fascia di fruizione più 'alta' dei cosiddetti 'dilettanti': il solo dato dell'organico richiesto (pianista più alcuni cantanti) suggerisce per lo meno un ambiente di alfabetizzazione musicale diffusa o un'occasione conviviale di proporzioni non limitate, magari mossa da un interesse specifico per una fruizione approfondita di una data opera (della quale, ricordiamo, almeno fino a tutti gli anni Settanta erano quasi sempre in commercio tutti i pezzi staccati). Nel caso della riduzione per pianoforte solo, invece, si potrebbe immaginare una fruizione più raccolta, se non solitaria, e anche nel caso di un momento di convivialità, questo presupporrebbe scarsa o nessuna partecipazione attiva da parte degli uditori, e magari anzi un'occasione invece per l'esecutore di dimostrare la propria abilità.³⁵

In definitiva, sembrerebbe arduo stabilire per quale motivo ci si sia data premura, a Casa Lucca, di inserire venti o trenta pagine di testo in uno spartito nemmeno

edizioni potevano a loro volta suddividersi in economiche (di solito in-8) e di pregio (in-4, ma 'in piedi') che venivano a costare circa il doppio: dal *Catalogo generale delle opere pubblicate dallo Stabilimento musicale ditta Francesco Lucca in Milano*, 2 voll., Milano, Lucca, 1884-1886 apprendiamo infatti che il prezzo di una riduzione canto/piano di un'opera di medie dimensioni variava dai 20 ai 40-45 franchi (= lire) dall'edizione economica a quella in-4.

³⁴SUSANNA PASTICCI, *La Traviata en travesti: rivisitazioni del testo verdiano nella musica strumentale ottocentesca*, «Studi verdiani» XIV (1999), pp. 118-187: 122; nello stesso saggio si affronta anche, da una prospettiva generale ma soprattutto da quella puntuale del caso verdiano preso in esame, il fenomeno di *Fantasie*, *Pot-pourris*, etc. sui motivi operistici. Su entrambi gli argomenti vedasi PHILIP GOSSETT, *Prefazione*, in *Il catalogo numerico Ricordi 1857*, a cura di Agostina Zedda Laterza, Roma, Nuovo Istituto Editoriale Italiano, 1984, in particolare a p. xiv.

³⁵A titolo di curiosità, ecco un piccolo scorcio della provincia tratteggiato da Antonio Ghislanzoni:

Non cesso di raccomandarLe il *Capriccio di donna* [l'opera di Cagnoni, 1870]. Se potesse stamparne qualche pezzo, come, ad esempio, il duetto tra soprano e baritono e il duetto fra tenore e soprano, li farei eseguire al casino da codesti dilettanti del paese che cantano assai bene [...]. Qui a Lecco [...] diffidano [del *Capriccio*] appoggiando i loro dubbi su questo concetto: che se l'opera fosse buona realmente, l'editore l'avrebbe stampata.

Lettera del maggio 1873 a Ricordi, in BENINI, BAILO e ROTA, *Il demone nello scrittoio cit.*, § 59, p. 76.

destinato al canto; di certo però dovette contare la convinzione che se si commercializzava una versione *completa*, ancorché in riduzione, questa potesse risultare in un certo qual modo monca se priva del libretto: idea, questa, sostanzialmente inconcepibile fino a pochi anni prima, e la cui prassi sarebbe poi caduta quasi completamente in disuso nel corso del Novecento.³⁶

Difficile anche rintracciare quale fu la prima opera 'nuova' a essere stampata in riduzione canto/piano e venduta per intero *con* il suo libretto. Probabilmente fu uno dei due 'assi pigliatutto' di Casa Lucca (che però aveva già diligentemente pubblicato il libretto del *Rienzi* di Wagner nel volume della riduzione canto/piano), e cioè il *Ruy Blas* di Marchetti e il *Guarany* di Gomes, che vennero stampati tra il 1869 e il 1870,³⁷ o forse anche *I promessi sposi* di Ghislanzoni/Petrella sempre attorno al 1869 e sempre per i tipi di Lucca. Ma in tutti e tre i casi ci riferiamo alla prima edizione di pregio, giacché l'edizione economica in-8, posticipata solitamente di qualche anno, non conteneva il libretto.³⁸ Il primo libretto verdiano a conoscere tanto onore fu ovviamente quello dell'*Aida*, attorno al 1872, mentre la prima opera di repertorio dell'astro nazionale stampata assieme ai corrispondenti versi fu il *Rigoletto*, ma solo verso il 1881, quando l'*Aida* non era ormai per nessuno una novità, ed era ormai a sua volta considerata un 'classico'.

Il testo ospitato in questi spartiti canto/piano si presentava solitamente impaginato in due colonne per sfruttare la larghezza di una pagina in-4, ed era sostanzialmente analogo o identico, e in nessun modo inferiore per qualità tipografica o cura compositiva, a quello delle migliori edizioni del solo libretto. In molti casi, per il periodo della transizione, si conservano della stessa opera edizioni (o meglio, stampe) gemelle nelle due varianti con e senza libretto;³⁹ tuttavia, tentando una stima a occhio e croce per le edizioni Ricordi, le prime dovevano rappresentare tra il 10 e il 20% del totale degli spartiti stampati, percentuale destinata forse a crescere negli anni Ottanta. Come accennato poc'anzi, i testi librettistici in esse contenuti, che evidentemente non potevano essere fruiti durante un'esecuzione privata (o tanto meno una rappresentazione pubblica) non potevano che essere destinati alla semplice let-

³⁶Chi scrive non è a conoscenza di eventuali edizioni di pezzi staccati con accluso il relativo testo librettistico: una ricognizione che indicasse l'effettiva assenza di questo testo accessorio nell'editoria a partire dagli anni Settanta, porterebbe un ulteriore argomento *e contrario* alla tesi appena esposta.

³⁷RIZZUTI, *Fenomeni del baraccone cit.*, schema alle pp.96-7, ci fornisce la data 'maggio 1870' per il primo spartito canto/pianoforte del *Guarany*, già completo di libretto.

³⁸Secondo il *Catalogo generale [...] ditta Francesco Lucca cit.*, i primi numeri di lastra assegnati alle opere di Marchetti, Petrella e Gomes sono rispettivamente 18201-33, 18401-25 e 18702-30, che dovrebbero decretarne in qualche modo un presunto ordine di pubblicazione. La datazione di un'edizione di Casa Lucca è abbastanza difficile dato che non si faceva nemmeno uso del 'timbro a secco' che nei libretti e spartiti Ricordi marchiava in maniera (più o meno!) inequivocabile almeno il momento della messa in commercio; e naturalmente i numeri di lastra possono essere fuorvianti, dato che potevano essere riutilizzati, e le riduzioni venivano spesso stampate anche senza libretto. Un piccolo aiuto ci viene dal *Catalogo generale delle edizioni G. Ricordi & C. 3 voll.*, Milano, Ricordi, [1896-] nel quale viene dato conto della presenza del libretto nelle ristampe di Ricordi (che nel frattempo aveva rilevato il catalogo Lucca), confermando la terna delle opere come le più precoci le cui edizioni contengano, stampato, anche il libretto.

³⁹La numerazione delle pagine contenenti libretto e musica erano fra loro indipendenti.

tura o studio in privato, e diventavano quindi, anche fisicamente, parte integrante dell'opera come *opus*'.

1.3 Librettisti ed editori

Durante la transizione si consuma l'evento forse più importante nel campo dell'editoria musicale dell'Ottocento, ossia l'acquisizione da parte di Ricordi del più temibile dei suoi concorrenti, Casa Lucca (gestita negli ultimi anni dalla vedova del fondatore Francesco Lucca, Giovannina).⁴⁰ Il catalogo di Lucca comprendeva, oltre alle opere di Wagner e altri importanti compositori stranieri del quale deteneva i diritti, anche alcuni dei nomi più importanti del panorama italiano, come appunto Filippo Marchetti, Carlos Gomes e Alfredo Catalani. Secondo la citata L. 2337/1865 i diritti di proprietà si propagavano automaticamente al libretto, sul quale l'autore non poteva reclamare alcun privilegio, e non è da escludere che ciò abbia finito per costituire una concausa diretta del nuovo costume di pubblicare assieme musica e libretto.

Nel corso dell'Ottocento l'accresciuto volume degli interessi dell'editoria nell'affare-opera, di cui il frequente e vorace rilevare 'pesci' più piccoli è una delle conseguenze più evidenti, comportò a partire dagli anni della transizione la necessità di tenerne maggiormente sotto controllo anche la produzione, ivi compreso il lavoro del librettista. Di qui il citato avvicinamento tra l'editore e il tandem musicista-librettista. Clamoroso sarà, a fine secolo, il triangolo (o meglio, vero e proprio quadrilatero) tra Giulio Ricordi, Giacomo Puccini, Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, nel quale il primo rivestiva in qualche maniera il ruolo di supervisore dei lavori. E certo il grande investimento di denaro e di tempo nonché l'enorme (e ripagata) aspettativa per ciascuna nuova produzione pucciniana possono certamente giustificare

⁴⁰ANNA PASQUINELLI, *Contributo per la storia di Casa Lucca*, «Nuova rivista musicale italiana» XVI, 4 (1982), pp. 568–581. A Milano,

a partire dagli anni '70 lo stab[ilimento Lucca] aveva adottato [...] una politica editoriale di tipo espansionistico consistente nell'acquisto di fondi provenienti da altre case editrici ed assorbendone alcune: Berletti di Firenze e Udine (1871 e 1875), De Giorgi di Milano (1874), Ducci di Firenze (1875).

Ma c'era naturalmente un pesce più grosso, e

il repertorio [di Casa Ricordi] conosceva continui incrementi attraverso l'assorbimento di editori minori: dai fratelli Clausetti (1864) alla ditta di Giorgio del Monaco e Giovanni Paris (1887), entrambi operanti a Napoli, a quella del geniale editore fiorentino Giovan Gualberto Guidi (1887) e infine alla milanese Casa Lucca (1888), tradizionale rivale e concorrente, dalla quale Ricordi ereditò, oltre ai diritti su Wagner per l'Italia, la proprietà di ottomila edizioni che comprendevano, tra l'altro, opere di Meyerbeer, Halévy, Goldmark, Gounoud, Gomes, Petrella, Ponchielli, Marchetti e Catalani.

Cfr. rispettivamente MARCOEMILIO CAMERA, *Lucca*, in *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2000, pp. 203–214: 210, e FRANCESCO DEGRADA, *Il segno e il suono. Storia di un editore musicale e del suo mondo*, in *Musica musicisti editoria. 175 anni di Casa Ricordi 1808-1983*, Milano, Ricordi, 1983, pp. 9–25: 17.

l'impegno assiduo e costante di Giulio Ricordi nella mediazione tra gli artefici e nel controllo del processo creativo.

Ma già in piena transizione poteva succedere altrettanto con autori di minor calibro. È il caso dell'opera-ballo in quattro atti *Sardanapalo*, andata in scena al teatro Apollo di Roma il 29 aprile 1880, quattro giorni prima della morte del suo autore, Giuseppe Libani. Durante la sua composizione di questo titolo tutto fa pensare che i rapporti tra Libani, il librettista Carlo D'Ormeville e Luigi Mancinelli, cui vennero affidati alcuni ritocchi, fossero costantemente mediati dagli editori torinesi Giudici & Strada (che avevano già collaborato con D'Ormeville). I quali, malgrado l'ubicazione defilata rispetto al domicilio dei tre autori (rispettivamente Roma, Milano e Bologna) e alla piazza interessata, preferivano evidentemente mantenere il controllo della situazione mediando la corrispondenza tra librettista e musicisti, a differenza di ciò che avveniva tra lo stesso D'Ormeville e Marchetti o Gomes, con i quali lavorava a stretto contatto, seppur spesso epistolare.⁴¹ Certo, le malferme condizioni di salute di Libani possono avere in qualche modo costretto gli editori a prendere in mano le redini dell'affare (risultato poi deludente: *Sardanapalo* non entrò in repertorio), ma difficilmente la dedica apposta a principio dell'edizione canto/piano del *Sardanapalo* ci distoglie dal fatto che Giudici & Strada probabilmente strapparono dalle mani di Libani il lavoro e lo affidarono — sotto stretto controllo — a quelle di D'Ormeville e Mancinelli:

Carissimo Amico

Interpreti dei sentimenti che il povero Libani ci aveva manifestati, ci siamo permessi di fregiare col tuo chiarissimo nome quest'ultimo suo lavoro a cui Tu dedicasti tante cure, allorché venne presentato al pubblico Romano.

Ti preghiamo di accettarne la dedica, come testimonianza della nostra riconoscenza, per l'amore col quale hai disimpegnato il non agevole incarico di tradurre in atto anche le modificazioni che dallo stesso Libani, negli ultimi istanti della sua breve vita, furono consentite al suo *Sardanapalo*.

A Te, carissimo amico, i nostri sinceri ringraziamenti; a Te, la raccomandazione di prendere sotto il tuo valido patrocinio, quest'Opera che ripete da Te una parte della sua paternità.

Coi sensi della più verace amicizia

Torino, 15 Dicembre 1881.

Tuoi affezionatissimi

GIUDICI e STRADA.

Al Chiarissimo Maestro
Sig. Cav. LUIGI MANCINELLI

⁴¹Lo si desume da alcune lettere scritte da D'Ormeville tra il febbraio e il luglio 1880 (l'opera aveva bisogno di alcuni aggiustamenti anche dopo la prima) a Giudici; Biblioteca del Museo teatrale alla Scala, segnn. Casati 2034-2038.

Direttore del Liceo Musicale Rossini
in Bologna.⁴²

Tra agosto e settembre del 1869 Giovannina Lucca attendeva alla febbrile preparazione dei *Promessi sposi* da parte di Antonio Ghislanzoni e Errico Petrella, in programma al teatro di Lecco nel giro di una manciata di settimane:

Quante discussioni, talvolta aspre, che si accendevano tra il Maestro ed il Poeta, a proposito di un brano, di un verso, di una frase, di una situazione scenica, che l'uno voleva mutata o variata, e l'altro mantenuta inalterata; ma l'intervento della signora Lucca, sempre presente, toglieva di mezzo ogni screzio. Qualche volta le osservazioni venivano fatte per corrispondenza.⁴³

Cinque anni dopo, stesso tandem, ma stavolta a tenere le redini c'è Giulio Ricordi e l'opera è *Salambò*, che non andrà oltre il primo atto a causa della morte di Petrella. Il compositore, che risiedeva nel napoletano, mantenne una corrispondenza particolareggiata con Ricordi mettendolo al corrente degli accordi preliminari con Ghislanzoni circa il soggetto e la 'tela' e anzi chiedendo all'editore di stimolare il poeta a consegnare al più presto il libretto. In un caso Petrella allega anche la copia per intero di una lettera al librettista, per tenere costantemente informato l'editore dei contatti con Ghislanzoni.⁴⁴ Più avanti, si appella agli interessi di Ricordi: «Oggi stesso ho scritto al comune amico Ghislanzoni raccomandandogli il mio *Salambò*! Son sicuro che anche voi vogliate interessarvi col premurare caldamente il suddetto poeta a fare un bel lavoro; pregandovi di farmi sapere qualche cosa in proposito [...]».⁴⁵ E ancora mesi dopo, a proposito dello stesso libretto, la cui lavorazione ha subito un rallentamento probabilmente per l'allentarsi dell'interesse attorno al progetto, gli scrive: «Le accludo la lettera del Ghislanzoni riguardante le mie impressioni ed osservazioni sul 3 atto [...] Mi servo di questo mezzo acciò anche Lei possa giudicare ed essere a giorno di ciò che passa tra me, e l'ottimo amico Ghislanzoni [...]»⁴⁶

I diritti sul libretto, di fatto ormai nelle mani dell'editore, si accompagnano ai 'doveri', ossia le responsabilità di fronte ad esempio agli autori dei soggetti. Ecco come scrive nel 1873 Ghislanzoni a Ricordi dopo aver stabilito il soggetto del nuovo libretto per Amilcare Ponchielli, *I lituani*:

⁴²GIUSEPPE LIBANI, *Sardanapalo / opera-ballo in 4 atti di Carlo d'Ormeville / Musica del Maestro Giuseppe Libani / Riduzione per Canto e Pianoforte di D. Cagnoni*, N. lastra 13800-13824: 13825, Torino, Giudici e Strada, [1881].

⁴³Cfr. CARLO VANBIANCHI, *Il maestro Errico Petrella ed il poeta Antonio Ghislanzoni per l'opera "I Promessi Sposi" (da lettere e documenti inediti)*, «La rivista di Bergamo» II (11-121923), pp. 1214-1218: 1215. Vedere anche lo stesso resoconto, la cui fonte non si è riusciti a identificare, riprodotto in ENRICO MAGGIONI, *Come nacquero i «I promessi sposi»*, in *Antonio Ghislanzoni e il teatro di Lecco*, a cura di Giacomo De Santis, Lecco, Bartolozzi, 1977, pp. 46-48: 47.

⁴⁴Lettere del 22, 27 settembre, 30 ottobre, 6 novembre (la citata copia), 30 dicembre 1874, 11 gennaio 1875: pubblicate in WERR, *Die Opern von Errico Petrella cit.*, § 74-9, pp. 231-5.

⁴⁵Lettera del 30 ottobre, *ivi*, § 78, p. 235.

⁴⁶Lettera del 1° luglio 1875, *ivi*, § 83, p. 237. Una lettera del 21 gennaio 1877 contiene l'ultimo, debole riferimento a quest'opera per la quale, si evince dal carteggio, Ricordi, prima che Ghislanzoni, ha ormai perso completamente interesse (*ivi*, § 95, p. 242-3).

Caro sig. Giulio,

vengo a chiederLe un piccolo sacrificio, dal quale potrebbero derivare a me ed alla Sua casa editrice dei favorevoli risultati. Ella deve comprendere quanto sia grave la responsabilità che mi incombe nel dover fornire il libretto al M^o Ponchielli per la nuova opera da rappresentarsi alla Scala. [...] Come ella sa, l'argomento dei *Lituani* fu già trattato da un certo Spagnuolo, il quale mi asserì recentemente di averlo condotto a fine, lagnandosi che i maestri cui era stato destinato glielo avevano restituito per non far concorrenza al Ponchielli. Quel libretto potrebb'essere un'orribile cosa [...] ma il vederlo potrebbe suggerire a me qualche buona idea e sciogliermi da molti dubbi. Io sono persuaso che con 300 lire all'incirca quel libretto si potrebbe acquistare, e credo che un tale acquisto gioverebbe per altre ragioni oltre quelle espresse più sopra. [...] Se Ella è disposto al sacrificio, dietro Sua autorizzazione io tratterò. [...] ⁴⁷

Tuttavia, da lettere successive desumiamo che Ricordi non è entusiasta dell'idea di Ghislanzoni, oltretutto stipendiato direttamente da Casa Ricordi e contemporaneamente occupato nel libretto del *Salvator Rosa* di Gomes e nei ritocchi al *Capriccio di donna* di Cagnoni. Il librettista non demorde: passano alcuni mesi e ritorna alla carica, e stavolta ci vuol mettere tutto di tasca propria (seppur le metà della somma precedentemente postulata).

In seguito alle Sue osservazioni, io avevo smessa l'idea di acquistare il libretto dello Spagnuolo, ma questa, cacciata per la porta, mi è rientrata nel cervello per la finestra e non vuol darmi requie. Io sono disposto a sacrificare per tale intento le 150 lire del *Parlatore eterno* [l'operina per Ponchielli]; e sono persuaso che tale somma può bastare. Mi dica subito se dietro una mia lettera, questa piccola somma verrà pagata allo Spagnuolo. ⁴⁸

In sostanza, ciò che Ghislanzoni sta chiedendo senza molti peli sulla lingua a Ricordi non è più un moderato investimento in termini di sicurezza (mettere il cuore in pace sulla questione diritto d'autore) o di produttività (i vantaggi prospettati da Ghislanzoni nella prima lettera), bensì la semplice autorizzazione a procedere con un'operazione che fino a pochi anni prima sarebbe stata non solo perfettamente naturale e lecita, ma anche di completa responsabilità del librettista: l'acquisto dei diritti su di un lavoro altrui (in questo caso un altro libretto) al fine di evitare accuse di appropriazione indebita. Ora, invece, il librettista non si sente in potere di comprare un lavoro altrui per avere il diritto di saccheggiarlo (ammesso e non concesso che non l'abbia già fatto) e, poiché da una parte il genere di interessi in gioco è molto alto (stiamo parlando del più importante — all'epoca — lavoro di Ponchielli, che era allora designato come il naturale successore di Giuseppe Verdi), dall'altra la questione non è più solo di diritti d'autore ma anche di generale credibilità artistica del progetto *Lituani*, egli è costretto a supplicare Ricordi per avere il nulla osta ad un accordo delicato, che pure non sappiamo se poi sia andato effettivamente in porto. Quel che sappiamo è che nella primavera del 1874 si consuma una prima

⁴⁷Lettera del 28 gennaio 1873, in BENINI, BAIO e ROTA, *Il demone nello scrittoio cit.*, § 49, p. 65–6.

⁴⁸Lettera già citata del maggio 1873, *ivi*, § 59, p. 59.

rottura tra Ghislanzoni e Ricordi, forse maturata proprio a causa della confezione dei *Lituani*. Quello che si evince da un paio di amare lettere dal librettista all'editore è sostanzialmente un rapporto di subordinazione:

[...] E dopo ciò perché vuol Ella affibiarmi il Coronaro, il Pinsuti, il Mercuri e non so quant'altri?⁴⁹

A poca distanza di epoche, lessi sulla *Gazzetta musicale* che il Pinsuti, il Mercuri e il Coronaro dovevano scrivere, per commissione della Sua Casa, delle opere con mio libretto. Né per iscritto né verbalmente si addivenne mai a stabilire alcun patto. Anche pel maestro Rizzo di Parma ci furono scambi di proposte: e tutto fu obliato.

Sognavamo il Dominiceti, e mentre questo discuteva meco sul tema da scegliersi, lessi che il libretto era già scritto dal Boito, e naturalmente non se ne fece più nulla.⁵⁰

Al netto di un presunto atteggiamento poco corretto, si direbbe che l'editore controllasse l'abbinamento tra i musicisti citati, in questo caso per lo più di secondo piano, e il più quotato dei librettisti (Boito escluso) del periodo, come farà del resto Edoardo Sonzogno quindici anni dopo con i libretti di Angelo Zanardini.⁵¹ Negli anni Settanta, Ricordi coinvolgeva Ghislanzoni in almeno due progetti internazionali di un certo respiro, uno con Ferdinand von Flotow, l'altro, verso il 1877, con Jules Massenet, entrambi poi risoltisi nel nulla.⁵² La corrispondenza Ghislanzoni-Ricordi di quegli anni gira spesso attorno alle continue lamentele del librettista circa le perdite di tempo che i libretti per Ponchielli (*in primis* i citati *Lituani*, ma anche *Marion Delorme* e *I mori di Valenza*), Gomes (soprattutto *Salvator Rosa*) e Petrella (*Salammbò*), con le continue richieste di revisioni e aggiustamenti, gli procuravano. Curioso è il fatto che non rimangono tracce di quelle lamentele all'indirizzo dei musicisti, presunti diretti responsabili, e anzi, almeno nei confronti di Ponchielli rimangono molte attestazioni, dirette o indirette, di stima e amicizia. È lecito immaginare che le lamentele di cui sopra siano dovute alla condizione di subalternità che Ghislanzoni rivestiva nell'ambiente operistico controllato da Ricordi, cui Ghislanzoni evidentemente attribuisce ogni responsabilità: e quando invece egli tratta con l'editore per la pubblicazione (o distribuzione attraverso il canale privilegiato degli abbonati della ricordiana *Gazzetta musicale*) di altri lavori extraoperistici, come alcuni fascicoli di opere teatrali, sembra invece mettersi molto più a proprio agio, e le richieste di denaro somigliano ben più a trattative tra uomini d'affari 'alla pari' che a malcelate elemosine chiesta a un padrone dalla servitù.

⁴⁹Lettera del 26 aprile 1874, *ivi*, § 78, p. 92-3.

⁵⁰Lettera del 4 maggio 1874, *ivi*, § 79, p. 94-5.

⁵¹Il giovane Francesco Cilea, «fu segnalato dal suo valente maestro Paolo Serrao a Edoardo Sonzogno che gli affidò l'incarico di musicare il libretto di Angelo Zanardini [...] *La Tilda*», il quale con la scelta di adottare poi lo pseudonimo Annello Graziani, ci informa indirettamente sia della sua riluttanza ad attribuirsi la paternità, sia il fatto che Sonzogno dovette avere pieni diritti nei confronti di questo e forse di altri suoi libretti; DOMENICO FERRARO, *Nella luce dell'astro*, in *Francesco Cilea*, a cura di Domenico Ferraro, Pietro Ostali e Ostali Piero Jr., Milano, Sonzogno, 2000, pp. 3-126: 23.

⁵²Cfr. BENINI, BAIO e ROTA, *Il demone nello scrittoio cit.*, pp. 75-127, *passim*.

1.4 Crisi di identità

Ci troviamo quindi di fronte a una situazione complicata, e per molti aspetti paradossale: da un lato, come detto, il librettista riacquisisce quella patente di dignità che a metà secolo, malgrado le frequenti esortazioni alla restaurazione, sembrava ormai irrimediabilmente persa; dall'altro il libretto, anche se forte di una ritrovata autonomia artistica (quando non qualità assoluta), non sembra restituire al suo autore i propri meriti, come ancora poteva accadere a un Felice Romani nella prima metà del secolo. Ora, la fama (e la competenza) del letterato poligrafo possono essere spese per confezionare, piazzare e nobilitare il prodotto libretto. Quest'ultimo però, non potendo invece godere di alcuna patente di nobiltà autonoma, non potrà mai renderla con gli interessi al legittimo creatore, anzi, rischierà al contrario di minarne lo *status* artistico.

L'inerzia culturale, come in molti altri esempi della storia umana, riguarda in misura maggiore gli 'oggetti', ivi compresi quelli 'artistici' come il libretto, che le persone (a maggior ragione se 'artisti' nel senso moderno del termine) di modo che a una società magari aperta e mutevole (nel bene e nel male) non corrisponde un altrettanto rapido ricambio di quei feticci ideologici che sono i propri prodotti culturali (buoni o cattivi che siano). Fattori economici contingenti, come la crescente domanda di manodopera per quei prodotti, possono pure esasperare questa divergenza; e ciò, parlando di oggetti culturali, è tanto più evidente ai nostri giorni dove i luoghi 'centrali' della produzione e del consumo di informazione e di cultura di massa, ossia la televisione, la canzone e il cinema, sfornano una serie di prodotti il cui livello qualitativo non è — in via di principio — per nulla dissociabile dall'immagine pubblica di chi l'ha prodotto (l'opinionista, la popstar, l'attore). Eppure, se il primo (il prodotto) è destinato, dopo un consumo bulimico, ad un rapido oblio quando non al pubblico scherno, il secondo (l'autore), nonostante magari certi trascorsi 'incriminati' (una passata produzione di pessima qualità), sembra rafforzare e legittimare la propria posizione dominante e ritagliarsi così uno *status* che quel prodotto, non avrà mai.⁵³ Ciò tra l'altro avviene molto spesso anche in presenza di uno scarto tra l'età dell'autore e quella del *target* cui il suo prodotto è rivolto, cosicché a produrre ciò che è destinato ai *giovani*, è spesso delegato uno stuolo di autori sempre più *vecchi*.

In modo analogo, durante la 'transizione' — facciamo salvo, naturalmente, l'insondabile abisso culturale tra le due epoche e le relative forme d'arte o di comunicazione prevalenti — il libretto viene ancora percepito come oggetto culturale 'basso' quando il suo artefice ha invece saputo affermare o propagandare la propria (relativa) autonomia artistica. Significativo e determinante è il fatto che lo *status quo* preunitario sia stato invece appena fissato dal legislatore: dal 1865, infatti,

lo scrittore di un libretto o di un componimento qualunque posto in musica, non può disporre dei diritti di riprodurre e spacciare la musica: ma il compositore

⁵³CLAUDIO GIUNTA, *L'assedio del presente. Sulla rivoluzione culturale in corso*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 65-6, discute il caso-limite delle strampalate lauree *honoris causa* a cantanti e sportivi.

dell'opera musicale può farla riprodurre, e spacciare congiuntamente alle parole, a cui la musica è applicata.⁵⁴

Col senno di poi, è probabile che proprio la legge, ingabbiando i rapporti musicista-libretto-librettista in un modello storicamente restrittivo e circoscritto all'esperienza dell'immediato passato, abbia contribuito a esasperare la dicotomia esistente tra la mercificazione del libretto e le nuove aspirazioni letterarie dei poeti da teatro.

Ad ogni modo, a partire dal 1870 circa, lo sforzo economico che presupponeva la creazione di un'opera nuova di generose dimensioni spingeva l'editore (che nella gran maggioranza dei casi esercitava già il maggior controllo decisionale) a non correre inutili rischi e a investire — la terminologia è qui inevitabilmente quella imprenditoriale — su 'professionisti del libretto' capaci e di lunga esperienza (uno dei motivi del mancato ricambio generazionale già discusso in 1.1), che sapevano vendere la propria collaudata manodopera o che avevano imparato a gestire la propria immagine di letterati.⁵⁵

Al contrario, il rischio veniva accettato, se non proprio a cuor più leggero, con un certo coraggio per il caso dei musicisti, i veri delegati alla missione artistica. Ma all'eventuale esito fallimentare o soltanto mediocre, evidentemente 'incompatibile' col vero genio, seguiva nella triste maggioranza dei casi l'abbandono immediato del teatro lirico; una sconfitta che si prefigurava come causa e insieme come conseguenza del

pericolo che insidiava tutta la generazione di Boito: il diletterantismo, la mancanza della *routine* quotidiana, defatigante e commerciale, della pratica teatrale che costituiva la dottrina profonda dell'operista tradizionale (Wagner non escluso), e che le intenzioni non potevano sostituire.⁵⁶

Una curiosa costante, almeno per questo periodo, riguarda la retorica agiografica degli operisti sfortunati (o non ancora fortunati): molto spesso amici, collaboratori o biografi contemporanei (oltre agli stessi protagonisti) chiamano in causa le oscure trame degli 'invidiosi' o di altre occulte forze dette ostili, ma quasi mai identificate. La recidività di questo genere di retorica è sicuramente esasperata dallo spietato sistema di selezione che si va affermando, nel quale possono avere molto peso fattori contingenti difficilmente controllabili dall'operista o dall'editore o dagli altri addetti ai lavori. Da queste bizzarrie della sorte (o «camorra dell'impotenza biliosa», secondo un'espressione di D'Ormeville) sono naturalmente esclusi i librettisti, per il semplice motivo che il loro apporto rientra sotto la categoria dell'operoso artigiano, più che della grande arte, e su basi molto più concrete si costruisce attorno a loro buona o cattiva fama, meritata o immeritata che sia.

⁵⁴Art. 6 della citata L. 2337 del 25 giugno 1865; cfr. GIOVANNI D'AMMASSA e RAIMONDO BELLANTONI (a cura di), *Codice di diritto di autore*, vol. 3, Le leggi del Regno d'Italia, Milano, Nyberg, 2004, http://www.nyberg.it/download/Guida08CodiceVol_III.pdf, p. 7.

⁵⁵Del resto, ad esempio, è già stato notato come, «while the librettist had acquired considerable freedom in writing a scene involving two characters, the text he was apt to provide bore a more than passing likeness to the ones he had written 10 or 20 years earlier.»; NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition cit.*, p. 17, a proposito del Ghislanzoni di *Aida* e *Dejanice*.

⁵⁶DELLA SETA, *Il librettista cit.*, p. 278.

Il rapporto produttivo tra editore, librettista e musicista non era fissato a livello contrattuale secondo un modulo univoco, e forse, attorno al 1870 più che mai, si potevano utilizzare le formule più disparate (nelle pieghe delle quali rimarrebbero poi da accertare i reali rapporti di forza e i concreti meccanismi economici). Ad esempio, il fatto che un editore non acquistasse direttamente un libretto destinato a un operista della propria scuderia, il quale spesso sborsava invece di tasca propria, non deve trarre in inganno sul rapporto indiretto di subordinazione, se non di dipendenza, che l'editore stesso, in fin dei conti, offriva al librettista.

Ovviamente il controllo diretto sul librettista interessava sia il compositore sia l'editore, e se quest'ultimo era estromesso (cosa che avveniva ancora seppur raramente durante la transizione) la cosa passava automaticamente in mano al musicista. Nel 1868 Errico Petrella scriveva al figlio dandogli istruzioni su come prendere accordi con il San Carlo di Napoli per un'opera nuova (che sarà *Giovanna di Napoli* e verrà data invece il 27 febbraio dell'anno successivo alla Scala): «Il libro sarà a mio carico, e scritto da uno de' migliori poeti del giorno, cioè, o da Ghislanzoni, o da Piave, o da D'Ormeville», e ovviamente «la proprietà tanto della musica, che del libretto rimarrà a mio beneficio».⁵⁷ Eppure poche settimane prima dell'esordio napoletano del *Manfredo* (San Carlo, 24 marzo 1872), Petrella richiedeva a Lucca il compenso pattuito, e insisteva perché anche il librettista Giorgio Tommaso Cimino ricevesse la parte rimanente delle 1500 lire pattuite, e di cui Petrella ricorda aver già corrisposto una decima parte di proprie tasche. Si trattava quindi di una spesa genericamente sostenuta dall'editore ma in qualche maniera gestita dal musicista.⁵⁸

L'impressione è che, *mutata mutandis*, si tenda ancora, e ancor più, a riproporre quelle formule tipicamente primottocentesche che, salvaguardando magari la forma (ossia la dignità del letterato), sacrificano il suo trattamento economico e comunque lo privano del tutto di ogni controllo sul prodotto-libretto. Inoltre eventuali complicazioni, come ad esempio l'acquisto dei diritti delle fonti letterarie, vengono gestite sempre più dall'editore, magari col tramite del musicista.⁵⁹

Conseguenza di ciò è una reazione, pur sempre nel dominio della forma e non in quello della sostanza, da parte dei librettisti. Se solo per scrivere su un periodico (musicale, culturale o generalista) molti letterati-giornalisti adottavano uno pseudonimo, di solito di carattere scherzoso, polemico o ideologicamente evocativo,⁶⁰ Arrigo Boito volse il proprio nome in Tobia Gorrio per prendere le distanze dalla propria produzione librettistica più *mainstream*, imitato da Angelo Zanardini, che si firmò Annello Graziani nel frontespizio della *Tilda* per Francesco Cilea (1892), e Nicola Daspuro *alias* P. Suardon nel frontespizio di alcuni libretti degli anni Novan-

⁵⁷WERR, *Die Opern von Errico Petrella cit.*, § 32 p. 213.

⁵⁸*Ivi*, § 60 p. 224.

⁵⁹Vedasi la sezione 3.1 su Carlo D'Ormeville, alle pp. 63 e 85, per un paio di esempi contrattuali (da considerarsi al netto del particolare pallino per gli affari dell'autore).

⁶⁰Ad esempio, Temistocle Solera, che non aveva alcuna remora a riempire alcuni suoi libretti degli anni Quaranta di ogni genere di incongruenze storiche, drammatiche, stilistiche e psicologiche, nello stesso periodo firmava i propri articoli su alcuni periodici milanesi con lo pseudonimo di 'Menimpippo'.

ta: costretti loro malgrado a scendere a patti col sistema culturale o economico su cui non hanno diretto controllo, preferiscono quindi tracciare un netto confine tra la loro bassa manovalanza (la cosa, naturalmente, è relativa, se si pensa alla qualità dei libretti boitiani) e l'attività librettistica più elevata, 'autentica' perché vi si riconoscevano o desideravano farsi riconoscere.

La dicotomia, o «dualismo non mai risolto»,⁶¹ riguarda anche lo statuto stesso del libretto della transizione, in forma accentuata rispetto al libretto del periodo preunitario, che pure è stato già descritto come caratterizzato dal doppio statuto autonomo ed eteronomo (ossia musicale).⁶² Ma ora più che mai,

i poeti scapigliati o postscapigliati appartengono al mondo (tipicamente milanese) dell'industria culturale: possono creare testi eteronomi ubbidienti a convenzioni sceniche, metriche e lessicali. Ma in quanto intellettuali d'avanguardia possono anche nutrire forti esigenze di rottura formale, di originalità; porsi il problema dell'eternità del (loro) testo. E tenderanno allora a praticare, come tutte le avanguardie, una scrittura dell'ambiguità: dove la cultura alta (autonoma, non funzionale) si realizzerà come ironia, *mise en abyme*, *distacco dell'autore dal proprio testo* (da quelle stesse convenzioni),⁶³

come ben esemplificano alcuni libretti altrimenti convenzionali di Emilio Praga.⁶⁴

È una situazione destinata a durare poco a lungo: il libretto al volgere del secolo, grazie soprattutto all'esempio boitiano (non altri che il più lucido e radicale artefice di quest'ambiguità), ritroverà una autonomia impensabile almeno dai tempi di Metastasio, tanto da scomodare nomi del rango di Gabriele D'Annunzio o Luigi Pirandello. In ogni caso la parabola della 'professione' librettistica sarà talmente influenzata dalle variabili contingenti del musicista e dell'editore da rischiare in alcuni casi la perdita dell'orgoglio residuo, rischio corso da parte di Illica e Giacosa nei confronti di Puccini e Ricordi; sebbene vi sia sempre la possibilità di recuperare quell'orgoglio rinnegando magari *in toto* la paternità dei libretti.⁶⁵

⁶¹DELLA SETA, *Il librettista cit.*, p. 278, a proposito di Boito.

⁶²Cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, «Quaderni del dipartimento di linguistica e letterature comparate» 6 (1990), pp. 7-20.

⁶³GUARNIERI CORAZZOL, *Scrittori-librettisti e librettisti-scrittori cit.*, p. 13, corsivo italiano nostro. L'autrice continua, sintetizzando: «la duplice natura testuale storicamente propria del libretto tende così a realizzarsi divaricandosi sulle punte (massa/élite) della forbice novecentesca». La relazione diretta tra questa e «l'ombra di un'ulteriore dicotomia scapigliata: quella fra novità dei contenuti e lessico conservatore» (p. 15) si concretizza, a nostro avviso, in maniera piuttosto discontinua tanto che andrebbero perlopiù considerati fenomeni tra loro sfasati e che solo occasionalmente si fondono, ad esempio, in un gesto forte che coniuga il gusto raffinato ed elitario con un rinnovamento contenutistico e linguistico. Quello che invece accomuna le due forbici, giustamente, è appunto il dualismo *tout-court*, la coscienza diffusa tra i librettisti che il modello culturale non riesce più a trattenere spinte centrifughe opposte (massa/élite, conservazione/novità ecc.) ed è ora più che mai suscettibile di deviazioni, scelte, specializzazioni.

⁶⁴*Ivi*, p. 24-7.

⁶⁵Come minacciato da Giacosa a proposito della *Madama Butterfly*, in procinto di vedere le scene, in una lettera a Ricordi del 1° gennaio 1904 (Cfr. DELLA SETA, *Il librettista cit.*, p. 282) o anche in un'altra lettera s. d. del medesimo periodo: «Lasciateci i versi falsi e la scena sconclusionata... Solo

Ecco dunque che alla crisi generale del melodramma italiano, vasta e profonda nei suoi diversi aspetti, corrisponde anche una sotterranea, parallela, ‘piccola’ crisi del librettista (o meglio della *professione* di librettista), che si configura come vera e propria *crisi d’identità*. Stretto nella morsa di figure sempre più potenti e autorevoli — il musicista, l’editore, il direttore d’orchestra e, in misura minore, il direttore di scena — che usurpano, a volte magari in minima parte ma pur sempre definitivamente, ruoli e mansioni in precedenza appannaggio del *poeta*, egli riesce a cavalcare l’onda del cambiamento senza compromettere il proprio *status*. In un perenne equilibrio instabile, però, naufraga spesso contro gli scogli della superiore volontà artistica del musicista. Il tipico librettista medio della transizione, ‘smarcato’ o comunque ‘sdoganato’ dalle correnti letterarie e artistiche dominanti, Scapigliatura compresa,⁶⁶ è certamente più aggiornato rispetto a quanto lo siano stati i suoi predecessori. Ma i suoi più ampi orizzonti culturali lo espongono alle indeterminate influenze di un mercato ormai, si direbbe oggi, ‘globale’ della cultura, dal quale potrà trarre profitto solo con una visione forte e personale, che nella maggior parte dei casi manca o è al massimo appannaggio del compositore.

mi riservo, più tardi, quando il libretto sarà criticato come merita, di separare la mia responsabilità da quella del maestro», entrambe in PIETRO NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori, 1949, pp. 852-5, e poi in EUGENIO GARA e MARIO MORINI (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958, § 336-7, pp. 250-1.

⁶⁶ROSTAGNO, *Nuove tipologie e geometrie operistiche cit.*, *passim*.

2 IL MESTIERE DI SCRIVER LIBRETTI

Uno degli interessi musicologici principali che investono il libretto d'opera sta nella sua natura di testimone di un processo creativo di base dell'opera in musica. Questo interesse, in fin dei conti antico quanto il discorso attorno al libretto e quindi quanto il discorso attorno alla teatro in musica, ha conosciuto negli ultimi decenni una importante crescita concretizzatasi non solo nell'elevato numero di studi attorno appunto al processo produttivo librettistico, ma anche nel fatto che molte di dette ricerche si sono riagganciate molto più saldamente allo studio del processo compositivo e creativo dell'opera *tout court*.

La cosa è naturalmente da mettere in relazione diretta con la rinnovata coscienza, da parte della musicologia italiana e internazionale dell'ultima generazione, delle intime affinità che legano la parola alla musica e che rendono i rispettivi discorsi e analisi in qualche maniera indissolubili l'uno dall'altro. Se ciò è vero per epoche o tradizioni affatto diversi dal caso dell'Ottocento italiano, sarà a maggior ragione, per quest'ultimo, un dato di fatto fondamentale e incontestabile, e soprattutto da tenere costantemente in conto.

Eppure, per il secolo che ha visto sorgere i grandi monumenti dell'arte musicale e teatrale italiana, troviamo ulteriori ragioni per interessarci al 'come' un libretto veniva scritto. La più importante è senza dubbio la dissoluzione del diaframma che teneva separati librettista e musicista e li relegava alle rispettive competenze. Quel diaframma, costituzionalmente infrangibile ai tempi di Metastasio, si era fatto sempre più permeabile già prima del diciannovesimo secolo ed esaurì la propria ragion d'essere nel momento in cui il libretto divenne, soprattutto a partire dal periodo verdiano, materiale malleabile a disposizione del genio creativo del musicista.

Quella rivoluzione copernicana compiuta attorno alla metà dell'Ottocento, e che mise definitivamente l'opera-*opus* al centro di un sistema complesso ma in sostanza governato dall'arbitrio di un solo creatore (il musicista), fece sì che il libretto non venisse più concepito e giudicato autonomamente, ma ormai in funzione della musica e della teatralità cui esso doveva asservire. Ciò ebbe conseguenze enormi sul processo creativo dell'opera. Fino a pochi decenni prima libretto e musica dovevano spesso, alla pari, (cor)rispondere a un progetto comune precedentemente pattuito da musicista e librettista — progetto che a sua volta rispettava precise volontà imprenditoriali, i particolari gusti del pubblico di un dato teatro, l'autorità censoria (più di costume che politica) e ovviamente, non da ultime, le 'convenienze teatrali'. A partire dalla maturità verdiana, invece, il libretto deve rendere conto a un progetto che è sostanzialmente nelle mani del musicista e le cui puntuali necessità, come attestano le richieste di precisi metri da parte di Verdi in alcune sue lettere a diversi librettisti, possono a volte scendere nel dettaglio musicale. Di conseguenza, la creazione

di un libretto cessò di essere una attività finita e definitiva, da espletare magari in poche settimane, per fondersi indistintamente nel *work in progress* che era il progetto operistico cui da gregario il librettista partecipava.

Nella prima metà dell'Ottocento scrivere un libretto e la rispettiva musica erano attività concepite *in serie*, una (il libretto) prima dell'altra (la musica); e grazie alla concezione a "numeri" della struttura operistica, questo processo poteva essere spezzettato in tranches (i singoli brani) cui provvedere anche *parallelamente*, come in una catena di montaggio.¹ Questo metodo, all'altezza del 1870, è almeno in parte da tempo superato: lo sviluppo del libretto ha di norma bisogno di continue cure, che non sempre possono essere prestate dallo stesso autore. Non è un caso infatti che già dagli anni Quaranta, per Giuseppe Verdi, il passaggio del fardello da un librettista ad un altro era prassi da non disdegnare, checché ne dicessero i librettisti stessi.

Proprio l'avvento di Verdi, del suo mondo poetico e del suo *modus operandi* ebbe direttamente e indirettamente conseguenze importantissime sul ruolo del librettismo nell'economia e nella genesi dell'*opus* melodrammatico. Anche prescindendo da certe frettolose generalizzazioni appiccate — quando ancora era vivo, vegeto e attivo — al grande vecchio e ai suoi librettisti (vittime preferite Piave e Ghislanzoni), è indubbio che, proprio nel momento in cui stavano prendendo piede il repertorio e una concezione sempre più 'sacrale' dell'opera in musica, Verdi non si precludeva, quando necessario, il diritto di interferire in maniera più o meno pesante, più o meno 'rispettosa' sulla 'tela', sul testo poetico, sulla visione generale approntata dal librettista, ignorando di fatto i confini non scritti che regolavano il rapporto musicista-librettista. Tuttavia, la 'transizione' conosce nel complesso modalità molto differenti di collaborazione tra librettista e musicista, tanto che si può scorgere una certa tendenza alla 'confusione' (nel senso etimologico del termine) dei ruoli. Si tratterà quindi di distinguere quando il musicista opina, vaglia, interferisce sul testo librettistico, da quando, anche se più raramente, il librettista influenza in maniera diretta la visione musicale puntuale e complessiva senza la mediazione prefigurativa del libretto.

Il fatto di porre anzitutto l'opera-*opus* sotto il controllo dell'operista era, come detto, caratteristica del sistema produttivo regolato e istituzionalizzato nel 1865 dalla Legge sul diritto d'autore, ma che alla sua sistemazione, ovviamente, preesisteva. Questo sistema, ricordiamo, vedeva i costi di produzione per le opere nuove crescere in maniera costante e rendeva fondamentale un buon investimento sulla loro creazione, delegata (dietro proporzionale compenso) al musicista. Esso, per certi versi affatto affine alla moderna produzione spettacolare di massa, mirava prima di tutto alla ideazione/creazione del miglior prodotto culturale in termini di riproducibilità, possibilmente senza scendere a compromessi con l'orgoglio di un autore secondario come era il librettista, o con contingenti convenienze di poco conto.

L'opera che si doveva dare in pasto a un pubblico e a una critica sempre più deter-

¹Caratteristica costitutiva di una catena di montaggio è infatti la sua natura al contempo *seriale* (il prodotto attraversa differenti passaggi) e *parallela* (diverse parti del prodotto vengono lavorate contemporaneamente).

minanti aspirava naturalmente allo *status* di Grande Opera d'Arte, creazione unica, necessaria e definitiva che il genio musicale più o meno compreso del musicista (coadiuvato — o ostacolato? — dalla penna di un operoso poeta/letterato) forgiavano in un solo pezzo ad uso e consumo dei posteri. Che poi questa opera fosse il risultato invece di un estenuante ricerca del giusto compromesso tra una necessità e l'altra, di una precisa volontà imprenditoriale, di un rischioso investimento economico, di una valutazione smalzata dei (bassi?) gusti di un pubblico allargato, questo era un dato accettato o tollerato da fruitori e creatori, e assunto anzi nei modi di un irriducibile dualismo — e con gesti a volte di coraggio e abnegazione intellettuali ammirevoli — da alcuni esponenti della Scapigliatura.² A questa mentalità industriale tutti, gioco-forza, si trovavano ad adeguarsi. Per il bene comune di presentare sulle scene un lavoro il più possibile 'perfetto', i librettisti si ritrovavano anche a lavorare secondo delle modalità che avevano da un lato un carattere decisamente 'artigianale' tipico tra l'altro dell'opera d'arte commissionata 'su misura', dall'altro qualcosa che ci ricorda l'odierna pratica del *brainstorming* tipicamente utilizzata anche nella creazione di pubblicità e nei processi decisionali del *marketing* creativo — almeno in come cinema e TV ce li rappresentano.³ Veniva quindi sempre meno utilizzato il modello della "catena di montaggio" tipico di un periodo nel quale, non ancora affermatosi il principio di riproducibilità dell'opera, la produzione di un libretto e della sua musica si reggeva su ritmi e mentalità più assimilabile a quella dell'industria manifatturiera, che prediligeva la "quantità" alla "qualità".

Quel processo di assorbimento della pratica librettistica all'interno di un meccanismo della produzione operistica si direbbe, durante tutta la seconda metà del secolo, inesorabile. Ma se fosse stato del tutto così esso avrebbe infine ridotto la figura del librettista a mero distillatore di testi privi di una qualsiasi autonomia, oltre che dignità. Che ciò non sia avvenuto — o non sia avvenuto a tutto tondo — lo si deve a una serie di complessi motivi, la cui analisi è decisamente fuori dagli scopi di questo studio. Ad ogni modo, bisogna attribuire particolar peso nel riscatto librettistico ad alcuni puntuali eventi contingenti (leggasi: artistici) che in questo periodo ebbero molto risalto: primo fra tutti le opere, i libretti e le teorie di Richard Wagner; ma anche, tutt'altro che secondari, i lavori eccezionali (e le idee) di Arrigo Boito.

Il risultato del riscatto dell'autonomia del libretto non ebbe comunque grande peso nella concreta pratica librettistica (naturalmente aliena alla incipiente moda della *Literaturoper*), dato che il genere di interventi che Verdi richiedeva, ad esempio, a Ghislanzoni per l'*Aida*, non sembrano certo diminuiti o ridimensionati all'epoca di una *Bohème* o una *Madama Butterfly* di Puccini. Quello che ha cambiato segno è la dignità del librettista, che può però al massimo limitarsi, in caso dei presunti

²Sullo scarto tra il livello "alto" delle velleità artistiche o degli stessi soggetti dell'opera italiana del secondo Ottocento da un parte, e dall'altra la sua riproducibilità industriale in funzione di una fruizione massificata, si consenta il parallelismo con questo frammento tratto da una definizione della sottocultura *new age* degli anni Ottanta del secolo scorso: «[...] la new age si caratterizza per il successo di massa, associato a forme di consumismo molto simili a quelle da cui vorrebbe riscattare l'uomo occidentale [...]»; *Enciclopedia della letteratura*, Torino, Garzanti, 1997, *sub voce*, pp.711-2: 711.

³Uno per tutti il già citato resoconto sui *Promessi sposi* di Ghislanzoni-Petrella: cfr. p. 32.

soprusi, a lamentarsi e a ribadire la propria dignità e autonomia senza in sostanza guadagnare nulla in termini pratici.

Il diaframma di cui parlavamo va quindi assottigliandosi già a partire da metà Ottocento, e possiamo dire che a fine secolo, in alcuni casi, è persino difficile distinguere, anche per il fatto che la lavorazione del libretto avviene molto spesso *contemporaneamente* alla lavorazione della musica. Ciò ha due conseguenze: da una parte riesce spesso difficile distinguere tra la pre-figurazione librettistica dalla eventuale post-figurazione librettistica;⁴ dall'altra, si troveranno sempre più spesso, nel libretto, porzioni di testo manipolate dal musicista.

L'interesse degli studiosi per l'atto creativo dei libretti d'opera deriva anche certamente dal fatto che esso avviene all'interno di un rapporto tra due persone, il librettista e l'operista, e che spesso lascia tracce dirette di sé — contratti, lettere, 'tele' ossia scheletri drammatico-musicali —, le quali per lo più non avrebbero ragion d'essere se questo processo non coinvolgesse due individui distinti; e lasciano pure tracce indirette — resoconti, testimonianze di terzi — che ci ricordano comunque come tale rapporto, anche in assenza di documenti diretti dovuta alla prossimità fisica tra i due, potesse sviluppare una dialettica di grande fervore, nonostante l'asimmetria sopra descritta. Il musicologo può godere quindi da una parte di documenti di grande importanza sulla gestazione dell'opera, dall'altra della ricchezza del gioco dialettico intrinseco dell'opera stessa, gioco che se pur potrebbe contraddistinguere anche talune grandi creazioni dovute ad un unico, isolato autore — musicista, artista o scrittore che sia — difficilmente risulterà palese o esplicitato.

Senza ignorare la preziosa testimonianza diretta ma spesso sibillina lasciata da correzioni, rifacimenti, varianti nei manoscritti autografi e nelle differenti edizioni di testi e musiche,⁵ possiamo dunque ricavare numerose informazioni già dai carteggi che musicisti e librettisti della transizione tennero fra loro o con terzi (tipicamente editori), e quando non sono stati intenzionalmente raccolti in pubblicazioni *ad hoc* ne troviamo traccia all'interno di epistolari generici.⁶

⁴Il termine è mutuato da ROCCATAGLIATI, *La prefigurazione librettistica cit.* (cfr. oltre).

⁵Pionieristici e fondamentali in tal senso per la ricchezza dell'apporto documentario, seppur riferito a un repertorio di poco successivo a quello qui preso in esame, sono i primi due volumi sulla genesi di due libretti pucciniani della serie *Testi e documenti* pubblicati dal Centro Studi Giacomo Puccini: VIRGILIO BERNARDONI, *Verso Bohème. Gli abbozzi del libretto negli archivi di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica*, Centro Studi Giacomo Puccini, Testi e documenti 1, Firenze, Olshki, 2008, e GABRIELLA BIAGI RAVENNI (a cura di), *Tosca. Di Victorien Sardou, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica. Musica di Giacomo Puccini*, Centro Studi Giacomo Puccini, Testi e documenti 2, Firenze, Olshki, 2009.

⁶Tra le pubblicazioni più ampie o importanti per lo scopo che ci prefiggiamo possiamo citare epistolari o carteggi di o tra Carlos Gomes (GASPARE NELLO VETRO (a cura di), *Antonio Carlos Gomes: carteggi italiani*, Milano, Nuove edizioni, [1976]; VETRO, *Antônio Carlos Gomes : Carteggi italiani II cit.*; GASPARE NELLO VETRO (a cura di), *A. Carlos Gomes: Carteggi italiani III*, Parma, Tecnografica, stampa 2002), Arrigo Boito, Antonio Ghislanzoni (BENINI, BAIO e ROTA, *Il demone nello scrittoio cit.*), Filippo Marchetti (LAMBERTO LUGLI (a cura di), *Filippo Marchetti. Epistolario*, Lucca, LIM, 2004), Pietro Mascagni (MARIO MORINI, ROBERTO IOVINO e ALBERTO PALOSCIA (a cura di), *Pietro Mascagni. Epistolario*, 2 voll., Lucca, LIM, 1996-1997) nonché Giulio Ricordi e, ovviamente, Giacomo Puccini e Giuseppe Verdi. Qualche altra edizione, più circoscritta, ha comunque contribuito a gettare della di luce su un po' tutti gli altri protagonisti del periodo come Amilcare Ponchielli, Alfredo Catalani (CARLO GATTI (a cura di),

2.1 Tra telaio e scacchiera

Uno dei pochi librettisti i cui carteggi e un intero epistolario sono stati pubblicati è Antonio Ghislanzoni, forse il più prolifico poeta melodrammatico del secondo Ottocento. La sua parabola illustra parecchie caratteristiche operative che ritroviamo in molto librettismo del periodo. Egli fu infatti un autore pragmatico che alla dignità del libretto anteponeva il risultato finale, oltre che il proprio portafogli, al netto magari di innocui sfoghi di orgoglio che traspaiono qua e là nei suoi carteggi, soprattutto coll'amato e odiato Giulio Ricordi.

Dall'epistolario ghislanzoniiano si evince che il suo impegno librettistico ha una struttura, si potrebbe dire, "piramidale": il risultato finale è spesso l'apice di un lavoro molto ampio e dispersivo (di ricerca e cernita dei soggetti, adattamento melodrammatico, preparazione di "tele" e versificazione) che in parte consistente viene via via scartato, dallo stesso librettista o dal musicista, e non lascia traccia nei libretti che possiamo oggi leggere o ascoltare.⁷

Nelle sue missive, infatti, Ghislanzoni sostiene spesso di aver letto a decine, o forse a centinaia, romanzi e drammi per lo più francesi, e con relativa letteratura parallela storico-erudita, al fine di trovare soggetti musicabili:

Ero proprio stanco di pensare e di scorrere storie e romanzi in traccia di temi nuovi. Quest'anno avrò letto più di cento volumi — ed ho acquistata un'erudizione storica e letteraria che mi gioverà molto presso i posteri.⁸

Ma vi è, d'altra parte, il Gomes, che avendo messa in disparte per ora la *Maria Tudor*, minaccia di portare a Lecco una biblioteca di cento volumi, onde io vi peschi un argomento.⁹

Nelle sue lettere degli anni '70 e '80, è inoltre evidente che Giulio Ricordi ha già cominciato ad esercitare un influsso diretto non solo sullo sviluppo del libretto, ma anche sulla cernita del soggetto. È difficile distinguere con quanta ironia il librettista si affretti a specificare la necessità che dei versi, un'idea, una modifica o, appunto, un nuovo soggetto, debbano andare a genio «al Maestro e a Lei».

Una decina d'anni più tardi un non meno indaffarato Ferdinando Fontana era a caccia di argomenti per Puccini e il solito Ricordi:

Sto leggendo tutti quei volumi di leggende che mi sono giunti da Parigi — Bellissima roba, ma finora niente di profitabile. Speriamo.

Alfredo Catalani: Lettere [a Giuseppe Depanis], Milano, Istituto di Alta Cultura, 1946) ed Errico Petrella (WERR, *Die Opern von Errico Petrella cit.*, pp. 197–243). Diversi sono stati poi i contributi storico-musicologici che si sono soffermati sulla collaborazione tra singoli musicisti e librettisti attorno al secondo Ottocento.

⁷Accanto quella della 'piramide', quindi, si consenta pure la metafora dell'*iceberg*: come e più di altre creazioni artistiche, la maggior parte del lavoro del librettista (anche in meri termini di produzione scritta) è invisibile e sommerso; ciò che possiamo ammirare ne è solo la vetta che però poggia su tale enorme lavoro di cui a volte non è nemmeno rimasta traccia.

⁸Lettera a Ricordi da Lecco del 7 settembre 1874, in BENINI, BAILO e ROTA, *Il demone nello scrittoio cit.*, § 85, pp. 99–100.

⁹Lettera a Tornaghi del 19 agosto 1875, *ivi*, § 103, pp. 115–6.

Eppure proprio nella stessa missiva aveva senza saperlo centrato nel segno:

Insieme a queste porcherie ti manderò quel tal dramma su Manon Lescaut. — È bene che tu vegga come io pensi all'avvenire cioè a tenerti degli argomenti in pronto e tu leggi pacatamente questo dramma. — Se hai letto il libro su Manon [*scil.* l'originale romanzo di Prevost] che io ti diedi già a Milano (e che ritirai) ti farai un'idea dell'impasto elegante e tragico che il soffio della passione può cavarne musicalmente.¹⁰

Dal *mare magnum* letterario, dunque si selezionava un buon numero di possibili soggetti — la base della nostra metaforica piramide — che venivano magari fatti leggere o riassunti agli altri responsabili della creazione: musicisti, altri librettisti “consulenti”, editori (nel caso di Giulio Ricordi). Una volta individuati alcuni argomenti candidabili, il librettista si occupava di redigerne un canovaccio di libretto, detto a volte “tela”, “programma”, “schizzo”, etc. che ne dava la nuova struttura drammatico musicale con un occhio all'originalità e uno alla coerenza logica. Così ad esempio sempre Ghislanzoni

Può essere che i personaggi della Fosca somiglino a quelli dell'*Africana*, ma la situazione par talmente disparata, lo studio scenico tanto diverso che a me pare debba uscirne una trasformazione completa. Dopo tutto, sono venti o venticinque tipi che formano tutto il contingente del dramma e della commedia umana: presso a poco come i pezzi degli scacchi. Tutto sta a manovrarli così bene per riuscire allo scacco-matto con diletto e soddisfazione.¹¹

La metafora scacchistica illustra in maniera esemplare le problematiche che librettista e musicista si trovano ad affrontare durante la costruzione di una forma operistica. Il numero di caratteri è limitato, ma le combinazioni sono virtualmente infinite. Pochissime, tuttavia, sono quelle che si prestano a soddisfare tutte le contingenti esigenze musicali, e i problemi che si pongono durante la composizione di libretto e musica possono diventare sempre più critici mano a mano che il lavoro si avvicina al traguardo, e persino dopo una “prima” vi possono essere risoluzioni improvvise che sventrano e ricompongono opera e libretto: di fatto la maggior parte delle opere del nostro campione venne rimaneggiata, in molti casi pesantemente, tanto che parliamo di “primo” e “secondo” *Mefistofele*, di versioni radicalmente diverse della *Forza del destino*, *Amleto*, *Villi ed Edgar*, *Cristoforo Colombo*¹² di rifacimenti totali come dall'*Elda* a *Loreley*.

¹⁰Lettera di Fontana da Milano a Puccini del 23–24 marzo 1885, in SIMONETTA PUCCINI e MICHAEL ELPHINSTONE, *Lettere di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini*, «Quaderni pucciniani» IV (1992), pp. 3–235, §6, pp. 10–2: 10–1.

¹¹Lettera di Ghislanzoni a Filippo Filippi da Lecco del 5 gennaio 1873, in BENINI, BAILO e ROTA, *Il demone nello scrittoio cit.*, §47 pp. 64–5.

¹²Circostanza complicata anche dalla problematica sinergia creativa tra il librettista Luigi Illica e il musicista Alberto Franchetti: cfr. VIRGILIO BERNARDONI, *Luigi Illica e il libretto*, in *Cristoforo Colombo. Opera in tre Atti ed un Epilogo. Montpellier, 27 luglio 1992*, Booklet del CD I Teatri di RE - AS 017-18, 1992, http://www.albertofranchetti.it/Opere/Colombo/Colombo_Bernardoni.htm.

L'operazione al «telaio» pare che fosse, per certi poeti, una delle più lunghe e faticose, per lo meno se teniamo conto del fatto che molti dei materiali prodotti non venivano musicati e neppure riadoperati per altri musicisti o da altri librettisti, e andavano solo ad ingrossare, pur con tanto lavoro librettistico, il corpo più tozzo della nostra piramide.

Preg.mo sig. Giulio,

se il telaio non fosse una allegoria che sottintende il nostro povero cervello, sarei lietissimo di spedirglielo; così Ella vedrebbe che io non rimasi inoperoso.¹³

[...]

Ciò che costituisce per me un inconveniente assai grave anche dal lato economico, è il dover fabbricare delle tele, che poi non mi servono nemmeno per fare delle lenzuola. La vera, la grande fatica del librettista, è quella di studiare i temi e architettare i programmi. Orbene: vi è qualcuno che ci compensi di questa fatica? Eppure, malgrado tutto, io non ho cessato, né cessai mai, di occuparmi del Ponchielli. Glielo dica. Ciò che mi sta molto a cuore, è di scegliere bene. La costruzione ritmica delle parole mi costa poca fatica.¹⁴

La preparazione delle “tele” poteva essere, anche per Ghislanzoni, appaltata ad altro letterato, e sappiamo che egli stesso poteva valutare questo processo, in termini retributivi, una cifra pari alla *metà* dell'intero lavoro:

Nella sala dell'Albergo del Porto mi vennero offerte [per il libretto di *Marion Delorme* destinato a Perelli] L. 500, le quali dietro mia richiesta vennero portate a L. 600. Immediatamente offersi al Fontana, che aveva pranzato con noi, metà della somma per averlo collaboratore, e al Fontana, pagai infatti la somma di L. 300 per un abbozzo di libretto che mi servì ad accendere la pipa. La *Marion Delorme* fu fatta da me [...].¹⁵

Il fatto che la “tela” allestita dal Fontana non incontrasse il favore di Ghislanzoni dipendeva forse dal fatto che non tutti i librettisti adottavano lo stesso sistema di lavoro. Fontana, ad esempio, nel marzo 1885 aveva già consegnato parte del libretto dell'*Edgar* per Puccini, ma la visione generale contenuta in quei primi versi non dovette essere sufficientemente chiara nel momento in cui il musicista si accinse a

¹³Sta parlando dell'ennesimo progetto librettistico poi abbandonato: un *Gladiatore* per Ponchielli.

¹⁴Lettera da Caprino Bergamasco del 24 novembre 1881, in BENINI, BAIO e ROTA, *Il demone nello scrittoio cit.*, § 155 pp. 165–6.

¹⁵Lettera a Tornaghi da Lecco del 27 giugno 1875, *ivi*, p. 114, § 101. Probabilmente a questa cattiva esperienza, non isolata, si deve questo commento estemporaneo in una lettera del 19 agosto successivo: «[...] sarebbe vano esigere da me che avessi a scrivere due libretti in una volta. Questo sistema mi riuscì troppo male — e peggio ancora mi è riuscito quello di mettermi alle costole dei collaboratori»; *ivi*, § 103, pp. 115–6. La scottatura potrebbe essere stata causata anche da una sfortunata collaborazione con Zanardini di pochi mesi prima: vedi lettera a p. 96.

Si danno comunque casi anche di interi libretti composti prescindendo da progetti o incarichi da parte di musicisti o editori, ma da queste parole (lettera di Ghislanzoni a Ricordi da Caprino Bergamasco del 15 ottobre 1883, *ivi*, § 197, p. 199) si intende che ciò sia un'eccezione: «L'illustre M^o Gomes ha da me acquistata la proprietà di un mio libretto serio, in tre atti, con prologo. L'avevo scritto per conto mio. Gomes venne qui, lo lesse e ne fu entusiasta e lo acquistò».

musicarli.¹⁶ Non era stato composto che il primo coro che già Fontana fu costretto a spiegare meglio la sua concezione drammatica (evidentemente a poco o niente era servita la “tela”, ammesso che sia mai esistita):

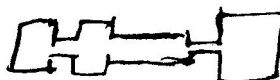
Che desiderio mi prende di sentire io per il primo questo pezzo! — E poi no; perché mi immagino che un pezzo a vero dire non sarà. Come io ho pensato l’atto primo mi pare che l’atto stesso sia un pezzo solo, del quale le scene non sono che episodi; evidenti e separati, sì — ben definiti finché si vuole — ma non indipendenti risolutamente dall’assieme, bensì aggiogati ad esso e specialmente a tutta una concomitanza di evoluzioni, di graduazioni musicali andanti a scoppiare, a risolversi nella cosiddetta stretta delle spade [vale a dire il duello che chiude l’atto] — Per ottenere questo effetto se i miei versi non ti servono ne farò degli altri anche dieci volte [...]

Insomma, come io vedo quest’opera [...] è così:

I atto = Un pezzo solo, ut sopra, duro resistente, compatto, movente da un filo tenue idiliaco [*sic*] e man mano aggrovigliantesi e allargantesi fino alla tragedia. Una figura grafica alla Berlioz come questa



II Atto = Tre pezzi dei quali il primo Marcia guerriera e recitativo del baritono con ripresa di marcia, il secondo marcia funebre; il terzo Duetto tenore e donna e poi gran concertato. Una figura così



III Atto. = Quattro pezzi: Il primo tutti i cori in scena con cori di fanciulli che attendono gli sposi dal tempio. Il secondo: gran duetto d’amore. Il terzo: l’uccisione di Taróé [poi Fidelity]. Il quarto: la danza festosa in scena colla morta una figura così:



E adesso dammi del matto che ne avrai ben d’onde¹⁷

¹⁶Per inciso, diamo per scontato che le note dei curatori alle lettere di Fontana a Puccini del 27 e 29 settembre 1884 in Puccini e Elphinstone, *Lettere di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini cit.*, § 3 e 4, pp. 7–8, che identificano i riferimenti a un «libretto finito, arrotolato ecc. ecc.» con quello dell’*Edgar* vadano emendate: in quell’autunno Puccini stava compiendo importanti modifiche alle sue *Villi*, il cui librettista era appunto Fontana.

¹⁷Citata lettera di Fontana da Milano a Puccini del 23–24 marzo 1885, *ivi*, § 6, pp. 10–2: 10–1; i disegni sono *ivi* riprodotti.

L'espedito grafico era un'alternativa all'elenco di brani (corredato da situazioni e dialoghi) che verosimilmente doveva costituire le "tele", e forse in questo Fontana aveva un approccio decisamente avanzato, per il 1885, dato anche dal fatto che vedeva ciascun atto come un unico blocco drammatico: nessuna versione di *Edgar* infatti prevede mutazioni scenografiche all'interno di un atto.

Non sappiamo poi quanti versi fossero già in mano di Puccini allorché lesse un'altra importante lettera di Fontana, nella quale però le parole del librettista fanno pensare che a istigarlo a mandare poesia senza preoccuparsi della visione generale sarebbe stato lo stesso Puccini, in contrasto con l'inclinazione del poeta:

Certo l'atto [II] così com'è starebbe benissimo in piedi ma intanto Tigrana non avrebbe l'aria. — Per quella di Taroé ho già trovato il posto all'ultimo atto. Ma Tigrana senz'aria se mi va molto artisticamente ho paura che non vada teatralmente. Ecco perché penolo sempre indeciso e naturalmente non mi metto al tavolo a far versi. Tu sai benissimo come la penso a tale riguardo. Finché una cosa non la vedo mi è impossibile di farla. Per me il lavoro non è allo scrittojo, bensì quando mangio, bevo, passeggio. — Tu sei fatto così e perciò sarebbe stupido da parte mia l'insistere. = ma ad un costrutto bisogna pur venire. E ci verremo per la fine del mese. [...] In una settimana non pensando ad altro che alla nostra faccenda la cosa maturerà e ti lascerò l'ovo belle finito.¹⁸

Quanto poi all'enorme mole di sue "tele" buttate, Ghislanzoni, dotato di mentalità pragmatica e artigianale — se non proprio industriale —, pensò di poter raccogliere questi soggetti, tratti a loro volta dalla letteratura, in un formato che potremmo definirlo "tela" romanzata o, con le sue parole, "sceneggiata", e di pubblicarli come tali, forse anche al fine di mettere un'ipoteca su eventuali diritti del soggetto:

Non le pare che riuscirebbe opportuna e fors'anche attraente la pubblicazione in appendice [alla *Gazzetta musicale*] di una dozzina di racconti storici e fantastici, atti a fornire argomenti da melodramma?

Si potrebbero intitolare *Racconti melodrammatici*, od anche *Scene melodrammatiche*. Non si tratterebbe di schemi sceneggiati, ma semplicemente di temi esposti in forma narrativa, con qualche accenno all'epoca, sui costumi, sul[lo] scenario. Una volta invogliati all'argomento, i maestri potrebbero, da loro o col soccorso di qualche abile poeta, ridurre e sceneggiare la favola in guisa che ne uscisse un libretto passabile. [...] Mi pare che questi temi, oltreché alla *Gazzetta musicale*, potrebbero convenire ad un bel volume di Sua edizione; ed in tal caso potrebbero essere raccomandati da una prefazione, nella quale fossero passati in rassegna molti drammi e romanzi, antichi e moderni, atti più o meno a fornire argomenti da melodramma.

Crede Ella che un tal libro non gioverebbe all'arte, ai maestri e fors'anche all'editore?¹⁹

¹⁸Lettera da Milano del 21 aprile 1885, *ivi*, §9, pp. 16–7.

¹⁹Lettera a Ricordi da Caprino Bergamasco del 19 marzo 1883, in BENINI, BAIÒ e ROTA, *Il demone nello scrittojo cit.*, p. 192, § 190.

Il progetto dei *Racconti melodrammatici* vide sempre Ricordi molto tiepido, ma Ghislanzoni non demordeva. In un'altra lunga missiva argomentava così la propria idea, lasciandoci intuire che sperava di trarne qualche vantaggio indiretto, ben cosciente che il primo librettista cui maestri ed editori si sarebbero eventualmente rivolti per la versificazione di quegli abbozzi sarebbe stato proprio lui:

Preg.mo sig. Giulio,

prima di metterLe innanzi la mia proposta, avevo riflettuto alle conseguenze. Se altri, dalle mie scene melodrammatiche, attingerà qualche buon tema da libretto, non avrò ragione di rammaricarmi.

Del resto, lo spreco non riguardava solo le "tele", ma anche libretti bell'e composti:

[...] Degli ultimi otto libretti che io scrissi, non uno ebbe l'onore della rappresentazione scenica. Le presento il melanconico elenco di questi morti, ai quali non fu dato di nascere:

Salammbò per il M° Petrella
I mori di Valenza per il M° Ponchielli
Marion Delorme per il M° Perelli
Cleopatra per il M° Morales
Gli schiavi di Enna per il M° Ravera
Evangelina per il M° Sozzi
La maschera per il M° Gomes
Emma di Catania per il M° Gomes

E potrei aggiungere lo *Spartaco*, scritto per il M° Platania, *Edmea* per il M° De Cristofano, *Re Lear*, ecc. ecc.

Degli altri 40 e più libretti da me composti non vivono in teatro che l'*Aida*, *Salvator Rosa*, *Papà Martin*; ma quelli che andarono travolti nell'oblio per mia colpa o per colpa del complice musicista, ebbero almeno il conforto di una breve apparizione, furono stampati, furono letti e discussi dalla critica, vissero una settimana od un mese. Meno male! Si può rassegnarsi a morire, dopo aver vissuto!...

E attraverso un'ulteriore efficace metafora di wagneriana memoria, Ghislanzoni ha un sussulto di orgoglio che ci ricorda i tempi d'oro del librettismo d'altri tempi: «Fatto è che io non ho più voglia di ejaculare il mio seme nelle matrici infegonate».²⁰

La "tela" (o "copione" per Illica/Puccini/Ricordi) rimaneva poi, solitamente, il modello sul quale scolpire i versi e cui fare costantemente riferimento. Sono rari i

²⁰ *Ivi*, pp. 193-4, § 191, lettera a Ricordi da Caprino del 21 marzo 1883. Continua Ghislanzoni:

Tutti i maestri e i poeti che non sanno dove dar col capo per trovare dei temi musicabili, vorranno leggere questi miei racconti melodrammatici. I quali racconti, credo averglielo già scritto, non saranno ordinati e sceneggiati a guisa di schema, ma offriranno piuttosto una esposizione di situazioni musicabili e di scenari svariatiissimi. Ai poeti-librettisti del presente e dell'avvenire il compito di sviluppare gli informi abbozzi.

casi per i quali siano rimaste conservate le “tele”, e il caso di Puccini non fa eccezione, tuttavia, «si può supporre che le “tele” delle sue opere giovanili non differissero essenzialmente dagli abbozzi di altri libretti contemporanei». ²¹

Verdi, scrivendo a Ghislanzoni a proposito dell'*Aida*, si appella spesso al “programma” quando le iniziative del librettista prendono una piega che non lo convince:

Avrei conservato il dialogo che é sì vivo nel programma [...].

Le parole del programma, messe bene a posto, possono dar campo ad un buon momento d'azione per l'attore [...].

E nel caso versi e programma risultassero conformi, Verdi non ha dubbi:

Badi che anche nel programma quel momento avrebbe bisogno di maggior sviluppo. ²²

Mano a mano che un soggetto prendeva piede, e il libretto prendeva forma, il materiale versificato poteva subire una non meno drastica selezione. Conscio di ciò, ecco cosa arrivava a combinare Ghislanzoni nel novembre 1873, a proposito di una doppia versione del finale della nuova opera di Ponchielli che egli sottopone alla discrezione del musicista:

Preg.mo sig. Giulio,

se i versi che Le mando fossero rimasti uno o due giorni ancora in mia mano, avrei levato qualche scabrezza. È ciò che farò mentre Ponchielli va musicandoli.

Ritengo però ancora ventiquattro ore le ultimissime strofe, vale a dire il brevissimo finale dell'opera, — voglio farlo, se mi riesce, in due modi — il Maestro potrà scegliere come meglio gli converrà. [...]

Le dirò che le mie lentezze nel comporre i *Lituani* derivarono soltanto dallo scrupolo di fare il meglio possibile. A me pare che il sistema adottato dal Verdi nello scrivere l'*Aida* potrebbe convenire anche al Ponchielli, il quale sulle prime parve accettarlo. ²³

Non è chiaro a cosa si riferisca esattamente Ghislanzoni quando accenna al «sistema» verdiano, ma è probabile che si tratti di un metodo “industriale” che predilige la velocità, come l'idea di approntare un doppio finale: al contrario dell'inutile limatura di versi non ancora musicati, confezionare due versioni di un brano impiegando una giornata in più metteva forse librettista e musicista al riparo dal rischio di doversi riscrivere per sviluppare una versione alternativa, mettendo in conto diversi giorni di ritardo fisiologico per il recapito delle varie missive. Ciò però era possibile perché l'ormai navigato Ghislanzoni, conscio che frapporte il proprio orgoglio

²¹JÜRGEN MAEHDER, *Il processo creativo negli abbozzi per il libretto e la composizione*, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 287–328: 293. Vedasi a mo' di esempio, la tela riprodotta a p. 107.

²²Lettera di Verdi a Ghislanzoni del 30 settembre 1870, in OBERDORFER e CONATI, *Giuseppe Verdi, autobiografia dalle lettere cit.*, pp. 336–9: 337–8.

²³Lettera a Giulio Ricordi, in BENINI, BAIO e ROTA, *Il demone nello scrittoio cit.*, §73, p. 87.

di letterato non andava frapposto alla confezione del miglior libretto per il miglior risultato finale, sapeva che la sua visione artistica non doveva in alcun modo ostacolare il procedere spedito della produzione operistica, della quale era responsabile il musicista.

La cose, all'altezza della *Bohème* di Giacosa/Illica per Puccini si sono non poco radicalizzate, e gli abbozzi o varianti del libretto — o di sue parti — moltiplicati.²⁴ Infatti, «quando *Bohème* apparve, nel cassetto ce ne rimaneva di farne altre dieci», sparava qualche anno dopo Luigi Illica a proposito delle stesure preliminari del libretto;²⁵ «ma già Giacosa, in una delle tipiche lettere con cui era solito rivendicare da Giulio Ricordi il rispetto della propria autonomia di autore, ricordava come l[*e*] esigenze del musicista lo avessero costretto a scrivere il libretto “tutto, da capo a piedi, *tre volte* e certi pezzi quattro e cinque”».²⁶

Analogamente, anche a giochi quasi fatti i versi di Ghislanzoni, come di un po' di tutti i librettisti del periodo, rischiavano di essere sostituiti all'ultimo momento, ragion per cui non sembrava darsi pena per i dettagli prima del punto finale:

[...] Il libretto per Verdi è finito o quasi finito; ma Lei sa che non si può dire “amen” se non quando il Maestro abbia dato l'intonazione. [...]²⁷

Ho finito la *Maschera* pel Gomes. Sta musicandola? Dio lo sa. Ignoro se il mio libretto gli sia piaciuto. Probabilmente fra uno o due mesi mi vedrò ricomparire innanzi questo mio lavoro, ingiuriato di versi barbari e sciocchi. Non importa.²⁸

La prassi di sostituire i versi da parte del musicista era dettata per lo più da ragioni musicali: modifiche di metro, esigenze causate da tagli o nuova necessità di simmetria. Essa rientra comunque in una casistica ben più ampia di processi creativi complessi che coinvolgono il libretto e la musica.

2.2 Parole e note

Ad Alessandro Roccatagliati dobbiamo un importante contributo sul problema dei processi creativi del libretto d'opera 'moderno', e quindi della sua autorialità, incentrato sul repertorio dell'ultima grande stagione dell'opera italiana.²⁹ In quello

²⁴Vedasi appunto BERNARDONI, *Verso Bohème cit.* Certamente, l'influsso di ben quattro autori — non dimentichiamoci di Giulio Ricordi — di diversa indole non doveva certo semplificare la situazione, ma non c'è dubbio che ormai la produzione di un libretto in generale richiedeva moltissimo 'spreco' di materiale drammatico e poetico. Sull'indole poetica del Giacosa librettista e la sua relativa compatibilità con Illica (e Puccini, e Ricordi) cfr. anche BICE SERAFINI, *Giacosa e i libretti*, in *Critica pucciniana*, Comitato nazionale per le onoranze a Giacomo Puccini nel cinquantenario della morte, Lucca, Nuova grafica lucchese, pp. 116–132: 119–23.

²⁵LUIGI ILLICA, *Il suicidio di Belotti Bon e il libretto della «Bohème»*, «La lettura» VI, 10 (1906), pp. 871–875, cit. in BERNARDONI, *Verso Bohème cit.*, p. viii.

²⁶*Ivi*, pp. viii–ix.

²⁷Lettera da Mariaga a Tornaghi del 2 novembre 1870, in BENINI, BAIO e ROTA, *Il demone nello scrittoio cit.*, § 19, p. 38.

²⁸*Ivi*, p. 131, § 117, lettera a Ricordi da Lecco, 21 agosto 1877.

²⁹ROCCATAGLIATI, *La prefigurazione librettistica cit.*

TABELLA 2.1: Pre- e post-figurazioni

	Responsabilità	
	del librettista	del musicista
Pre-figurazione	(1)	(2)
Post-figurazione	(3)	(4)

scritto il periodo che vede la disgregazione delle forme operistiche e librettistiche tradizionali è stato sommariamente suddiviso in tre fasi: la prima, *grosso modo* corrispondente alla nostra 'transizione', quindi il periodo 1890–1910, e infine il crepuscolo dell'opera italiana. Riguardo alla seconda fase, che risulta tra i tre il periodo più fecondo e interessante per la storia dell'arte lirica nazionale, è stata proposta la distinzione concettuale tra pre-figurazione e post-figurazione librettistica, a seconda che la musica rivesta, nella creazione formale, un ruolo maggiormente passivo (come era di norma sempre stato) o piuttosto attivo, ossia arrivando a influenzare 'di ritorno' la forma o le forme del libretto.

La dicotomia non manca di pertinenza anche nella 'prima fase' individuata da Roccatagliati, ossia il periodo 1870–1890, dove naturalmente però prevale ancora un modello operativo che potremmo definire invece di 'controllo' preventivo del musicista nei confronti della forma librettistica. Questa ulteriore distinzione, naturalmente, è sottile e non sempre applicabile senza fallo. Per procedere in maniera ordinata dovremo quindi introdurre nel nostro quadro di riferimento un'altra variabile trasversale, che corrisponderà alla responsabilità di ciascun atto creativo nel libretto ascrivibile o al librettista o al musicista (dato naturalmente un sistema nel quale si tratti di due o più persone distinte).³⁰ Dall'incrocio delle due variabili, sviluppate attorno a due coppie di opposti polarizzati (pre-figurazione *vs.* post-figurazione; responsabilità del librettista *vs.* responsabilità del musicista), si evincono quattro casi-limite (cfr. tabella 2.1): rispettivamente (1) pre-figurazione librettistica tradizionale; (2) pre-figurazione governata o attuata dal musicista; (3) post-figurazione (semplice); e (4) post-figurazione governata o attuata dal musicista (in totale autonomia quindi dal librettista). Ciò si rende necessario per distinguere soprattutto la post-figurazione vera e propria (casi 3 e 4, ossia quando una musica già sostanzialmente composta *informa* di sé tutto o parte del testo librettistico) dall'intervento diretto del musicista nella altrimenti magari consueta confezione del libretto (caso 2).

Dei più radicali tra i casi di tipo 4, dove tutto rimane sostanzialmente nelle mani del musicista, è poi possibile che non si trovi traccia nei carteggi, o quand'anche fosse, queste siano relative a piccoli 'accomodi' di dettagli secondari: come singoli versi o parole non più acconce, causa un pesante intervento da parte del musicista.

³⁰Del resto, «è altrettanto indubbio che le forme poetico-letterarie assunte infine da quel testo sono spesso, e in misura ben maggiore che nel passato, l'ibrida risultante finale d'una lavorazione complessa in cui coincidono più volontà e più esigenze, in più fasi temporali»; *ivi*, p. 31.

Di questi interventi è possibile che non siano rimaste che le testimonianze dirette in manoscritti, bozze di stampa o diverse edizioni di libretto e musica; testimoni dai quali sarà però ben difficile stabilire l'esclusiva paternità del musicista. Ad ogni modo, l'utile quadripartizione qui adottata lascia naturalmente il campo a innumerevoli gradazioni o combinazioni intermedie, e non sempre — anzi, poco spesso — sarà applicabile senza riserve; potrà, però, evitare talvolta qualche piccola confusione.

Infine, da monito valga un'apparentemente paradossale osservazione di Bernardoni sulla dialettica, non meno naturale che complessa, che la creazione musicale poteva instaurare con quella librettistica: «Puccini, infatti, era solito dare avvio alla composizione musicale soltanto quando i caratteri, la struttura scenica e quella metrica del libretto risultavano perfettamente definiti secondo la sua volontà e le esigenze di musiche talvolta concepite ancor prima delle parole».³¹ A continuazione, l'autore mette a confronto la dinamica compositiva pucciniana con quella dei due più importanti tra i suoi contemporanei, presa dal punto di vista del rapporto con il libretto: a un Puccini dittatoriale con il proprio *team* di librettisti si oppongono un Mascagni ligio (non sempre, come vedremo) al dettato testuale originale, e un Leoncavallo che in quanto librettista di sé stesso nasconde appunto in sé la dialettica che vogliamo scandagliare con lo strumento ermeneutico sopra illustrato, senza per questo renderlo totalmente inservibile.³²

Vediamo quindi, brevemente, una serie di casi. Una ricognizione dei carteggi tra librettisti e musicisti della transizione fa emergere occorrenze di tutte le situazioni creative sopra esposte. Nondimeno, la prefigurazione 'semplice' non solo va ancora per la maggiore nel nostro torno d'anni, ma è la vera e propria norma. Sarà dunque sulle eccezioni che si concentrerà il nostro interesse.

Nella confezione finale del libretto del *Guarany* di Gomes da parte di Carlo D'Ormeville, che vedremo meglio in dettaglio in 3.1, ci troviamo di fronte un po' tutte le combinazioni: in alcuni casi semplice post-figurazione librettistica, per lo più limitati a questioni metriche, come attesta questo passo:

[...] Le prime stroffe "*Sento una forza indomita*" me hanno ispirato un'altra melodia che mi pare meglio di quella che sentisti, e che l'approffitterò per la Cabaletta, e per ciò bisogno che tu mi *fabrichi subito* dei versi col stesso metro di *10 silaba*.³³ Ricordati di finire il Duetto col *addio veh?* — Mi pare che sarebbe meglio per chiarire le cose, di accennare una piccola gelosia di Pery per Alvaro, e ciò puoi dire sopra le parole "*Degno mi fea la sorte*"...

³¹VIRGILIO BERNARDONI, *Introduzione a Puccini cit.*, pp. 9–30: 15.

³²VIRGILIO BERNARDONI, *Introduzione*, in — (a cura di), *Puccini cit.*, pp. 15–6.

³³Non appaiono decasillabi né doppi quinari nella stesura finale, e difficilmente un compositore d'opera che abbia quasi terminato un'opera-ballo italiana, anche considerando il suo traballante e buffo italiano che traspare da lettere come questa, potrebbe definire «*Sento una forza indomita*» un verso di 10 sillabe semplicemente ignorandone le sinalefi: dobbiamo concludere che Gomes si riferisce qui a una porzione di testo poi scartata. E poiché nulla nella musica sopravvissuta in questo duetto parrebbe compatibile con un verso decasillabo, dobbiamo postulare che anche la melodia cui fa riferimento Gomes sia stata poi abbandonata.

Questa è una semplice osservazione che faccio, — a tè stà di fare o di lasciare come è, perche a me, preferisco come è, perche la musica è già fatta.³⁴

Oltre alla richiesta decisamente ‘post-figurativa’ di decasillabi e il suggerimento per un *addio* finale (per il quale aveva evidentemente già in serbo una soluzione musicale), vi sono alcune indicazioni che corrispondono a una prefigurazione diretta da parte del musicista (che tutto sommato la vedeva abbastanza lunga sul senso da dare al proprio *Guarany*) per un dettaglio drammatico-narrativo — la questione della gelosia per Alvaro — che venne poi diligentemente svolto dal librettista. Il tutto nonostante il fatto che il duetto fosse per lo più compiuto.

Il passo (assieme al resto del carteggio) ci rammenta del fatto che le questioni su cui si impernia il rapporto di collaborazione tra Gomes e D’Ormeville per la revisione del *Guarany* spaziano dalla prospettiva macroscopica (senso drammatico generale, struttura dell’intera opera, musicalità della macroforma) a quella microscopica (metrica, singole parole). Anche per diversi altri casi si può affermare che la post-figurazione può riguardare un po’ tutti i livelli di collaborazione e di intervento. Interessante, ad esempio, che musicisti affermati come Verdi si spingessero a chiedere strofe e metri determinati, specificandone addirittura l’accentuazione; spesso citate sono poi le invenzioni metriche maccheroniche di Puccini con il quale illustrava a Illica la precisa forma metrica del testo di cui abbisognava. Tra i molti esempi si veda questa lettera di Ricordi a Illica:

Puccini mi segnò su di un pezzo di carta i metri che andrebbero bene per la musica: le trascrivo qui quanto mi tracciò su di un foglietto:

Quest’è un telegramma di molteplici parole
Ti posso dire il vero senza fole
E chi le vuole
Queste popole
Mandi telegramma di quattordici parole

Versi martelliani, endecasillabi, quinari alternati a piacere del poeta, possibilmente coi detti accenti.

Si noti la precisa volontà metrica del compositore; naturalmente i due versi lunghi non sono martelliani, bensì un’invenzione descrivibile come senari trocaici + ottonari, che alternano a ogni *ictus* tre sedi non accentate, come del resto gli altri tre versi).

Oppure la lettera di Puccini da Pescia, del 28 luglio 1895 a proposito della *Bohème*:

Il *coretto* deve esser su questo metro: quinari tronchi. Quattro versi. Per esempio:

Noi non dormiam
sempre beviam
facciam l’amor
sgonfiam trattor.³⁵

³⁴Per la problematica collocazione cronologica e contestuale della lettera e per i relativi dati bibliografici vedasi la trascrizione integrale che abbiamo dato del carteggio a partire da p. 67.

³⁵GARA e MORINI, *Carteggi pucciniani cit.*, §111 e 126, pp. 105–6 e 116.

Probabilmente si potevano permettere simili atteggiamenti tutti i musicisti affermati o sulla cresta dell'onda, persino un Amilcare Ponchielli nei confronti di Arrigo Boito durante la preparazione della *Gioconda*:

Carissimo Boito

Ho bisogno che tu mi spedisca la chiusa dell'opera nel modo differente con cui Barnaba si esprime in fine. [...] Siccome poi spero di vederti a Genova (o alla più disperata in qualche altro sito) perciò ti mostrerò dove vorrei un'aggiunta di un due versi a *Gioconda*, nel suo declamato prima della cuccagna, versi che vorrei ripetere nell'Atto Quarto quando si abbandona alla disperazione prima che entri Enzo. Così se tu potessi desidererei mi avessi a finire in tronco i primi quattro versi della *Barcarola*:

Serenata.

Il cielo sereno
È proprio un gran ben
Ma quando c'è il sol
Più libero è il vol (Cristo!).

e aggiunge addirittura:

[...] Non venendo tu a Genova ti spedirò quelle poche battute di musica onde saperti regolare in qual punto devono essere fatti i versi di *Gioconda*.³⁶

A volte può però sussistere una sorta di suddivisione del lavoro che coinvolge differenti librettisti: è il caso del "rimaneggiamento" dell'*Elda* di Alfredo Catalani, che prenderà il nome di *Loreley*, tra il 1886 e il 1887. Il libretto dell'*Elda* venne preso in esame e profondamente ripensato da un amico di Catalani, Giuseppe Depanis, il quale, nonostante la distanza, teneva probabilmente sott'occhio la mastodontica partitura o la sua edita riduzione per pianoforte, e comunque aveva con essa gran dimestichezza.³⁷ Dopo aver preparato un «progetto dei cambiamenti» al libretto,³⁸ lo mandò a Catalani perché questi lo passasse all'autore del libretto originale per la vera e propria versificazione. Il musicista gli rispondeva infatti:

Mille grazie per i cambiamenti dell'*Elda*. Non si potevano ideare meglio. Ne sono contentissimo. Andrò subito da d'Ormeville perché mi accomodi il libretto. Io mi accingerò al lavoro subito dopo di aver pensato agli accomodi dell'*Edmea*. Sono persuaso che la nuova *Elda* o meglio la *Loreley* diventerà la mia migliore opera [...].³⁹

³⁶Lettera del 5 gennaio 1876, conservata presso il Museo Teatrale alla Scala, Biblioteca Livia Simoni, C. A. 4608, citata in STEFANIA FRANCESCHINI, *La produzione operistica di Amilcare Ponchielli e l'influenza della Scapigliatura milanese (con estratti di alcune lettere finora inedite)*, in Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini (a cura di), *Scapigliatura & fin de siècle cit.*, pp. 169–207: 194.

³⁷Vedi lettera di Alfredo Catalani a Giuseppe Depanis da Milano del 24 marzo 1886, in GATTI, *Lettere a Giuseppe Depanis cit.*, p. 66.

³⁸Cfr. lettera da Masino (Valtellina) a Depanis del 31 luglio 1886, *ivi*, p. 68.

³⁹Lettera da Milano a Depanis del 30 marzo 1886, *ivi*, p. 67.

Tuttavia, Catalani riscrive poco tempo dopo:

Mi pare però che d'Ormeville non abbia tempo per fare il lavoro di rimaneggiamento. Bisognerà trovare un altro.⁴⁰

Il nuovo poeta designato sarà Angelo Zanardini, che aveva già collaborato con Catalani scrivendogli pochi anni prima il libretto della *Dejanice*. La cosa si protrae per tutto il 1886, ma dà buoni frutti. Dal carteggio, che contiene anche lunghe discussioni sul carattere drammatico da imprimere alla nuova *Loreley* e su piccoli aggiustamenti collaterali che le nuove soluzioni via via richiedono, evinciamo anche qual'è il ruolo di ciascuno dei tre cervelli che se ne stanno occupando:

Sto lavorando con Zanardini per mettere in ordine il libretto della *Loreley*. Il primo e terzo atto riescono benissimo, secondo le tue indicazioni. Il secondo no; bisogna modificarlo ancora. [...] Pensaci ti prego. A giorni ti manderò il primo atto completo. Voglio che tu lo esamini e che tu segni in margine tutto ciò che non ti piaccia: specialmente dal lato dei versi. Sai che Zanardini è famoso.⁴¹

Tuttavia, il riconfezionamento del libretto della *Loreley*, a seguito di rimaneggiamento, spostamento o eliminazione di interi brani già musicati, diviene sempre più complesso; le modifiche piccole e grandi, alterando l'equilibrio drammatico, logico e pure musicale di una composizione che si vuole preservare nella maggior misura possibile, si susseguono con effetto domino costringendo Catalani, Zanardini e Depanis a spostare personaggi e movimenti drammatici con cura, come avrebbe detto Ghislanzoni, scacchistica. Dalle parole di Catalani (anche al netto del rispetto e dell'amicizia per l'amico) si coglie che la visione generale del libretto rimane sostanzialmente prerogativa di Depanis, che non è privo di elasticità e buon senso e accoglie le critiche di Catalani e Zanardini. Quest'ultimo pare invece occuparsi di confezionare il grosso dei versi e della più parte del lavoro "sporco" di rifinitura. Eppure a Catalani questo *team* non sembra bastare:

Desidero fare un lavoro buono sotto tutti i rapporti. Per modificare qualche brano di poesia ricorrerò, a suo tempo, a Giacosa.⁴²

Zanardini, coinvolto dapprima con il solo incarico di versificare, entra sempre più a fondo nel progetto *Loreley*, e probabilmente è in contatto diretto con Depanis:

Riceverai insieme a questa mia una nuova edizione del terzo atto della *Loreley*, fatto in modo che non vi siano cambiamenti di scena. È tutto d'invenzione dello Zanardini. [...] Ad ogni modo esamina tu col tuo fine ingegno di critico il nuovo parto di Zanardini, e dopo l'esame rimandalo a lui con le tue osservazioni e le tue note. Scusa, caro amico, sai, delle noie che ti do. Ma la *Loreley* è un poco anche tua; se non le sei padre addirittura sei per lo meno zio.⁴³

⁴⁰Lettera da Cernobbio a Depanis del 6 settembre 1886, *ivi*, p. 69.

⁴¹Lettera da Milano a Depanis del 18 dicembre 1886, *ivi*, pp. 72–3.

⁴²Lettera da Milano a Depanis del 23 dicembre 1886, *ivi*, p. 73.

⁴³Lettera da Milano del 4 luglio 1887, *ivi*, pp. 79–80.

Catalani stesso, tra queste righe, ci confessa la sua premura per il miglior risultato possibile, senza badare ai problemi di “paternità”. E i librettisti coinvolti (come prima D’Ormeville) condividono questo approccio pragmatico, che non disdegna il contributo di più autori.

La post-figurazione librettistica poteva sussistere del resto anche nei lavori di Pietro Mascagni, noto per il rispetto che aveva verso i libretti delle sue opere. Ecco infatti cosa scrive in piena lavorazione della *Cavalleria Rusticana* ai librettisti Targioni-Tozzetti e Menasci:

Quando seppi che volevate farmi la *Cavalleria*, io rimasi oltremodo contento, ed il perché già ve lo scrissi; conoscendo il lavoro di Verga, cominciai a formarmi nella mente un concetto musicale e giunsi perfino a comporre qualcosa, pensando a certe situazioni che avevo bene impresse nella memoria; e ciò prima di avere un solo vostro verso. — La cosa sembrerà strana, trattandosi specialmente di me che in fatto di musica drammatica non ho che un ideale: *la musica deve essere la espressione della parola*. — Ma io lavoravo per mettermi in esercizio proprio come farebbe un vecchio spadaccino alla vigilia di un duello in ritardo; e mi trovavo sempre pronto a distruggere e rifare tutto, quando mi fossero giunti i vostri versi; sempre rispettando il mio *ideale*, che per me è sacrosanto fino alla fede. — Venne il primo coro con una specie di descrizione della sinfonia. — Io che mi trovavo preparato molto materiale, scrissi un *preludio sinfonico*, innestandovi una frase, che mi figuravo già di riprenderla nel corso dell’opera, quando la situazione e la vostra poesia me n’avessero dato campo...⁴⁴

Ciò cui accenna Mascagni sembra essere un lavoro di abbinamento e adattamento di musica già composta ai nuovi versi che via via arrivano sotto gli occhi del compositore. Il sistema, o meglio l’«ideale» mascagnano si poteva scontrare con banali incidenti:

Creda che sono proprio miracoli quelli che faccio io.— Si figuri che avevo perduto tutto il libretto del 3° atto e ho dovuto farmelo riscrivere da Targioni e Menasci, i quali, non ricordandosi più di quello che avevano già scritto, ne hanno fatto un altro che è tutto differente dal primo; così ho dovuto ricomporre tutti i recitativi.—

Ma la buona volontà ha un limite, e dato che i versi del nuovo duetto non corrispondono alla musica già composta, Mascagni prende finalmente in mano la situazione:

Ora non mi manca che il *duetto d’amore*: l’avrei già fatto se le parole si fossero adattate alla musica; ma disgraziatamente, non andavano e ieri ho fatto il *poeta*: ho scritto io la poesia del *duetto*!⁴⁵

Un altro caso interessante lo troviamo durante la lavorazione dell’*Edgar* di Fontana-Puccini. Nel marzo 1886, ancora preoccupato per il principio del second’atto, Fontana scambia alcune missive con il musicista. L’idea, probabilmente nata dal Fontana,

⁴⁴Lettera a Targioni-Tozzetti da Cerignola il 18 marzo 1889, in MORINI, IOVINO e PALOSCIA, *Pietro Mascagni. Epistolario cit.*, v. I, p. 91-4, § 101.

⁴⁵Lettera ad Amintore Galli del 7 settembre 1891 da Cerignola, I-RCG, *ivi*, § 178, I, p. 149.

sarebbe quella di un brano sinfonico utile a descrivere la battaglia capitale tra fiamminghi e francesi e a portare nel frattempo avanti la vicenda (insieme collettiva del popolo fiammingo e individuale di Edgar). Il brano sinfonico avrebbe ospitato al suo interno anche cori di varia indole:⁴⁶

Miele [Michele Puccini, fratello di Giacomo] m'ha riempito di gioja dicendomi della bella musica che hai fatto = Per il pezzo sinfonico, come eravamo intesi, il processo⁴⁷ sarebbe questo:

I – breve motivo in quasi pastorale che descrive lo stato di pace in cui vivevano i buoni fiamminghi

II – Entrata insolente di trombe in tono di marcia che annuncia l'aggressione della Francia

III. – Il motivo del n. I che si muta in canzone di guerra.

IV. – Questa canzone di guerra che si aggroviglia alle trombe marziali del N. II con un crescendo indicante la battaglia.

V = Il motivo fiammingo che si aderge ad inno di vittoria, di gloria ecc. specie di perorazione.

Ed ecco tutto. — Io cercherò di riassumere la faccenda in pochissimi versi = Se a te converrà mescolare dei cori al crescendo del n. IV fa pure. Io troverò sempre il modo di coprire le tue note colle parole =⁴⁸

Evidentemente qui la visione musicale investe la versificazione, ma in maniera stavolta radicale. Il nuovo stile pucciniano inaugurato dalle *Villi*, che vede l'utilizzo di brani sinfonici con funzione drammatica, ha conquistato non solo il Fontana (che poche settimane prima aveva scritto «Pensa che sono molti quelli che dopo quello svegliarino delle *Villi* si sono messi alla carica...»),⁴⁹ ma anche altri compositori: tra i quali Franchetti e Samaras, ad esempio, che proprio in quel periodo stanno sfornando rispettivamente *Asrael* e *Flora Mirabilis*, entrambe guarda caso su libretto di Fontana. Questi poi è addirittura entusiasta dell'idea sinfonica per l'*Edgar* (che poi rimarrà sulla carta) e nella lettera citata rende chiaro che il brano musicale immaginato avrebbe dovuto assumere, a parer suo, caratteristiche assimilabili a una sorta di forma-sonata romantica: due temi affatto opposti che confliggono arrivando a una risoluzione inaspettata. Questa forma squisitamente musicale, per quanto drammatica, richiederebbe pur tuttavia l'apporto di versi; e versi forgiati a misura della musica, cosa di cui lo stesso Fontana è perfettamente conscio allorché si offre di rivestire il brano di Puccini con i versi adeguati.

Ma questo inchinarsi del librettismo alle ragioni musicali non sembra essere, per Fontana, un cedimento del poeta nei confronti del musicista. Piuttosto, pare che per Fontana il fine superiore e comune costituito dal «poema sinfonico-scenico» —

⁴⁶L'episodio sinfonico sarà sostituito, dopo ingenti modifiche, da una breve nota storica a principio dell'atto, che nella versione corrente dell'opera corrisponde al terzo e ultimo.

⁴⁷*Sic* nell'edizione. Il termine 'processo', che ricorda 'sviluppo', è suggestivo, ma — non è stato verificato — potrebbe trattarsi di un errore di trascrizione (o *lapsus* di Fontana) per «progetto».

⁴⁸Lettera di Fontana a Puccini da Milano del 24 marzo 1886, in PUCCINI e ELPHINSTONE, *Lettere di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini cit.*, § 37, pp. 74-5: 74.

⁴⁹Lettera di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini da Milano del 2 marzo 1886, *ivi*, § 35, pp.66-8: 67.

forma nel suo piccolo suggerita dal progetto dell'episodio della battaglia⁵⁰ — giustifichi il suo entusiasta impegno a confezionare versi adatti alla musica, cui sembra assegnare la stessa importanza, come avrebbe detto lo stesso Fontana, di una parte di oboe.⁵¹ Sarebbe quindi poco appropriato giudicare certo librettismo di Ferdinando Fontana (ma il pensiero scorre anche ad altre collaborazioni pucciniane) secondo canoni tradizionali della poesia *tout-court*, e magari soffermarsi sui singoli versi, che presi da soli — come una parte staccata — perdono di significato. E ciò vale a maggior ragione quando, invece di pre-figurare la musica, il librettismo dell'epoca si occupava di «coprirne le note colle parole».

⁵⁰Cfr. nota 47.

⁵¹Vedasi p. 11.

3 DUE PROTAGONISTI

La maggiore stagione dell'opera italiana, che possiamo all'incirca riconoscere nel primo e al massimo pieno Ottocento e identificare con i fasti del canone Rossini Bellini Donizetti Verdi, aveva coinciso — lo abbiamo visto — anche con uno dei periodi più 'bui' del librettismo italiano: all'infuori di figure di spicco come Felice Romani e altri onesti artigiani (Salvadore Cammarano e Francesco Maria Piave soprattutto), esso aveva finito per perdere in maniera irrimediabile il riconoscimento che gli veniva riservato ai tempi di un Metastasio o di un Goldoni. Se a partire dagli anni Sessanta questa situazione aveva cominciato a cambiare, fu anche grazie soprattutto a personaggi come gli «scrittori-librettisti»¹ Arrigo Boito, Emilio Praga e Antonio Ghislanzoni che, nonostante presupposti, mezzi e attitudini molto diversi tra loro, si guadagnarono il rispetto e l'ammirazione di contemporanei e posteri, sancita anche dall'attenzione riservata loro dagli studi di settore (naturalmente in misura maggiore per Praga e soprattutto Boito, figure letterarie di primo piano). Qualcosa — poco — è stato scritto su Ferdinando Fontana,² mentre il Luigi Illica degli esordi rimane pressoché ignorato,³ se il quadro del librettismo della 'transizione' rimane lungi dall'essere delineato in maniera soddisfacente, lo dobbiamo anche alla scarsità di attenzione riservata a personaggi magari non di primissimo livello, ma non certo 'minori', quali Angelo Zanardini e soprattutto Carlo D'Ormeville, ai quali sono dedicati i due profili che formano il presente capitolo.⁴

3.1 Carlo D'Ormeville

Giornalista, commediografo, letterato, impresario, *régisseur* e agente teatrale, per il romano (ma francese d'origine e milanese d'adozione) Carlo D'Ormeville (1840–1924) scrivere libretti d'opera non fu forse mai l'occupazione principale. Malgrado ciò, sul finire degli anni Sessanta divenne il librettista fidato di Filippo Marchetti per il quale scrisse i versi di tutti i maggiori drammi lirici (eccetto il solo *Romeo e Giulietta*), a cominciare da quel *Ruy Blas* che negli anni Settanta costituì, assieme alle principali opere verdiane, il più grande successo dell'opera italiana in patria e nel

¹L'espressione è tratta da GUARNIERI CORAZZOL, *Scrittori-librettisti e librettisti-scrittori cit.*

²CESARI, *Ferdinando Fontana librettista cit.*; SERGIO MARTINOTTI, «Torna ai felici di'»: il librettista Fontana, «Quaderni Pucciniani» III (1992), pp. 55–68.

³Si consenta però rimandare a VIRGILIO BERNARDONI, *Il femminile nei libretti di Illica per Mascagni*, «Studi musicali» XXIII, 1 (1994), pp. 203–229, ma anche, nei limiti cronologici del nostro studio, a *idem*, *Luigi Illica e il libretto cit.*

⁴Ne approfittiamo per segnalare una recente, pregevolissima opera di riferimento bio-bibliografico che è stata fondamentale per queste ricerche: ANDREA SESSA, *Il melodramma italiano, 1861-1900: dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Firenze, Olschki, 2003.

mondo. A D'Ormeville dobbiamo anche il libretto dell'*Elda* (1880) di Catalani (in parte anche il suo ridimensionamento a tre atti, *Loreley*) e una manciata di libretti per maestri di secondo rango, come Giuseppe Libani (*Il Conte Verde*, *Sardanapalo*), Nicolò Massa e Filippo Sangiorgi. Mai accreditata ma spesso determinante fu la sua collaborazione per i libretti di molte delle opere italiane di Gomes, dal celebre *Guarany* all'ambiziosa *Maria Tudor*.

Stilare un'esauriente biografia dell'infaticabile uomo di teatro che fu D'Ormeville sarebbe compito lungo e gravoso. La sua lunghissima e varia attività nel mondo dello spettacolo italiano del secondo Ottocento e d'inizio Novecento, nonché la fit-tissima rete di rapporti e conoscenze che egli vi sviluppò, rischiano infatti quasi la coincidenza con la Storia stessa di quel mondo. È sintomatico che lo studio più importante (e quasi unico) sulla figura di D'Ormeville si concentri sulla sua principale attività di direttore della *Gazzetta dei teatri* e della corrispondente agenzia teatrale, sebbene ne venga dato per disperso l'archivio.⁵ In questa sede, invece, non si troveranno che accenni ad attività diverse da quelle di librettista.

«Romano di nascita, Egli trascorse la giovinezza nella capitale» ad eccezione di un soggiorno a Firenze, dove ebbe modo di ampliare le sue esperienze e conoscenze nel mondo letterario e teatrale.⁶ A un primo dramma di ambientazione storica, *La contessa di Colmarino*,⁷ rappresentato già nel 1860, il precoce D'Ormeville fece seguire fino almeno al 1868 una corposa serie di lavori teatrali, il più importante dei quali rimane *Norma*,⁸ tratto dalla fonte dell'omonimo capolavoro di Romani-Bellini, ossia *L'infanticide* di Alexandre Soumet, e andato in scena nell'estate del 1865 all'Arena Goldoni di Firenze con discreto successo.⁹ Questa precoce e feconda vena letteraria, concretizzatasi nel teatro di prosa, nella poesia (lo testimoniano svariati lavori tra cui una raccolta di poesie),¹⁰ non gli impedì di conseguire, nel 1866, la laurea in legge.¹¹ Curioso fin dal titolo il più popolare dei suoi lavori teatrali: l'atto unico *I fanatici del giuoco del pallone*,¹² scritto poco prima di partire per Milano, dove giunse tra il 1867 e il 1868.

⁵LORETTA FASOLATO, *Tra teatro e musica: il ruolo di Carlo d'Ormeville intellettuale e impresario*, tesi di laurea, Bologna: Università di Bologna, 1994/1995, in particolare le pp. 9-10.

⁶ARNALDO DE MARZI, *Carlo d'Ormeville: cenni biografici*, Milano, Capriolo e Massimino, [1912], p. 9. Questo volumetto, fatto redigere e stampato dagli editori Capriolo & Massimino per celebrare il 35° anniversario di D'Ormeville alla guida della *Gazzetta dei teatri*, è prodigo di aneddoti sulla giovinezza del giovane Carlo e sulla vita teatrale del tempo a Roma, Firenze e Milano.

⁷ANTONIO CASSI RAMELLI, *Libretti e librettisti*, Milano, Ceschina, 1973, pp. 255-6. Le prove immediatamente successive furono *L'angelo dei poveri* nel 1861 e *I fuochi fatui* del 1862; cfr. FASOLATO, *Tra teatro e musica cit.*, pp. 15-16.

⁸CARLO D'ORMEVILLE, *Norma. Tragedia in cinque atti*, Milano, Sanvito, 1864, p. 99, ristampato nel 1872.

⁹FASOLATO, *Tra teatro e musica cit.*, p. 16.

¹⁰CARLO D'ORMEVILLE, *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1864.

¹¹Ottenuta *in utroque iure* presso l'Archiginnasio, cfr. ALESSANDRA CIMMINO, *D'Ormeville, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1925-, pp. 491-494: p. 492.

¹²CARLO D'ORMEVILLE, *I fanatici per il giuoco del pallone. Scherzo comico in un atto*, Roma, Sciomer, 1868. A proposito vedasi vari aneddoti in DE MARZI, *Carlo d'Ormeville cit.*, pp. 20-23.

«Tutto mi è sempre avvenuto per combinazione!» pare fosse solito dire D'Ormeville.¹³ E di certo si sa che la prima occasione per cimentarsi nel libretto d'opera arrivò molto presto, con il dramma lirico in tre atti *Iginia d'Asti* (Roma, Argentina, 12 giugno 1862) per il concittadino Filippo Sangiorgi, compositore che aveva al suo attivo già alcune opere e che sui libretti di D'Ormeville avrebbe costruito i maggiori successi.¹⁴ Senza negare il preponderante ruolo del caso, va constatato che le grandi qualità umane che molti attribuirono a D'Ormeville ebbero certamente non poco gioco nell'indirizzare il giovane letterato verso la sua futura carriera di agente teatrale, carriera che presupponeva esperienza nell'industria operistica e solidi rapporti professionali costruiti magari su disinteressate amicizie.¹⁵ In una nota per Giovannina Lucca non datata, ma verosimilmente riferibile al 1868 o 1869,¹⁶ D'Ormeville si fa in quattro per la causa dell'amico Sangiorgi, del quale aveva scritto nel frattempo anche il libretto della tragedia lirica in tre atti *Guisemberga da Spoleto* (Spoleto, Municipale, 6 settembre 1864).¹⁷ Si dichiara infatti disposto a lavorare *gratis* al libretto di tre delle quattro opere¹⁸ previste da un «Progetto» di contratto tra casa Lucca e il maestro romano, redatto di pugno dello stesso D'Ormeville e presumibilmente già respinto dalla Lucca:

1. Dovrebbe anzi tutto annullarsi il contratto stipulato fra il sig.r Francesco Lucca Editore di Musica in Milano ed il M.^o Sangiorgi Compositore circa le due opere *Guisemberga da Spoleto* e *Giuseppe Balsamo*.

¹³*Ivi*, p. 9.

¹⁴Nella *France Musicale* del 7 settembre 1862, tra le «nouveaux opéras italiens non encore représentés» figura un *Conte di Cava* di Sangiorgi, su libretto di D'Ormeville. Non abbiamo nessun'altra notizia su quest'opera.

¹⁵Sul buon cuore di D'Ormeville si veda, anche scremando dai particolari più agiografici, DE MARZI, *Carlo d'Ormeville cit.*, *passim*. Sulla solerzia con cui D'Ormeville si occupava dei compositori più o meno emergenti, può valere la testimonianza d'un gruppo di lettere scritte tra gennaio e febbraio del 1875 al letterato e patriota — nonché librettista — Giuseppe Checchetelli (1823–1879), dal quale il più giovane collega ottiene preziosi consigli sui libretti per Filippo Marchetti: «Tu sai che ti parlo col cuore, perché per me la questione Marchetti è una questione d'arte superiore, una questione di amor proprio e di orgoglio, se vuoi. Ci darei il mio sangue per assicurare al *Gustavo Wasa* il giro del *Ruy Blas*», scrive il D'Ormeville in una lettera del 18 febbraio 1875 da Milano. Qualche tempo dopo, in un'altra lettera (da Milano, 21 marzo 1877) D'Ormeville raccomanda alle cure del collega romano il comune amico 'Pippo', come affettuosamente appellano il compositore, allora probabilmente sull'orlo della depressione. Le lettere, conservate a Roma presso la Biblioteca dell'Istituto per la storia del Risorgimento, b. 185, f. 18, nn. 1-12, sono parzialmente trascritte in FASOLATO, *Tra teatro e musica cit.*, pp. 157-166.

¹⁶D'Ormeville visse a Milano dal 1868 al 1871 e nella nota egli fa riferimento a un incontro personale avuto con la Lucca, mantenendo poi un tono cortese ma di scarsa familiarità, dovuto forse a una conoscenza diretta solo recente, cosa implausibile dopo il 1869. Inoltre in una lettera del 16 settembre 1868 (Fratta Polesine, Collezione Giorgio Fanan, Autografi, b. "D'Ormeville", n. 01806) D'Ormeville, che si dice intento a completare il *Ruy Blas* per Marchetti, richiede due copie del *Balsamo* che sappiamo già stampato (cfr. oltre). La datazione più probabile della nota, dunque, sarebbe *grosso modo* l'estate del 1868.

¹⁷CARLO D'ORMEVILLE, *Guisemberga da Spoleto, tragedia lirica in tre atti di Carlo d'Ormeville con musica di Filippo Sangiorgi, scritta espressamente per la grande apertura del Nuovo Teatro di Spoleto l'estate 1864*, trad. da Filippo Sangiorgi, Spoleto, Bossi e Bassoni, 1864.

¹⁸Aveva infatti già approntato quello per il *Giuseppe Balsamo*, cfr. nota 16.

2. Dovrebbe stipularsi un nuovo contratto fra i sudd.i Signori col quale il M.^o Sangiorgi si obbligherebbe di dare al sig.r Lucca nel corso di anni tre quattro opere, la prima delle quali sarebbe il *Giuseppe Balsamo*.
3. La proprietà di d.e opere sarebbe del sig.r Lucca col diritto di noli e di stampa e con ogni cessione di diritti di autore.
4. Inoltre il M.^o Sangiorgi cederebbe senza *nessuna riserva* l'opera *Guisemberga da Spoleto* e la *Mendicante*.
5. In corrispettivo il Sig.^r Lucca darebbe per il corso dei sudd.^{ti} anni tre lire 250 mensili al M.^o Sangiorgi, il quale fermerebbe il suo domicilio a Milano.
6. Resterebbero a carico del Sig.^r Lucca i libretti delle opere da scriversi, tranne quello già scritto e stampato dell'opera *Giuseppe Balsamo*.
7. Resterebbero pure a carico del Sig.^r Lucca le spese di viaggio per recarsi a porre in scena le sudd.e opere.
8. Finalmente, spirati i tre anni del contratto, il sig. Lucca darebbe al sig.^r Sangiorgi il 20% sui noli futuri¹⁹ delle quattro opere scritte e consegnate, durante il tempo del contratto e tal diritto di noli durerebbe nel Sangiorgi per anni. . .
9. Oltre a tutto ciò il M.^o Sangiorgi si obbligherebbe alla riduzione di un numero di pezzi da convenirsi in ciascuna delle quattro opere sudd.^e.
[cambio di inchiostro]
10. Resta poi in facoltà del Sig.^r Lucca di proseguire o rescindere questo contratto dopo il primo dei tre anni stabiliti.²⁰

Dopodiché egli si impegnava, nello stesso scritto, a cancellare il punto 6.; e per dimostrare la propria buona fede, D'Ormeville pregava addirittura la Lucca di non fare parola del proprio nobile proposito al musicista.

Ipotizzando che Giovannina Lucca avesse finito per sottoscrivere proprio questo contratto, è probabile che in seguito esercitasse il diritto di rescinderlo a metà strada, dato che, da allora, oltre al *Balsamo* (Milano, Del Verme, 22 novembre 1873) vide la

¹⁹La parola 'futuri' è stata aggiunta in un secondo momento

²⁰Fratta Polesine, Collezione Giorgio Fanan, Autografi, b. "D'Ormeville", n. 01805 (il progetto è allegato alla citata nota). Interessante, tenendo conto del punto 1) e di quanto detto sulla datazione di questi documenti (cfr. nota 16), l'Avvertimento in CARLO D'ORMEVILLE, *Guisemberga da Spoleto / tragedia lirica in tre atti / divisa in quattro parti / di Carlo d'Ormeville / con musica di Filippo Sangiorgi / da rappresentarsi nel Teatro Argentina / la primavera 1866*, trad. da Filippo Sangiorgi, Roma, Olivieri, 1864: «Il libretto e la musica della presente opera sono di esclusiva proprietà del maestro Filippo Sangiorgi, il quale intende godere tutti i privilegi concessi dalle leggi sulla stampa, e sulla proprietà artistica e letteraria» già segnalato in BIANCAMARIA BRUMANA, *Filippo Sangiorgi e la Guisemberga da Spoleto (1864)*, in *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, a cura di Maurizio Padoan, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 219–250, p. 232, con la seguente conclusione: «La proprietà della musica e del libretto, dunque, era rimasta di Sangiorgi e questo spiega anche lo scarso successo dell'opera che non godeva del supporto di un impresario–editore». Già nel 1866 Lucca avrebbe però stampato tre numeri, e solo nel 1869 l'intero spartito canto/piano, probabilmente in coincidenza con la terza (e ultima) ripresa dell'opera al Regio di Torino (cfr. *ivi*, p. 232–4 e 240).

luce solo un'altra opera della coppia D'Ormeville/Sangiorgi (per i tipi di Lucca, naturalmente): la *Diana di Chaverny* (Roma, Argentina, 27 novembre 1875), che risultò, assieme alla precedente, il maggior successo del Sangiorgi.²¹

I soggetti di *Guisemberga*, *Balsamo* e *Diana* tradiscono quell'impostazione ideologica di stampo ancora sostanzialmente risorgimentale (qui di segno per lo più liberale) che negli anni successivi avrebbe virato in direzione di un realismo politicamente disinnescato, o più frequentemente sarebbe rimasta soffocata sotto la spinta di suggestioni letterarie aliene alla tradizione italiana e con essa incompatibili. Nel *Balsamo* la componente democratica o — meglio — rivoluzionaria si fa poi predominante, trascendendo forse la moderata audacia del soggetto di *Ruy Blas*, con punti di contatto con l'ambigua ingenuità dei personaggi del *Salvator Rosa* di Ghislanzoni/Gomes:

[*Giuseppe Balsamo*] è un'opera di carattere spettacolare con una tematica di ricerca interiore, sullo sfondo di situazioni politiche, rivoluzionarie, con sguardi fantastici, onirici, surreali, che si trova nell'atmosfera di altre opere a sfondo storico di quel periodo: si allinea con altri lavori 'stile *grand opéra*' apparsi fra 1870 e 1880: *Gioconda* e *Lituani* di Ponchielli, *Guarany* e *Salvator Rosa* di Gomez [sic], *Contessa di Mons* di Lauro Rossi, *Bianca Orsini* di Petrella, *Selvaggia* di Schira, *Riccardo III* di Canepa, ecc. La critica in genere l'apprezzò pur con qualche riserva per l'uso esagerato degli ottoni e l'eccessiva lunghezza: 5 ore.²²

Del resto il librettista e, soprattutto, il musicista provenivano da quella Roma antipapale di cui fu altro degno rappresentante Giuseppe Checchetelli.²³ Questi era stato tra l'altro l'autore del libretto della *Demente* di Marchetti e della tragedia *Guisemberga da Spoleto*, fonte dichiarata del libretto di D'Ormeville, col quale intratterrà negli anni '70 un rapporto epistolare e di amicizia.²⁴

Al di là della nobiltà d'animo attribuitagli dai contemporanei, e che gli stessi documenti parrebbero confermare, emerge dall'incrocio delle notizie sparpagliate di quel torno di anni un Carlo D'Ormeville definibile *factotum* del mestiere teatrale: in grado cioè di avere spesso voce in capitolo su molti 'fare', a partire naturalmente da quello librettistico, proprio in virtù della buona fama che aveva costruito attorno a sé. Non era una grande novità, se solo si pensa ad altri esempi di uomini di teatro e librettisti, come ad esempio Francesco Maria Piave. Sorprende, casomai, il bagaglio di esperienza e l'ampiezza del ventaglio di competenze (con conseguente autorità riconosciutagli) che D'Ormeville maturò in età relativamente giovane e che vengono poi richieste dagli altri operatori dello spettacolo musicale. Ed è per questo che Errico Petrella, in una lettera al figlio Antonio, inserisce nella rosa «de' migliori poeti

²¹Un rapido esame di *Diana di Chaverny* è reperibile in MAURIZIO GIARDA, *Filippo Sangiorgi: un centenario da ricordare*, «Il mondo della musica» xxxviii, 140 (67) (mar. 2000), p. 7.

²²*Ivi*. L'autore passa poi in rassegna i punti salienti della partitura della «[forse] più interessante opera di Sangiorgi».

²³FASOLATO, *Tra teatro e musica cit.*, p. 52–3, indica D'Ormeville tra i fondatori del quotidiano politico romano «La Nuova Roma», edito da Treves, che nel breve torno d'anni tra il 1870 e il 1873 si fece veicolo di «idee moderate e antitemporalistiche».

²⁴Cfr. nota 15. Per un confronto tra tragedia e libretto così come pure altre notizie su questa e altre opere di Sangiorgi, vedasi BRUMANA, *Filippo Sangiorgi cit.*

del giorno» (il 17 luglio del 1868, per la precisione), Ghislanzoni, Piave e appunto D'Ormeville.²⁵

Il *Guarany* di Gomes non è che uno dei più illustri casi per i quali venne richiesta una 'consulenza librettistica' a D'Ormeville. Nell'estate del 1869, il compositore si risolse a introdurre un Duetto d'amore tra Cecilia (primo soprano) e Pery (primo tenore) al termine del primo atto, insieme ad altre modifiche indirizzate soprattutto alla figura del Cacico; veniva così a stravolgere, per inciso, la traccia del libretto approntata da Antonio Scalvini tra il 1865 e il 1866 con una certa fedeltà al romanzo *El Guarani* del brasiliano José de Alencar.²⁶ Sappiamo che «il libretto del *Guarany* fu sottoposto all'intervento di alcuni collaboratori, fra i quali l'unico che veramente influì sul risultato finale fu Carlo D'Ormeville».²⁷ Alcune lettere del compositore brasiliano a D'Ormeville, recentemente pubblicate, permettono di illuminare con

²⁵Lettera citata in SEBASTIAN WERR, *Antonio Ghislanzoni ed Errico Petrella*, in Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini (a cura di), *Scapigliatura & fin de siècle cit.*, pp. 245–55. All'epoca, tuttavia, non era dello stesso avviso il compositore Serafino Amedeo De Ferrari (1824–1885), almeno dalla sfilza di critiche anche pesanti che si trovano in un carteggio à trois con gli editori Giudici & Strada e D'Ormeville risalente all'estate del 1865 (Biblioteca del Museo Teatrale alla Scala, Casati 1999–2039) e riguardante la tela (ora perduta) di una certa *Pastorella delle Alpi* approntata dal librettista, che ancor oggi giace priva di musica presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli. Stando a quanto traspare dalle discussioni saremmo propensi a parteggiare per D'Ormeville; ad ogni modo il musicista girò agli editori questa lettera (segn. 2039) del librettista:

[...]

Eccoti dunque la tela dei tre atti della tua *Pastorella*. Dimmi se ti garba. Ti prego però a non farmi eccezione sul terzo atto, perché [...] mi par proprio di aver colto nel segno: lo sento moltissimo e credo che sarà anche di tua piena soddisfazione. Mi piace anche tutto l'assieme per la novità delle forme, che senza cadere nella musica dell'avvenire ti darà campo a scrivere buona musica e nuova.

Addio addio il tuo D'Ormeville

E chiosa, in un *post scriptum*:

Caro Giudici

Leggi tu pure questa tela e scrivimi subito le tue impressioni che credo combineranno con le mie. Il 3° atto a cui D'Ormeville tiene tanto non mi piace niente affatto. Che diavolo vuol farmi succedere tutto quel parapiglia e quell'andirivieni in una Chiesa? [...] L'ultima scena è inutile, perché dopo il sacrificio di Gianetta e dopo le nozze del Conte con Servilda, al pubblico può interessar poco di vedere la *Pastorella* morire affranta dal dolore nel tugurio [...] Il primo atto va bene [...] Il secondo è meschino... ha tolto le più belle porzioni! Dimmi se ho ragione o torto, se sono giuste le mie affermazioni ed intanto puoi avvertire tu D'Ormeville di aspettare prima anche il parere di Tiberini a cui ti prego di spedire questa tela. [...]

Il resto del carteggio è parzialmente riprodotto in FASOLATO, *Tra teatro e musica cit.*, pp. 121–3 e 126–7. Per rendere giustizia alla cronaca, De Ferrari non ebbe mai fortuna con i suoi melodrammi, mentre il venticinquenne D'Ormeville era destinato, se non alla gloria, a un certo successo professionale.

²⁶RIZZUTI, *Fenomeni del baraccone cit.*, p. 48, dove cita ARTHUR IMBAHASSY, *Carlos Gomes. Alguns traços episódicos*, «Revista brasileira de Música» III, 2 (1936), pp. 104–116. Rizzuti sostiene che la resistenza del compositore a queste modifiche, analoghe a quelle che Modest Musorgskij operò sul suo *Boris Godunov*, erano dettate dall'esigenza di fedeltà al romanzo e dall'impostazione dell'opera, centrata sullo scontro etnico-religioso e non su una scontata (e, in maniera analoga con la *San Pietroburgo* di Musorgskij, quasi obbligatoria) tensione erotica tra tenore e soprano.

²⁷MARCUS GÓES, *Carlos Gomes: un pioniere alla Scala*, Crema, Nuove Edizioni, [1997], p. 63. RIZZUTI, *Fenomeni del baraccone cit.*, p. 47–48, sostiene che l'idea potrebbe aver avuto comunque origine anche

maggior chiarezza il ruolo del librettista nella revisione del *Guarany*,²⁸ Vediamole nel loro insieme, a partire dalla lettera n. 1:²⁹

Baveno 8 [8 agosto, 8 settembre, o solo agosto? 1869]³⁰

Caro Carlo

Il Duetto è fatto: — Le prime stroffe “*Sento una forza indomita*” [il citato celebre duetto] me hanno ispirato un'altra melodia che mi pare meglio di quella che sentisti, e che l'approffitterò per la Cabaletta, e per ciò bisogno che tu mi *fabrichi subito* dei versi col stesso metro di *10 silaba*. Ricordati di finire il Duetto col *addio veh?*³¹ — Mi pare che sarebbe meglio per chiarire le cose, di accennare una piccola gelosia di Pery per Alvaro, e ciò puoi dire sopra le parole “*Degno mi fea la sorte*”...³²

Questa è una semplice osservazione che faccio, — a tè stà di fare o di lasciare come è, perche a me, preferisco come è, perche la musica è già fatta.

Mi raccomando (essendoti possibile) mandarmi *subito* questo cambiamento. Sai bene che il tempo tutto è poco per me, *uomo che non è mai contento!*

Scrivesti a Scavini? ti rispose? [. . .]

Tuo soffreute amico

Carlos [segue un affettuoso *post scriptum*]

Lettera indicata come n. 2, ma come vedremo verosimilmente precedente:

Baveno 26 agosto [1869]

Caro Carlo!

Stava per scriverti quando ricevette la tua carissima che rispondo *ancora indici-so*, ma che tu studierai ancora un poco, perche *bisogniamo prendere quanto prima una Risoluzione!* =

Il Duetto tra *Tenore* e *donna* nel I° atto mi piace, ma ti faccio osservare che Pery nella pagina 10 *esce rapidamente* per arrivare prima di Gonzales alla *Grotta del Selvaggio*, e perciò pensaci bene come potrai fare che lui resti, cioè, mi pare che manchi la così detta *logica*. Pensa, però, si puoi trovare lo stesso Duetto pel 2^{do} atto.

Mi pare anche *tropo poco* per il 2^{do} atto i soli pezzi seguenti:– scena VI, VII, VIII.

dallo stesso Gomes, da Lucca, da un membro della Commissione scaligera o ancora da altri.

²⁸Le lettere, appartenenti alla collezione di Walter Beloch di Milano, sono pubblicate in VETRO, *Antônio Carlos Gomes : Carteggi italiani II cit.*, pp. 37–42, n. 1–5 (agosto–settembre 1869), dove il curatore ha mantenuto tutti gli strafalcioni ortografici, grammaticali e sintattici del buffo italiano di Gomes. Trattandosi di documenti decisivi, si è scelto di riprodurre le lettere in una ritrascrizione ancor più fedele.

²⁹Ne abbiamo già riprodotto e commentato una parte a p. 2.2.

³⁰L'*omissis* del curatore Vetro recita '8 agosto'.

³¹Si riferisce agli ultimi versi alternati tra i protagonisti, da «Addio, mio sol benefico...» fino all'«a due' di «Addio!».

³²L'accenno ad Alvaro fu aggiunto pochi versi dopo, dove Pery sconsolato esclama: «Alvaro t'ama e inebriasi | Del tuo divino amore». Evidentemente, però, Gomes non ebbe tempo o spazio per modificare un Duetto che definisce già «fatto».

Non capisco perché dai tanta importanza alla scena della *Camera* ['Caserma' nel libretto definitivo] *degli avventurieri* che contiene due soli pezzi; cioè è, il *Coro* e la *Canzone del Baritono*.³³ Pensaci bene, perché non vedo il motivo che impedisca il cambiamento a vista. Quando avrai ben pensato e visto l'impossibilità di fare *due cambiamenti a vista in un solo atto*, allora decideremo diversamente. Con tutto ciò, ti prego *disperatamente* di *dar la mano all'opera* e di fare qualche cosa, come sia, lo ingrandimento dell'aria di D. Antonio nel 3° atto. Non mi pare però che si possa aggiungere nulla per *Don Alvaro*, perché l'atto 3° è già troppo lungo, forse forse inventando un altro atto fra il 2° e il 3°, cavando dei brani di uno e del altro per formare un'opera in 4 atti ... — Pensaci!!!

Io ho la testa come un palone presto a scoppiare, sol tu mi poi salvare di questa orribile situazione! Lascia un poco di parte i tuoi libretti, e studia bene il mezzo di migliorare la sorte crudele del

tuo amico
C. Gomes

[...]

Nello scherzoso — e molto affettuoso — *post scriptum* che segue, Gomes annuncia un suo ritorno a Milano per il 10 settembre. Se fosse stato così, allora la datazione proposta da Vetro della lettera n. 1 (8 agosto 1869) sarebbe la più verosimile, ma non si spiegherebbe allora che ci facesse già una sola settimana dopo Gomes a Baveno, da dove scrisse la lettera n. 3:

Baveno 17 sett. 69

Caro Carlo!

Sono contentissimo del tuo 4° atto e credo di poter fare onore ai tuoi versi che mi ispirano assai.

Prima di tutto ti prego, ti scongiuro di mandarmi a volta di corriere le modificazioni pel duetto Pery–Gonzales che già mi pesano sulla coscienza e voglio assolutamente deliberarmi *subito!*

In foglio a parte avrai le indicazioni che intendo — Ti mando la *Cabaletta* del Duetto I° atto del quale sono più che persuaso. Aggiungo però che mi sono ancora inganato *nella quantità di versi che mi occorrono per Cecilia prima di attaccare la deta cabaletta*, e così troverai il segno ♯ ed il senso delle parole che andrebero d'accordo colla mia porca musicaccia.

Quello che mi occorre però d'urgenza, sono le amodificazioni pel duetto *Pery–Gonzales*. Stà attento: sino al segno ♯ va bene; manca appena delle parole per Pery che *commanda* Gonzales di decidersi presto. Questo dialogo non deve durar più di *due versi* per Pery e *due* o quattro per Gonz. E poi attacca una stretta che adopererò le stesse parole di Scalvini. — Guarda il libro stampato colle parole seguenti che io accomodai a modo mio, ma tu aproverai.

³³In partitura, il *Coro di Avventurieri* «L'oro è un ente sì giocondo» e la *Canzone dell'Avventuriere* «Senza tetto, senza cuna»

Stretta del duetto

PERY) Vanne, vanne, maledetto
 Dalla stella tua fidata;
 Se ritrovi amico un tetto
 Te lo schianti la tempesta;
 Più la donna sia esecrata (non mi piace)
 Che tal mostro generò! (idem)

GONZ) (da sé)(Partirò, ma sempre resta
 Preparata la vendetta
 La parola estrema è questa
 Che lo sdegno al cor mi detta
 Come un fulmine tremendo
 In tuo capo piomberò!)]

N.B. Mi piacerebbe che tu trovassi di mettere a posto le parole *cioè*, pressapoco dal tuo autografo segnate con # per finire questo maledetto Duetto!
 [Saluti ecc.]

Gomes

P.S.

Ti ripetto che sono entusiasta del 4^{to} atto, e ti prego di aiutarmi a finire il presente Duetto per dar mano a ciò che ho più piacere di fare.

Abbi pazienza col tuo Carlo, penso che non occorre dirti che a suo tempo sarai ricompensato.

Aspetto il più presto che ti sia possibile — Neh????³⁴

Tentiamo di ricomporre le tessere del *puzzle*. Intanto, la seconda lettera fa proprio pensare che l'opera-ballo *Il Guarany* avesse in origine solamente tre atti.³⁵ In tal caso, essa difficilmente avrebbe potuto costituire una «opera-ballo», dato che, con l'unica illustre (e tardiva) eccezione dell'«opera-ballo in due atti» pucciniana *Le Villi*, non vi sono esempi di opere italiane così denominate con meno di quattro atti. Naturalmente questa è una questione quasi tautologica, dato che *Il Guarany* finì per costituire il primo vero esempio del genere. Pare comunque legittimo ipotizzare

³⁴VETRO, *Antônio Carlos Gomes : Carteggi italiani II cit.*, p. 37-40. Gomes fa riferimento, oltre a un «autografo» di D'Ormeville, a un «libro stampato colle parole seguenti» da lui stesso accomodato e allegato, e ad alcuni segni grafici — li userà anche in lettere successive — apposti al testo per intendersi con il librettista sulla posizione delle modifiche richieste. Alcuni analoghi segni appaiono ancora nelle riproduzioni di un esemplare a stampa successivo (marzo 1870) riprodotto in RIZZUTI, *Fenomeni del baraccone cit.*, pp. 32-33; cosa che dovrebbe avvalorare l'impressione che una proto-bozza del *Guarany* in tre atti circolasse già a fine estate 1869.

³⁵RIZZUTI, *Fenomeni del baraccone cit.* non prende in considerazione questa ipotesi. Ma la maggior parte delle sue conclusioni, soprattutto a proposito del rifacimento del terzo atto, collimerebbero perfettamente.

che l'impostazione originaria abbia potuto non contemplare il *divertissement* della Cerimonia-Ballo, (III, 3) né qualcun altro episodio di grande impatto spettacolare, e presentarsi quindi più snello e senza digressioni, in soli tre atti. Una conferma indiretta viene anche dalla generica denominazione dell'edizione del libretto della 'prima' scaligera: «melodramma in quattro atti». Essa reca la sigla di stampa tipica dei libretti di casa Lucca corrispondente al mese di dicembre 1869, cui si dovrebbero far risalire la prima bozza di stampa. I rari esemplari superstiti di questa edizione e le relative bozze di stampa, seppure già in quattro atti, risultano gli unici testi non ancora recanti la dicitura «opera-ballo» e rimangono i primissimi testimoni conosciuti del libretto del *Guarany*.³⁶

Altre prove del lavoro effettuato sulla struttura generale dell'opera, le si ricava comunque dalla testimonianza diretta del compositore. Nella lettera n. 2 Gomes parla della soppressione, evidentemente auspicata da D'Ormeville, di uno dei due «cambiamenti a vista» (ossia mutazioni sceniche all'interno di un atto) del second'atto. Ora, il libretto a stampa della versione definitiva³⁷ presenta la seguente struttura (limitandoci alle mutazioni sceniche):

Atto Primo

1. *Spianata dinanzi al Castello di Don Antonio de Mariz* (scene I-V)

Atto Secondo

1. *La grotta del selvaggio*. (scene I-III)
2. *La Caserma degli avventurieri* (scene IV-V)
3. *La camera di Cecilia* (scene VI-VIII)

Atto Terzo

1. *[Il] campo degli Aimorè* (scene I-VI)

Atto Quarto

1. *I sotterranei del castello* (scene I-VI)

La disposizione delle mutazioni sceniche appare forse sproporzionata: l'atto secondo non presenta un unico quadro bensì tre ambienti privati e, per differenti ragioni, impermeabili dall'esterno. Possibile che Gomes nella lettera si riferisse ai due

³⁶L'edizione non presenta varianti significative rispetto alla versione definitiva, se si eccettua una diversa disposizione delle scene nel terzo e quart'atto. Inoltre, vi è una avvertenza di omissione delle scene II e III del second'atto, che erano state soppresse. Sui diversi testimoni cfr. *ivi*, *passim* e in particolare le pp. 96-7.

³⁷ANTONIO SCALVINI, *Il Guarany / opera-ballo in quattro atti posta in musica dal maestro cav. A. Carlos Gomes*, Milano, Lucca, 1872.

«cambiamenti a vista» fissati nella versione definitiva? Possibile, ma c'è un'altra spiegazione, molto più logica.

Andiamo con ordine. Nella quarta scena del primo atto il nobile selvaggio Pery intuisce le intenzioni dei traditori capeggiati da Gonzales e decide di prevenirne le mosse uscendo rapidamente alla fine. La «pagina 10» (di un manoscritto o più probabilmente di una bozza di stampa ancor precedente a quella conservata nella collezione Fanan)³⁸ doveva evidentemente ospitare questo momento che probabilmente in origine chiudeva il primo atto. Nelle intenzioni originali di Scalvini e Gomes, coerentemente con il romanzo di Alencar, non vi era alcuna tensione erotica tra Pery e Cecilia,³⁹ ma l'esigenza di introdurre un Duetto tra i due dovette portare alla scelta di un punto di grande risalto drammatico, e cioè appunto la fine del primo atto. Eppure la scena ha luogo in un momento nel quale, invece di un Duetto d'amore, ci aspetteremmo un intervallo tra due atti, immaginario tempo non-scenico speso da Pery correndo e saltando per la foresta nel tentativo di precedere Gonzales. Ecco spiegato il pericolo, avvertito da Gomes, che venisse a mancare la «così detta logica», e la sua proposta (che non ebbe però alcun sviluppo) di trovare un'altra sistemazione per il Duetto. Di conseguenza sarebbe verosimile posdatare la prima alla seconda lettera: ecco che si spiegherebbe così la raccomandazione «Ricordati di finire il Duetto col addio veh?».

Il resto della lettera n. 2 è più criptico, a causa anche dell'incerto italiano di Carlos Gomes. Che intendeva con «Mi pare anche troppo poco per il 2° atto i soli pezzi seguenti: scena VI, VII, VIII»? Le scene VI–VIII del secondo atto corrispondono, come abbiamo visto, all'ultimo quadro dell'atto stesso (Ballata del soprano, Scena e Duetto tra soprano e baritono, Finale II con Concertato, Seguito e Chiusa). Forse Gomes si riferiva a una nuova collocazione del Duetto, o forse D'Ormeville aveva proposto di spostare le scene della Caserma (e forse anche quelle della Grotta) a fine primo atto, una posizione di una certa «importanza» e che avrebbe evitato due cambi «a vista» consecutivi. Per dare un'idea approssimativa delle dimensioni dei due atti se li si fosse così modificati, anche mantenendo il Duetto, nello spartito canto e pianoforte avrebbero occupato rispettivamente 168 e 76 pagine:⁴⁰ disposizione abbastanza equilibrata da poter esser presa in considerazione, ma forse non così soddisfacente da farla poi adottare. Ad ogni modo, l'intera spiegazione non è ancora convincente.

La chiave giusta è probabilmente quella di considerare la numerazione delle scene cui fa riferimento Gomes, non *relativa* al solo secondo atto, bensì come *assoluta*. E con molte probabilità quelle scene corrispondevano a quelle che sono ancora appunto la sesta, settima e ottava, nella versione corrente, sempre se le contiamo dal *principio* dell'opera: in definitiva, le scene della *Grotta del selvaggio*. Ecco spiegato anche quel «Pensaci bene, perché non vedo il motivo che impedisca il cambiamento a

³⁸Un manoscritto difficilmente potrebbe aver condensato un atto così esteso in sole dieci pagine, anche tolto il frontespizio e la lista dei personaggi.

³⁹È una delle tesi da cui prende le mosse buona parte di RIZZUTI, *Fenomeni del baraccone cit.*

⁴⁰ANTÔNIO CARLOS GOMES, *Il Guarany / opera-ballo in quattro atti / libretto di Tommaso Scalvini / musica di A. Carlos Gomes / Prima rappresentazione, Milano, Teatro alla Scala, 19 Marzo 1870 / opera completa per canto e pianoforte*, N. lastra 53426, Milano, Ricordi, s.d.

vista»: il cambiamento in questione sarebbe proprio quello definitivo tra la *Grotta* e la *Caserma*, scena che invece D'Ormeville voleva probabilmente spostare dall'atto successivo, il terzo e ultimo (prima della *Camera di Cecilia* e dei *Sotterranei del castello*), per evitare appunto due mutazioni in un solo atto. La volontà di D'Ormeville di porre le due scene della *Caserma* nella privilegiata posizione a fine del second'atto spiegherebbe quell'accento di Gomes all'ostinazione a dar loro «tanta importanza», ma rende apparentemente insensate le lamentele di Gomes sull'eccessiva brevità dell'atto intermedio, che sarebbe stato in tal modo rimpolpato. Eppure, si provi a rileggere la lettera n. 2 da cima a fondo e la si immagini come una sorta di libero *stream of consciousness*. Se ne ricaverà il seguente linearissimo ragionamento:

1. «Il Duetto tra Tenore e donna nel I atto mi piace, ma ti faccio osservare che [...] in tale posizione il tutto perde [...] la così detta logica». Gomes va subito al sodo: ciò che a lui preme di più, in questo momento, è la (come sempre) tanto bistrattata logica del libretto.
2. «Pensa, però, se puoi trovare lo stesso Duetto per 2° atto». Il compositore indica una soluzione al problema, ma quasi a caso, senza valutarne lì per lì la fattibilità.
3. «Mi pare anche troppo poco per il 2° atto i soli pezzi seguenti: scena VI, VII, VIII». Ed ecco, appena velata, la scusa, non del tutto peregrina, vista l'effettiva brevità dell'atto.
4. «Non capisco perché dai tanta importanza alla scena della Camera degli avventurieri che contiene due soli pezzi». Gomes però si ricorda che D'Ormeville aveva proposto appunto di spostare quei due pezzi nel secondo atto, per evitare due mutazioni nel terz'atto. Si impunta perciò nel giudicare negativamente l'idea, in maniera vaga e per nulla argomentata, non mancando di sottolineare infine che contiene solo due pezzi, e che quindi poco varrebbe a salvare la brevità del second'atto.
5. «Pensaci bene, perché non vedo il motivo che impedisca il cambiamento a vista. Quando avrai ben pensato e visto l'impossibilità di fare due cambiamenti a vista in un solo atto, allora decideremo diversamente». Ora lo stesso Gomes si è accorto che il proprio ragionamento fa un po' acqua e allora per prendere tempo taglia corto pretendendo che D'Ormeville valuti a fondo l'impossibilità di una alternativa, prima di procedere nel senso indicato dallo stesso librettista. Forse pensa che nel frattempo potrà trovare una soluzione più congeniale.
6. «Con tutto ciò ti prego disperatamente di dar la mano all'opera e di fare qualche cosa [...] nel 3° atto».

Il tempo però stringe, e il compositore si rende conto di non poter concedersi tanti lussi dal suo librettista; lo spinge perciò a mettere le mani dove le differenze di vedute non possono generare problemi, ossia nel terz'atto.

7. «Non mi pare però che si possa aggiungere [...] perché l'atto 3° è già troppo lungo, forse forse inventando un altro atto fra il 2° e il 3°, cavando dei brani di uno e del altro per formare un'opera in 4 atti ... Pensaci!!!»

Il dado è tratto. L'ingarbugliamento della trama potrebbe permettere di rivedere tutta la struttura dell'opera... perché non un atto in più? Le idee già gli si arrovellano in testa, ma l'eccitazione non gli impedisce di pensare che forse sarebbe meglio lasciar fare a D'Ormeville.

8. «Io ho la testa come un palone presto a scoppiare [...] Lascia un poco di parte i tuoi libretti, e studia bene il mezzo [di trovare una soluzione]».

Gomes lascia carta bianca a D'Ormeville di cui si fida, per rivoluzionare il lavoro.

Questa ricostruzione della genesi rimane di gran lunga quella più logica, a patto di concedere che ancora il 26 agosto 1869 il *campo degli Aimorè* ancora non solo non sia stato partorito, ma nemmeno concepito.⁴¹ Per riassumere, la situazione a quell'altezza avrebbe previsto questa disposizione:

Atto Primo

1. *Spianata dinanzi al Castello di Don Antonio de Mariz* (scene I-V)

Atto Secondo

1. *La grotta del selvaggio*

Atto Terzo

1. *La Caserma degli avventurieri*
 2. *La camera di Cecilia*
 3. *I sotterranei del castello*

Data per buona questa supposizione, se ne possono trarre molte deduzioni, sempre più intriganti ma allo stesso tempo sempre più difficili da dimostrare. Continuiamo rileggendo la lettera n. 1, che ipotizziamo scritta l'8 settembre. Il Duetto

⁴¹Queste supposizioni sono avallate dal prof. Rizzuti, il quale, in una comunicazione personale del luglio 2008 a proposito di queste lettere, ha potuto finalmente concludere: «La mia impressione è che Gomes desiderasse solo bilanciare meglio la distribuzione della materia, e che la trasformazione dell'opera in opera-ballo, e soprattutto in polpettone ideologico sia stata una conseguenza della scelta di procedere all'ampliamento».

procede benone, come d'accordo. I due hanno già parlato di Scalvini (forse per chiedergli aiuto). D'Ormeville, forse, gli ha già scritto mentre Gomes impugna la penna. Ma per cosa avrebbero dovuto contattarlo? Forse per chiedere il manoscritto di un abbozzo di scena tra i selvaggi. Forse addirittura il manoscritto sta già arrivando a D'Ormeville. Forse il librettista comincerà a mettervi mano di lì a poco, non prima però di rimettere in sesto il quarto atto. Si spiegherebbero così la rapidità degli eventi e quella frase nella lettera n. 3: «Sono contentissimo del tuo 4° atto e credo di poter fare onore ai tuoi versi che mi ispirano assai» senza alcun riferimento al terz'atto, vuoi perché in fondo nato dalla mano di Scalvini, vuoi perché non ancora verseggiato. Comunque sia, non si può che concludere così: «Il nucleo ideologico del *Guarany* sta nel III atto, quello la cui composizione, apprendiamo dalle lettere della Collezione Beloch, fu decisa per ultima».⁴²

Il compositore brasiliano ricorderà l'aiuto prezioso ottenuto da D'Ormeville, e di lui si servirà ancora. In una lettera da Rio de Janeiro del 6 ottobre 1870 Gomes scrive al librettista:

...

Ricevetti pure oggi il 2° atto del tuo libretto con una lettera di Lucca faccendomi le stesse osservazioni che di presenza noi combattemmo quando lui presentò lo scrupolo di trattare, o sia, di accettare un'opera che potrebbe essere proprietà di qualche francese?

...

Lavora e finisce presto *I due Moschettieri* perchè col mio arrivo in Milano avrai da fare altri libri e forse anche qualche mezzo verso secondo il mio solito

...

Si ha notizia che Petrella musicerà il *Luigi XI* ... che sia il libretto tuo?⁴³

E il 18 aprile 1871, da Milano:

...

Se Lucca è o no persuaso della riuscita dei *Moschettieri*, non importa per ora; quindi bisogna assolutamente che tu me lo finisca, e così in ogni modo lo prenderò questo libro in conto dei due che mi devi fare.

⁴²Tratto dalla citata comunicazione personale del prof. Rizzuti, il quale conferma la tesi di fondo della sua monografia sul *Guarany*.

⁴³VETRO, *Antônio Carlos Gomes: Carteggi italiani II cit.*, §8, pp. 43–5, *omissis* del curatore. Il 27 giugno 1869 «Il Mondo Artistico» a p. 3 dà notizia che «D'Ormeville sta scrivendo un nuovo libretto, *Luigi XI*, per il M° Gomes» (cit. in RIZZUTI, *Fenomeni del baraccone cit.*, p. 94). Rizzuti (nota a p. 175) segnala anche che pochi giorni prima Gomes aveva steso un promemoria presentando la sua «grand'opera seria» alla Direzione della Scala. Eppure, chi scrive è dell'opinione che non si trattasse del *Luigi XI*, bensì supporre che la «grand'opera seria» in questione fosse proprio il *Guarany*. Tutto infatti porta a credere che proprio in quell'occasione il libretto del *Guarany* finisse sotto gli occhi di D'Ormeville, giusto in tempo per quella che sappiamo sarà la trasformazione in *opera-ballo*: qualcuno avrà avanzato critiche (o veti, o censure, poco importa) e D'Ormeville si sarà offerto per rammendare il tutto. Quanto al nostro *Luigi XI* sappiamo solo che venne finalmente musicato da Luca Fumagalli e fu rappresentato alla Pergola di Firenze il 29 marzo 1875.

Ti avverto però che il 4° atto dei *Moschettieri* bisogna cambiarlo da capo a piedi, voglio dire: trovar un altro modo di finire il dramma omettendo del tutto la scena in mare.

...

Inventa pure quanto vorrai per creare un nuovo 4° atto come se fosti l'autore del dramma, io mi fido pienamente in te e nel tuo ingegno. [...] Ho pensato pure di nominar quest'opera *Gabriella* ossia *Gabriella di Blossac*.

...⁴⁴

In un'altra lettera del 22 novembre 1871 il progetto *I due Moschettieri/Gabriella* è dato per naufragato.⁴⁵ Da questo momento le richieste di Gomes per un libretto da D'Ormeville si fanno sempre più insistenti. Attorno al 1874 il compositore fa riferimento ad alcuni «accomodi» effettuati da D'Ormeville al libretto di *Fosca*.⁴⁶ Il 14 gennaio 1878 Gomes insiste per mostrare a D'Ormeville il travagliato testo e la partitura della *Maria Tudor*, e sappiamo che «il libretto che Emilio Praga aveva approntato da tempo fu malamente rimaneggiato da D'Ormeville e Zanardini». ⁴⁷ Ancora, in una lettera a D'Ormeville del 29 novembre 1882 dalla sua villa di Maggianico, Gomes zittisce le voci che lo vogliono stufo di scrivere opere e dedito al mestiere di impresario, e anzi approfitta dell'occasione per richiedere a D'Ormeville un nuovo libretto.⁴⁸ Ma ormai è tardi, e a cambiar mestiere è stato proprio Carlo D'Ormeville. Ma torniamo ai tempi del *Guarany*.

«Giovane estroso e determinato», D'Ormeville verso la fine degli anni sessanta si faceva strada nell'ambiente scaligero e nell'autunno del 1868 si trovò «in lizza per la carica di Poeta e Direttore di Scena» in sostituzione del più anziano collega Piave, colpito da un *ictus* l'anno prima, proprio mentre Filippo Marchetti presentava il loro *Ruy Blas* alla Commissione teatrale: «Il 18 dicembre 1868 il cartellone annunciò quale "opera d'obbligo [...] espressamente scritta per la stagione di Carnevale-Quaresima 1869" il *Ruy Blas* di Marchetti». ⁴⁹ Si trattava di un periodo vorticoso per la storia della Scala: nel giro di appena due anni il maggior teatro italiano tenne a battesimo il *Mefistofele* di Arrigo Boito (5 marzo 1868, con splendido insuccesso), la nuova versione della *Forza del destino* di Verdi (27 Febbraio 1869), *Ruy Blas* (3 aprile) e infine *Il Guarany* (19 marzo 1870); erano tutti titoli che avrebbero dominato per anni (assieme alla ventura *Aida*) i cartelloni di mezzo mondo. E segnatamente all'oggi dimenticato *Ruy Blas* D'Ormeville legò il proprio nome: in pratica, l'inizio della fama del giovane librettista coincise proprio con i suoi esordi da Direttore di Scena.

⁴⁴VETRO, *Antônio Carlos Gomes : Carteggi italiani II cit.*, § 10, pp. 46–7. Ragionevole sarà identificare questo libretto con la *Gabriella di Belle-Isle* (soggetto di Dumas padre) — sempre di D'Ormeville, per le musiche di Paolo Maggi e andato in scena il 3 marzo 1880 al Carcano di Milano — dato che lo stesso Gomes in lettere successive fa riferimento a una *Madamigella di Belle Isle*.

⁴⁵*Ivi*, § 12, pp. 48–9.

⁴⁶Lettera s. d. e s. l., *ivi*, § 19, p. 53, e cfr. anche la lettera da Milano dell'11 novembre, *ivi*, § 22, p. 55.

⁴⁷GIAMPIERO TINTORI, *Gomes a Milano*, in Gaspare Nello Vetro (a cura di), *Antonio Carlos Gomes: carteggi italiani cit.*, p. 29.

⁴⁸VETRO, *Antônio Carlos Gomes : Carteggi italiani II cit.*, lettere n. 8, 10, 12, 15, 18, 19, 22, 28 alle pp. 43–60.

⁴⁹RIZZUTI, *Fenomeni del baraccone cit.*, pp. 59–60.

Come già accennato (vedi a p. 20), a quest'altezza il trentenne Carlo D'Ormeville rappresenta una figura ibrida nell'organizzazione scaligera: è ancora il tradizionale «Poeta», ma di fatto assolve soprattutto il nuovo incarico di *régisseur*, prototipo del moderno regista. L'opera italiana sta vivendo una mutazione genetica, e il giovane *factotum* romano ne è per molti aspetti un pioniere: non bisogna dimenticare che anche negli anni successivi questo nuovo *modus operandi* non sarà sempre scontato, anzi. Ad esempio ancora nel 1880 Filippo Marchetti, che si era da tempo abituato bene proprio con i servizi di D'Ormeville e che sappiamo molto attivo quando si trattava di curare gli allestimenti dei propri drammi lirici si preoccupava delle prove del *Don Giovanni d'Austria*, anche quando si trattava di una piazza tutt'altro che provinciale, ossia il Regio di Torino:

Prego Marengo di venire, ma quantunque me lo promettesse non lo vedo ancora, tanto questa mattina ho detto a Depanis che io voglio qualcuno incaricato di mettere in scena del quale si possa essere sicuri. Dice che riparerà lui a Marengo e se non verrà pregherà Giaccola. Non si tratta di indicare le uscite e le passate (!!!), ci vuole di far vedere, cioè insegnare i gesti, l'attitudine del viso e della persona, tutto infine.⁵⁰

D'Ormeville, prima della nomina a Direttore di Scena alla Scala per la stagione di Autunno del 1871, aveva passato alcuni mesi a Roma, dove aveva allacciato importanti conoscenze anche in ambito politico e dove si era dedicato soprattutto alla carriera giornalistica.⁵¹ Era già di ritorno a Milano per l'incarico scaligero quando Giovanni Battista Lampugnani — il titolare dell'agenzia teatrale della *Gazzetta dei teatri*, che anni dopo lo stesso D'Ormeville rileverà *in toto* — lo pose sotto contratto come *régisseur* e direttore di scena del Teatro del Cairo, allora in grande subbuglio per l'imminente e attesissima 'prima' dell'*Aida*.⁵² Sappiamo che D'Ormeville vi si recò già in ottobre, in tempo per occuparsi della messinscena di quello che veniva percepito come l'avvenimento operistico del secolo, e che cadde il 24 di dicembre di quell'anno.⁵³ «Carlo D'Ormeville, direttore di scena, ha molto probabilmente un ingaggio di 1250 franchi al mese» per i cinque mesi della stagione 1871–1872.⁵⁴ Man-

⁵⁰Lettera a Eugenio Tornaghi da Roma, 2 marzo 1880, I-Mr, pubblicata in LUGLI, *Filippo Marchetti. Epistolario cit.*, lettera n. 123, p. 76; i punti esclamativi sono dell'estensore.

⁵¹Cfr. DE MARZI, *Carlo d'Ormeville cit.*, pp. 24-7; FASOLATO, *Tra teatro e musica cit.*, pp. 5-4. Tra le testate cui collaborò in quel periodo figurano «La Nuova Roma», «L'illustrazione popolare» e «L'universo illustrato».

⁵²DE MARZI, *Carlo d'Ormeville cit.*, p. 28-9, ci riferisce di come. Difficile datare l'aneddoto sul Lampugnani, che prendiamo comunque per buono. La doppia denominazione dell'incarico assegnato a D'Ormeville la desumiamo da MARIO MEDICI (a cura di), *Genesis dell'Aida. Con documentazione inedita*, Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani 4, [Parma] 1971, pp. iv-v. Cfr. anche FASOLATO, *Tra teatro e musica cit.*, p. 54.

⁵³Lo desumiamo da una lettera di Filippo Marchetti: «Per maggior disgrazia il poeta se n'è andato a Cairo sin dallo scorso ottobre, e lavorare con lui a quella distanza è impossibile». Lettera a Francesco Florino da Camerino, 30 dicembre 1871, I-Nc, pubblicata in LUGLI, *Filippo Marchetti. Epistolario cit.*, lettera n. 43, p. 27.

⁵⁴FASOLATO, *Tra teatro e musica cit.*, p. 58. Significativo confrontarlo con il compenso di Giovanni Bottesini, 4000 franchi mensili per l'incarico di direttore d'orchestra, e con i 22000 franchi introitati dal

terrà l'incarico anche per la successiva stagione 1872–1873, ma successivi dissapori provocheranno la rescissione del contratto e il ritorno di D'Ormeville in Italia.⁵⁵

«Io sto intorno al *Ruy Blas*, che ho quasi interamente finito» scrive D'Ormeville a Giovannina Lucca il 16 settembre 1868; e aggiunge: «Marchetti è entusiasta del soggetto e contentissimo del libretto, che francamente credo migliore [del *Giuseppe Balsamo* per Sangiorgi e della *Graziella* per Monti]». ⁵⁶ «Se ancora non l'avete compita, affrettatevi di farlo subito» scrive proprio in quel mese a Marchetti l'impresario della Scala,⁵⁷ nella missiva con la quale comunica la scelta del *Ruy Blas* tra le opere nuove incluse nel cartellone del Carnevale–Quaresima 1869.⁵⁸ Tra gli altri, l'opera di Marchetti e D'Ormeville l'aveva spuntata su un lavoro dal medesimo titolo. «Sul tavolo della Direzione scaligera», infatti, «erano giunti in estate due *Ruy Blas*»: l'opera concorrente era stata composta tre anni prima da Gaetano Braga su libretto di Giovanni Peruzzini riveduto da Antonio Ghislanzoni.⁵⁹ Forse la presenza di D'Ormeville nell'ambito milanese giocò a favore di Marchetti, che il 3 aprile 1869 vide rappresentato il suo capolavoro.⁶⁰ Il soggetto del *Ruy Blas* è tratto direttamente dal celebre dramma di Victor Hugo:⁶¹ il giovane paggio Ruy Blas, invaghitosi della Regina di Spagna, rimane intrappolato nelle subdole trame del suo signore Don Sallustio, il quale fa in modo che l'odiata regina se ne innamori a sua volta, per poterla poi ricattare. Il sacrificio finale di Ruy Blas salva l'onore dell'amata.

Dal dramma di Hugo il librettista D'Ormeville espunse il personaggio più originale, il decaduto e avventuriero Don César, che invece era stato mantenuto da Peruzzini e Ghislanzoni nel *Ruy Blas* di Braga; aggiunse invece l'impudente damigella Casilda, alla quale affidò i toni più comici e che Marchetti non mancò di rivestire con alcune pennellate di *couleur locale*.⁶² In una lettera ad Arrigo Boito, che avrebbe dovuto intercedere presso lo stesso Hugo affinché il *Ruy Blas* potesse essere allestito a Parigi, Marchetti scrive:

primo Radamès, Pietro Mongini. Fasolato desume l'ingaggio di D'Ormeville da quello della stagione 1872–1873.

⁵⁵Ivi, pp. 59–63.

⁵⁶FPf, lettera citata alla nota 20.

⁵⁷Probabilmente Bonola, cfr. RIZZUTI, *Fenomeni del baraccone cit.*, p. 62.

⁵⁸Lettera citata in FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico sulla Scuola Musicale di Napoli*, 4 voll., Napoli, Rocco, 1871, II, pp. 1045, cit. a sua volta da FRANCESCO BISSOLI e ANNA RITA SEVERINI, *Ruy Blas*, in *Filippo Marchetti. L'uomo, il musicista*, a cura di Francesco Bissoli, Bologna, Bongiovanni, [2002], pp. 71–95: 72.

⁵⁹RIZZUTI, *Fenomeni del baraccone cit.*, p. 58.

⁶⁰Ivi, pp. 58–60. L'opera di Braga non venne mai rappresentata. Sul confronto dei due *Ruy Blas* è puntato l'interesse di PIERO FAUSTINI, *Ruy Blas tra drame e mélodrame: un inedito rivale per il successo internazionale di Filippo Marchetti*, in *Gaetano Braga, un musicista europeo*, in corso di pubblicazione, Lucca, LIM, 2007, in corso di pubblicazione.

⁶¹VICTOR HUGO, *Ruy Blas*, in *Théâtre complet*, a cura di Jean Jacques Thierry e Josette Méléze, vol. II, 2 voll., Paris, Gallimard, 1963, pp. 1485–1660.

⁶²FAUSTINI, *Ruy Blas tra drame e mélodrame cit.*, *passim*; sulle conseguenze del taglio del personaggio di Don César, ossia l'ostilità di Hugo nei confronti di Marchetti, forse da mettere in relazione alla mancata rappresentazione dell'opera a Parigi, cfr. anche BISSOLI e SEVERINI, *Ruy Blas cit.*, pp. 76–81.

[...] Naturalmente, egli [Hugo] dovrebbe godere i diritti d'autore del libretto, ed è giustizia, mentre non credo vi siano dieci parole che non sono state tolte di peso dal suo dramma. Non trovo spiegabile la sua ripugnanza all'accordare il tante volte domandato assenso che nei peccati che ho verso di lui, e sono: l'aver osato toccare ad un suo lavoro; l'averlo fatto senza chiedergliene il permesso ed infine l'essermi arbitrato a togliere del tutto dal dramma il personaggio forse più originale, il Don Cesare di Bazan. [...]⁶³

Nella stessa lettera viene giustificata la mancata inclusione del personaggio di Don César con l'enorme difficoltà compositiva che ciò avrebbe composto. Dalle parole di Marchetti si potrebbe dedurre che il ruolo decisionale del librettista nelle scelte di base attorno al *Ruy Blas* sia stato sostanzialmente nullo; ma si deve tener presente che il musicista avrebbe potuto avere molte ragioni per tacere le responsabilità di D'Ormeville, non da ultima il voler scagionare il collaboratore dai tre «peccati» contro Hugo. Inoltre, possiamo evincere dalla prima frase che Marchetti era perfettamente cosciente della fedeltà del testo librettistico ai versi hugoliani.

Attraverso il raffronto tra due differenti edizioni della riduzione per pianoforte si possono apprezzare alcune modifiche che vennero apportate al *Ruy Blas* subito dopo la prima.⁶⁴ Come nel caso del *Guarany*, i ritocchi puntavano a una maggior spettacolarità (con l'aggiunta di un episodio coreutico) e al disinnesco o attutimento di un conflitto, quello tra Ruy Blas e Don Sallustio, la cui carica sociale fu probabilmente giudicata eccessivamente esplosiva.⁶⁵ Il risultato fu un immenso successo: 557 allestimenti fino alle ultime sporadiche riprese degli anni '20 e '30 del Novecento.⁶⁶

Dalle lettere che ci sono rimaste, si arguisce che la collaborazione tra Maestro e librettista fu per lo più fitta e costante. Marchetti aveva bisogno dell'aiuto di D'Ormeville per riscrivere o limare questo o quel brano; una pratica che poteva mettersi in atto anche ben prima che il libretto fosse stato redatto fino in fondo, o per lo meno questo Marchetti si aspettava. Ad esempio, per l'opera successiva della

⁶³Lettera ad Arrigo Boito da Milano, s. d. ma probabilmente posteriore al 1870, I-CMO, pubblicata in LUGLI, *Filippo Marchetti. Epistolario cit.*, lettera n. 36, pp. 23-4 e in BISSOLI e SEVERINI, *Ruy Blas cit.*, p. 77.

⁶⁴Cfr. FILIPPO MARCHETTI, *Ruy Blas / dramma lirico in quattro atti di Carlo D'ormeville posto in musica da Filippo Marchetti per le scene del R. Teatro della Scala e rappresentato la sera del 3 aprile 1869*, Milano, Lucca, [1869] e la corrente versione, FILIPPO MARCHETTI, *Ruy Blas / dramma lirico in quattro atti di Carlo D'Ormeville / musica di Filippo Marchetti / Rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala il 3 aprile 1869 / Opera completa per canto e pianoforte / Riduzione di G. Strigelli*, N. lastra 53377, Milano, Ricordi, 1890.

⁶⁵Cfr. RIZZUTI, *Fenomeni del baraccone cit.*, pp. 76-82, nonché FAUSTINI, *Ruy Blas tra drame e mélodrame cit.*, *passim*.

⁶⁶Cfr. GIORGIO GUALERZI e CARLO MARINELLI ROSCIONI, *Un tentativo di cronologia: il Ruy Blas di Filippo Marchetti nei teatri italiani*, in *Filippo Marchetti. Nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di Romeo e Giulietta (Festival della Valle d'Itria)*, a cura di Lamberto Lugli, Lucca, Lim, 2005, pp. 135-89. Vedasi anche FERNANDO BATTAGLIA, *Ruy Blas e i dischi a 78 giri*, in Lamberto Lugli (a cura di), *Filippo Marchetti. Nuovi studi cit.*, pp. 191-7, per la fortuna discografica dell'opera. Riesumato infine il 27 settembre 1998 al Teatro Pergolesi di Jesi sotto la direzione di Daniel Lipton, *Ruy Blas* è stato inciso e pubblicato in doppio CD (Bongiovanni GB2237/38-2).

coppia, il *Gustavo Wasa*, Marchetti così sfogava la propria frustrazione con Francesco Florimo:

Non ho compiuto il *Wasa* e quel che è peggio non veggo quando e come lo compirò! Il libretto non cammina a modo mio e non riesco a farcelo camminare. Per maggior disgrazia il poeta se n'è andato al Cairo sin dallo scorso ottobre, e lavorare con lui a quella distanza è impossibile.⁶⁷

Non dovette essere questo l'unico problema per il musicista marchigiano, dopo il successo del *Ruy Blas*: la notorietà, infatti, «anziché rendere più facili le cose, spiagnava per il musicista una strada ancora tutta in salita, poiché egli avvertiva la responsabilità di rimanere all'altezza del successo».⁶⁸ Da un lato, infatti, «il continuo peregrinare per assistere alle rappresentazioni di *Ruy Blas* comportava un enorme dispendio di energie e di tempo»;⁶⁹ dall'altro si fece strada nell'animo di Marchetti un senso di inadeguatezza e insoddisfazione per i risultati ottenuti. D'Ormeville dovette farsi parzialmente carico delle crescenti ansie e insicurezze del musicista, che a ben vedere avevano avuto origine molti anni prima, per lo meno dai tempi dell'inedito *Paria*.⁷⁰

Ad ogni modo, le lettere di Marchetti nel lungo periodo di tempo che condusse vero la prima del *Gustavo Wasa* alla Scala il 7 febbraio 1875, testimoniano ancora la prassi produttiva consueta. Fino a poche settimane dal debutto, il Maestro richiedeva al librettista la collaborazione per aggiustamenti più o meno corposi; veniamo a sapere inoltre che Marchetti rimaneva restio a divulgare anche solo la tela del libretto ad amici e conoscenti. Tra le ragioni di questa segretezza, accanto a quella evidente che possiamo riassumere nel concetto — non così alieno al mondo dell'opera — di «segreto industriale», possiamo ipotizzare proprio la coscienza che l'intreccio narrativo e la disposizione generale di numeri e atti potesse cambiare in maniera anche sostanziale fino all'ultimo momento; un fattore capace di rendere ridicoli i mille piccoli compromessi (nel dramma, nella musica, nelle parole nonché nel senso) ai quali i due artefici potevano dover scendere ogni qualvolta mettevano mano al già fatto.⁷¹ I due, che si stimavano moltissimo reciprocamente, lavorarono fianco a fianco durante le prove per la prima: la preziosa esperienza teatrale di entrambi era necessaria per assicurare all'opera le condizioni interpretative migliori. D'Ormeville, naturalmente, si occupava maggiormente della messinscena:

⁶⁷Cfr. nota 53.

⁶⁸FRANCESCO BISSOLI e ANNA RITA SEVERINI, *Gustavo Wasa*, in Francesco Bissoli (a cura di), *Filippo Marchetti cit.*, pp. 97–109: 97.

⁶⁹*ivi*.

⁷⁰È lo stesso librettista che ne accenna: cfr. CARLO D'ORMEVILLE, *Filippo Marchetti*, «Il teatro illustrato» I, 11 (nov. 1881), pp. 2–3, *passim*, nonché le citate lettere a Checchetelli.

⁷¹Cfr. la lettera a D'Ormeville da Camerino, 10 settembre 1872, I-FAN; e a Leone Giraldoni da Milano, 12 gennaio 1874, I-Ms; pubblicate in LUGLI, *Filippo Marchetti. Epistolario cit.*, n. 45, pp. 28–9 e n. 47, p. 30. Cfr. anche BISSOLI e SEVERINI, *Gustavo Wasa cit.*, pp. 97–9. Un'eccezione al riserbo di Marchetti fu l'occhio benevolo ma *super partes* di Giuseppe Checchetelli (cfr. oltre).

3 *Due protagonisti*

Ho letta e riletta già tutta l'opera, e gli artisti ne sono entusiasti, sebbene io sia convinto che non abbiano capito neppure una quarta parte di ciò che dovranno dire e fare.⁷²

L'esperto uomo di teatro, però, seppe avere la meglio sul complesso materiale del dramma lirico:

Dunque le prove proseguono alacramente, si sono unite le masse agli artisti principali, e siamo da quattro giorni in orchestra.

Il quadro ora mi sta tutto sott'occhio e lo trovo perfetto. Il mio primo giudizio [entusiasta sull'opera] non solo si conferma, ma si completa. È un'opera di genio e di scienza, senza le nebulose sofisticherie di quei poveri di spirito, che credono trovar l'arte nell'incomprensibile, mentre la manifestazione dell'arte vera dev'essere la più evidente cosa di questo mondo.⁷³

Le recite scaligere del *Gustavo Wasa* non colgono lo sperato successo, e con esso la consacrazione definitiva di Marchetti. Ma D'Ormeville è l'ultimo a darsi per vinto:

Le mie speranze ora sono tutte sopra una buona riproduzione, e conto su Firenze.

[...]

Nell'opera io ho fede, ma bisognerebbe che Pippo [Marchetti] si lasciasse persuadere a qualche ritocco. Credimi, Beppe mio, credimi, qualche spennellata è necessaria. Tu sai che ti parlo col cuore, perché per me la questione Marchetti è una questione d'arte superiore, una questione di amor proprio anche e di orgoglio, se vuoi. Ci darei del mio sangue per assicurare al *Gustavo Wasa* il giro del *Ruy Blas* e vedere schiacciata la schifosa camorra dell'impotenza biliosa. Mi sfogo con te, amico mio vero e vero amico di Pippo. Persuadilo se puoi. Senza qualche ritocco il *Gustavo Wasa* non farà il giro che noi desideriamo, credilo. Mentre sono convinto, che con qualche colpo di pennello se ne fa un operone.

E nel frattempo informa l'amico che al momento non sta con le mani in mano:

Sto studiando il *Don Giovanni* [d'Austria].

Bellissimo, ma pericolosissimo. Non direi di non farlo, ma quanto mi farebbe piacere che Pippo scrivesse prima qualche altra cosa.

[...] Oh! se potessi comperare un trionfo di Pippo con dieci fiaschi miei [...]⁷⁴

Le complesse vicende contrattuali relative al *Gustavo Wasa*, che videro Marchetti costretto a cedere di fronte alla posizione di forza di Giovannina Lucca, evidenziano il ruolo di D'Ormeville, ben più abile del Maestro nel proteggere i comuni interessi, interessi che Giulio Ricordi sarebbe stato disposto a garantire. Il librettista, evidentemente deluso dalle condizioni offerte al *Gustavo Wasa* da parte della Lucca (che

⁷²Così scrive da Milano il librettista a Checchetelli il 3 gennaio 1875; lettera nella Biblioteca dell'Istituto per la Storia del Risorgimento di Roma, riprodotta in FASOLATO, *Tra teatro e musica cit.*, p. 158.

⁷³Sempre a Checchetelli, il 30 dello stesso mese; cfr. *ivi*, pp. 160–1.

⁷⁴Lettera a Checchetelli del 18 febbraio; cfr. *ivi*, pp. 161–2.

era forte del diritto di prelazione per le opere successive al *Ruy Blas*), cercò almeno di ottenere una soddisfacente edizione del libretto.⁷⁵ Il rapporto tra D'Ormeville e Marchetti aveva però cominciato a incrinarsi, forse anche in conseguenza alle tensioni sulla proprietà dell'opera tra e con Lucca e Ricordi (il librettista propendeva nettamente per quest'ultimo). Dissapori dovettero sorgere anche durante la revisione del *Gustavo Wasa* per la seconda e ultima ripresa alla Pergola di Firenze (18 marzo 1877). Come abbiamo visto, D'Ormeville aveva già in mente «qualche ritocco» fin dal debutto dell'opera alla Scala che doveva corrispondere *grosso modo* alla versione fissata nell'unica edizione a stampa, almeno a giudicare da una sommaria datazione del numero di lastra.⁷⁶ Se nello spartito non si possono quindi trovare tracce delle modifiche successive alla prima, pare comunque improbabile che alcune idee sviluppate e proposte dal librettista in un altro paio di lettere a Checchetelli nel periodo immediatamente successivo, siano poi state effettivamente accolte e introdotte dal musicista.⁷⁷ Il «cattivo umore» (per non chiamarlo astio) che Marchetti esterna a D'Ormeville in una lettera dell'antivigilia della ripresa fiorentina ha infatti a che fare con qualche battibecco sulla visione complessiva dell'opera:⁷⁸

[...]

Sono in uno stato di malumore da non descriversi. Quello che avrei voluto pel *Gustavo* tu lo comprendi. Mi pare non averlo ottenuto.

[...] Accidenti al destino! Oh! Se Pippo mi avesse dato udienza e avesse rinsanguato meglio il suo lavoro! Ma già tu lo conosci, non c'è verso di persuaderlo.

In confidenza poi ti dico che anche quello che ho sentito del *Don Giovanni* mi fa paura. Ci trovo il solito studio minuzioso dei particolari; ma una pennellata manca, mi pare. [...] ⁷⁹

Già l'anno precedente c'era stato qualche screzio sul *Don Giovanni d'Austria*, che in quel torno d'anni era in piena lavorazione, e la (sembra) sincera ammirazione del librettista per il musicista faceva da contrappeso all'atteggiamento insicuro di quest'ultimo, probabilmente poco incline alle critiche:

[...]

⁷⁵Cfr. l'intera vicenda riassunta in BISSOLI e SEVERINI, *Gustavo Wasa cit.*, p. 101-4. Cfr. anche la lettera di Marchetti a D'Ormeville da Camerino, 17 settembre 1874, I-FAN, pubblicato in LUGLI, *Filippo Marchetti. Epistolario cit.*, n. 55, p. 35: «Hai tutte le ragioni per ciò che riguarda l'edizione del libretto e si farà un'edizione che sarà senza pretesione, ma come si deve».

⁷⁶FILIPPO MARCHETTI, *Gustavo Wasa. Dramma Lirico in 4 atti di Carlo D'Ormeville. Musica del Maestro Filippo Marchetti espressamente scritta pel Teatro alla Scala in Milano e rappresentata il 7 febbrajo 1875. Canto e pianoforte*, Lastre 23420-45, Milano, Lucca, 1875, n. lastra 23445, composto dai singoli nn. 23420-44 e dal n. 25000, la Romanza per tenore «Perché nell'unico», «scritta per il sig. Carpi Carlo», che però non interpretò Gustavo in nessuno dei due allestimenti dell'opera.

⁷⁷Rispettivamente lettere nn. 6 (22 febbraio 1975) e 7 (27 febbraio), in FASOLATO, *Tra teatro e musica cit.*, pp. 162-3.

⁷⁸LUGLI, *Filippo Marchetti. Epistolario cit.*, lettera n. 61, p. 39, I-FAN.

⁷⁹Lettera di D'Ormeville a Checchetelli da Milano, 21 marzo 1877, n. 12; in FASOLATO, *Tra teatro e musica cit.*, pp. 166.

3 *Due protagonisti*

Ho procurato e procuro contentarlo in tutto: qualche volta le sue idee non sono pienamente d'accordo con le mie, ma io faccio volentieri sacrificio delle mie e m'immedesimo nelle sue per seguirle scrupolosamente.

Quale sia la stima che ho per Pippo nostro, tu lo sai. Esso è per me oggi, come cinque anni fa, il primo fra tutti i maestri compositori, l'unico capace di fare un lavoro d'arte perfetto.

[...] ⁸⁰

Oltre a darci una conferma che Carlo D'Ormeville in questo periodo (siamo nel 1876) ancora si occupa prevalentemente della composizione di libretti d'opera, questa affermazione costituisce di per sé un fulmineo manifesto:

[...] Quando lavoro per gli altri uno dei pensieri predominanti è l'affare, perché non vivo che del mio lavoro; quando lavoro per Marchetti il pensiero predominante è l'ambizione.

[...] ⁸¹

Nel trattare della penosa fine di una solida collaborazione artistica, è opportuno evocare l'evento biografico del tutto decisivo per l'uomo di spettacolo Carlo D'Ormeville. Qualche tempo dopo la morte di Giovanni Battista Lampugnani, proprietario e fondatore dell'Agenzia che di fatto costituiva il nucleo della *Gazzetta dei teatri*,

D'Ormeville [...] fu chiamato d'urgenza una sera dalla vedova di questo, e si affrettò a recarvisi.

[...]

— Ho deciso di cedere l'Agenzia. Volete assumerne voi l'andamento? [...] Non cerco un affare. Vi cedo tutto. In vostre mani le cose andranno bene. [...] Da domani siete voi il padrone. Ecco le chiavi. [...]

E il giorno dopo Carlo D'Ormeville prese le redini dell'Agenzia e diresse la simpatica *Gazzetta dei Teatri*, il cui primo numero [dell'era D'Ormeville] vide la luce il 1 gennaio 1878 [...] ⁸²

La ricostruzione letteraria tralascia di ricordare che «la sua presenza nella rivista risaliva ancora a cinque anni prima ed aveva avuto un *exploit* proprio nel 1877»; inoltre, alla morte della vedova Lampugnani nel 1899 D'Ormeville resterà «proprietario della rivista e dell'agenzia teatrale annessa». ⁸³ Sotto la guida di D'Ormeville le sorti della *Gazzetta* vennero risollevate e riportate ai fasti originari, mentre l'agente teatrale finì nei due decenni successivi per sostituirsi completamente al librettista.

La collaborazione con un Marchetti insicuro, tentennante, probabilmente depresso e poco incline ai rapporti personali non poteva che contrastare con la nuova effervescente attività di giornalista/agente teatrale, che ben si sposava con l'attitudine ottimista e infaticabile di Carlo D'Ormeville. Questi, all'altezza del 1878, aveva di fatto

⁸⁰Lettera di D'Ormeville a Checchetelli da Como, 3 luglio 1876, *ivi*, pp. 164-5.

⁸¹Lettera di D'Ormeville a Checchetelli da Milano, 18 ottobre 1876, *ivi*, pp. 165.

⁸²DE MARZI, *Carlo d'Ormeville cit.*, pp.35-7.

⁸³FASOLATO, *Tra teatro e musica cit.*, p. 84.

già terminato la collaborazione con quell'altra stella decaduta che era Carlos Gomes, ma non aveva smesso di scrivere per alcuni dei Maestri più giovani e promettenti. In questo contesto va inquadrata la lavorazione dell'ultima opera di Filippo Marchetti, il *Don Giovanni d'Austria* appunto.

I malumori di Marchetti continuavano, anche a causa del fatto che non riusciva ad ottenere un contratto con un editore.⁸⁴ Infine il 5 maggio 1879, a partitura ormai ultimata, scrisse:

[...]

Ieri firmai il contratto con Ricordi per la vendita del *Don Giovanni d'Austria*; forse potevo guadagnar di più dopo un buon successo, ma senza l'appoggio d'un editore sono troppe le seccature che s'incontrano. [...]⁸⁵

Nelle parole di Marchetti c'è tutto il nuovo assetto dell'industria operistica italiana. Un contratto con un editore per un'opera era una garanzia, dato che, anche se il compositore cedeva cospicua parte dei propri possibili guadagni, per lo meno si poteva sentire sicuro nelle mani dell'imprenditore, che faceva anche proprio l'interesse per il successo dell'opera, immediato ma anche, meglio ancora, futuro: schierando magari il fuoco di fila delle *clagues* organizzate, coperto a sua volta dall'artiglieria della critica e della stampa di parte. L'alternativa sarebbe stata invece quella di andare allo sbaraglio tentando il colpaccio alla prima rappresentazione, per poi magari sedersi in una posizione vantaggiosa al tavolo delle trattative: che poteva ben essere un qualsiasi angusto locale del teatro tra un atto e l'altro della prima, come nel caso del *Guarany* di Gomes alla Scala solo una decina di anni prima.⁸⁶ Superfluo a dirsi, quest'ultima soluzione era diventata, col tempo, sempre più rischiosa.

Quasi certamente non fu di D'Ormeville l'idea di trarre un libretto dalla commedia di Delavigne *Don Juan d'Autriche, ou La Vocation* (1836), dato che della trasposizione si conserva un 'Programma' per mano del librettista Marco d'Arienzo (1811–1877); eppure quando il nuovo poeta prese in mano il soggetto, esso non doveva aver superato quello stadio di abbozzo.⁸⁷ Il dramma lirico, che venne terminato durante i primi mesi del 1879, nell'autunno precedente si trovava in stato di avanzata lavorazione. Marchetti aveva finito di lavorare spalla a spalla col celebre tenore Roberto Stagno (1848–1897), mandato da D'Ormeville per aiutarlo a tratteggiare meglio la parte di Don Giovanni. I due avevano iniziato, come è naturale, dalla «lettura del

⁸⁴Cfr. lettera a Decio Marchetti da Milano, 8 luglio 1878, I-CMO, in LUGLI, *Filippo Marchetti. Epistolario cit.*, n. 70, p. 47.

⁸⁵Lettera a Decio da Milano, I-CMO, *ivi*, n. 86, pp. 58–9. Per la lunga battaglia sulla proprietà dell'opera che vide schierati, in quei primi mesi del 1879, da una parte la Lucca e dall'altra Ricordi, D'Ormeville, Marchetti col fratello Raffaele e uno stuolo di notai e avvocati, cfr. FRANCESCO BISSOLI e ANNA RITA SEVERINI, *Don Giovanni d'Austria*, in Francesco Bissoli (a cura di), *Filippo Marchetti cit.*, pp. 111–39: 114–7.

⁸⁶GASPARE NELLO VETRO, *Antonio Carlos Gomes / Il Guarany*, [Parma], Tecnografica, [1996], p. 32.

⁸⁷La tela «*Don Giovanni d'Austria* / Programma di un melodramma / In 4 parti / Posto in musica da Filippo Marchetti [a matita] / D'Arienzo Marco, librettista» è conservata presso la Biblioteca del Museo Teatrale alla Scala, coll. Casati 1990. Cfr. BISSOLI e SEVERINI, *Don Giovanni d'Austria cit.*, pp. 111.

libretto» e proseguirono negli aggiustamenti per alcuni giorni.⁸⁸ Con D'Ormeville sempre indaffarato con cantanti e *cast* più che con le questioni attinenti al libretto, e con Marchetti che al massimo gli commissiona la versificazione di un pensiero in prosa che non può farsi da sé, la collaborazione tra i due sta ormai volgendo alla fine:

L'aria della donna e il duetto finale I° sono finiti interamente e non potrei essere più contento. Ora lavoro al duetto e finale III°. Il IV° lo farò dopo l'istrumentale dei primi, come è solito.

[...] Tieni in vista una donna per il Pablo, ed un baritono pel Don Quesada. [...]

Addio mio caro Carlo; qualche verso che mi è abbisognato sin ora l'abbiamo messo assieme con Raffaele, pel IV° atto che pure vi abbisognerà qualche cosa, farò come pel duetto (che mi rifacesti ultimamente) cioè ti scriverò in prosa quello che penso; e già mentre stavo senza lavorare, qualche cosa ho fatto. [...]⁸⁹

Quando il *Don Giovanni* vide finalmente la luce al Regio di Torino l'11 marzo 1880, per essere subito dopo dimenticato totalmente (eccettuata una ripresa, di lì a pochi anni), i rapporti tra i due dovevano essere ormai agli sgoccioli. Infatti Marchetti dovette addirittura preoccuparsi della buona messinscena della sua opera, che il Teatro Regio evidentemente non garantiva ai livelli cui il compositore era stato da tempo abituato grazie all'aiuto del suo più fedele librettista.⁹⁰

Non sappiamo poi da quale «dramma francese» contemporaneo Marchetti trasse il soggetto per un non meglio specificato libretto in quattro atti che nell'estate di quell'anno riuscì ad affidare a un D'Ormeville poco interessato e anzi decisamente defilato. Lo era a tal punto che di lì a poco il musicista poteva uscirsene con un:

[...] Non dubitare che con D'Ormeville ho parlato ben chiaramente; venuto il momento non m'arrestero nemmeno d'innanzi alla certezza di romperla del tutto con lui [...]⁹¹

Del misterioso progetto abbiamo notizie almeno fino a fine 1880, quando sembra che la questione finisse nelle mani della Lucca, forse per problemi di diritti d'autore. D'Ormeville, dopo aver gradatamente passato al marchese Luigi Capranica Del Grillo (1831–1891) la responsabilità dell'ingrato compito, aveva infine approfittato di un incarico come impresario a Napoli per lavarsene definitivamente le mani già a novembre di quell'anno.⁹²

⁸⁸Cfr. lettere di Filippo a Stefano Marchetti del 6 settembre 1878 e a Raffaele Marchetti dell'11 settembre, I-CMO, in LUGLI, *Filippo Marchetti. Epistolario cit.*, nn. 77 e 78, p. 52.

⁸⁹Lettera di Marchetti a D'Ormeville da Galluzzano, 22 ottobre 1878, I-FAN; *ivi*, n. 79, pp. 52–4. Raffaele è ovviamente Raffaele Marchetti (1818–1898), celebre avvocato che per il fratello Filippo scrisse il libretto della prima opera, *Gentile da Varano*.

⁹⁰Cfr. lettera di cui alla nota 50.

⁹¹Lettere a Stefano (altro fratello di Filippo) e a Raffaele del 17 e 31 luglio, 24 e 28 agosto 1880; LUGLI, *Filippo Marchetti. Epistolario cit.*, nn. 139, 141, 143, 144, pp. 84–7.

⁹²Cfr. lettere a Raffaele, familiari, Stefano del 1°, 6 e 13 settembre, 9 e 15 novembre e 21 dicembre 1880; *ivi*, nn. 145, 146, 147, 149, 150, 155, pp. 87–93.

Marchetti e il suo librettista erano stati i protagonisti in quel torno d'anni che accompagnò il dramma storico verdiano verso la commistione con il *grand opéra*. Quelle partiture presentavano alcune novità pregne di conseguenze, come quella dei motivi ricorrenti, ma senza abbandonare la cantabilità belcantistica che era sentita ancora come sintomo di genuina italianità. Gli sviluppi successivi della produzione italiana si indirizzarono però solo parzialmente in quel senso, e forse il solo D'Ormeville se ne rese pienamente conto, nel bene e nel male. Naturale quindi che il distacco di D'Ormeville nei confronti del vecchio amico crescesse, sul piano artistico e professionale, proprio allorché egli si volse alla nuova occupazione di agente teatrale o a progetti di tutt'altra indole: come, ad esempio, l'*Elda* di Alfredo Catalani.

La nuova occupazione di agente teatrale almeno fino alla metà degli anni '80 non intaccò sostanzialmente il ritmo della produzione librettistica di Carlo D'Ormeville. Molte delle collaborazioni più importanti si verificarono però nel periodo antecedente al decisivo cambiamento professionale. Tra queste si può menzionare quella con Giuseppe Libani per i libretti dei suoi due maggiori successi: il dramma lirico in quattro atti *Il Conte Verde* (Roma, Apollo, 6 aprile 1873) e l'opera-ballo, sempre in quattro atti, *Sardanapalo*, andata in scena nello stesso teatro il 29 aprile 1880, quattro giorni prima della morte del musicista. Durante la composizione di quest'ultima è probabile che i rapporti tra librettista, musicista e Luigi Mancinelli, cui vennero affidati alcuni ritocchi, fossero mediati dagli editori torinesi Giudici & Strada, vecchie conoscenze di D'Ormeville.

Questi, ad onta dell'ubicazione defilata rispetto al domicilio dei tre autori (Roma, Bologna e Milano) e alla piazza interessata, preferivano evidentemente mantenere il controllo della situazione mediando la corrispondenza tra librettista e musicisti, a differenza di ciò che avveniva con Marchetti o Gomes, coi quali il librettista lavorava a diretto contatto, seppur spesso epistolare.⁹³

Del tutto nullo, invece, sembra il ruolo dell'editore nel contratto per il libretto dell'opera in quattro atti *Baldassarre*, per il compositore cubano Gaspar Villate:

È convenuto quanto segue:

1. Il sig. Carlo D'Ormeville si obbliga di fare un libretto intitolato *Baldassar[r]e* in quattro anni (mesi) dalla firma di questo contratto.
2. Il sig. Gaspare Villate pagherà al sig. Carlo D'Ormeville la somma di lire italiane 2.000 (duemila) per la proprietà esclusiva assoluta per tutti i paesi d'Europa e dell'estero per la stampa sia colla musica che separatamente sia per le rappresentazioni di detto libretto.
3. Questa somma sarà pagata in due rate eguali, l'una alla firma del contratto, la seconda alla fine del lavoro.
Beninteso che, se necessitano cambiamento di scena o di verseggiatura, il Sig. D'Ormeville si obbliga di farli senza compenso ulteriore.

⁹³Lo si desume da alcune lettere scritte da D'Ormeville tra il febbraio e il luglio 1880 (*Sardanapalo* aveva bisogno di alcuni aggiustamenti anche dopo la prima) a Giudici: Biblioteca del Museo teatrale alla Scala, segnn. Casati 2034–2038. Si riveda inoltre, a p. 31, la dedica stampata in apertura dello spartito di *Sardanapalo*.

3 *Due protagonisti*

4. In caso di ritardo nell'adempire la condizione prescritta nell'articolo primo, il sig. Villate avrà diritto di ritenere sulla seconda quota del pagamento 100 lire per ogni settimana di ritardo.
5. L'invio della poesia sarà fatto dal Sig. D'Ormeville a mezzo postale con lettera assicurata per evitare gli inconvenienti all'indirizzo del Sig. Villate.

(Data di Cuba)

Fatto in doppia scrittura e di buona fede fra i sottoscritti.

Milano-Parigi⁹⁴

L'opera venne rappresentata il 28 febbraio 1885 al Teatro Real di Madrid, ed è plausibile che, durante gli oltre due anni che separarono il contratto dalla prima, librettista e compositore (che all'epoca risiedeva a Parigi) non ebbero nemmeno occasione di vedersi. Sempre per Villate, pare che D'Ormeville avesse già scritto una *Ines de Castro* in quattro atti.⁹⁵

Se escludiamo *Il Guarany* e tutte le svariate revisioni per Gomes e altri, il catalogo dei libretti di D'Ormeville mette assieme complessivamente 29 titoli,⁹⁶ dei quali due forse mai musicati: non moltissimo, ma abbastanza per assegnare al librettista il ruolo di protagonista, assieme ad Antonio Ghislanzoni e Arrigo Boito, del panorama della *transizione*.

Anche nella misura dei singoli libretti, il catalogo del librettista romano non è avaro di grandi proporzioni, che corrispondevano al crescente monumentalismo degli anni Settanta. Se comunque eccezionali sono i cinque atti di *Cordelia* (tratto da *La Haine* di Sardou) per l'ambizioso Gobatti e i quattro atti preceduti da un prologo per il *Giuseppe Balsamo*, dobbiamo registrare che oltre la metà dei lavori è in quattro atti (o in un prologo e tre atti) e che si concentrano per lo più negli anni Settanta e primi Ottanta. Le opere di dimensioni più contenute, in tre atti, si concentrano invece negli anni Sessanta oppure nella seconda metà degli anni Ottanta, quando la nuova via che porterà alla Giovane Scuola sarà indicata, tra gli altri, dal ridimensionamento dell'*Elda* nella *Loreley*. La maggior parte dei lavori sono definiti «drammi lirici», ma non vi sembrano essere particolari corrispondenze tra numero di atti e definizioni, né tra queste e la data di realizzazione. Trascurabili poi, nel catalogo di D'Ormeville, i libretti di piccole dimensioni.

⁹⁴Il documento, registrato sotto «Minuta di contratto fra il compositore Gaspare Villate dell'Avana e il librettista Carlo D'Ormeville per un libretto intitolato *Baldassar[r]e*» e datato 8 novembre 1882, è conservato presso la Biblioteca dell'Istituto di Studi Verdiani di Parma e riprodotto integralmente in FASOLATO, *Tra teatro e musica cit.*, pp. 143-4.

⁹⁵Secondo JORGE ANTONIO GONZÁLEZ, *Villate, Gaspar*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, vol. 4, 4 voll., New York, Oxford University Press, 1997, pp. 1009-1010, l'opera, in quattro atti, sarebbe andata perduta, e forse, aggiungiamo, non venne mai rappresentata. Certamente errata la notizia riportata in AURELIO DE LA VEGA, *Villate, Gaspar*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, McMillan, 2001 che essa avrebbe avuto battesimo nel 1869 al teatro Jovellanos di Madrid, sotto il titolo di *Doña Inés de Castro*: in quell'occasione andò in scena infatti l'omonimo dramma di Francisco Luis de Retes.

⁹⁶*Lina* di Ponchielli è mantenuta nel conteggio in quanto rifacimento. Esclusa è invece la misteriosa *Giarrettiera* per Ivan Hartulari. Cfr. tabella nell'Appendice B.1.

TABELLA 3.1: Libretti di maggiori dimensioni (su 37)

Ordine	Libretto	Totale	Ordine	Libretto	Totale
1	Ruy Blas	1431	14	Mefistofele (1874)	952
2	Don Giovanni d'Austria	1409
3	Falstaff	1366	18	Loreley	875
4	Papà Martin	1179
5	Gustavo Wasa	1122	21	Romeo e Giulietta	846
⇔	Elda	~1090
6	Gioconda	1077	28	Ero e Leandro	717
...	29	Sardanapalo	705
13	Otello	999	30	I Rantzau	611
⇔	I Burgravi	~980

La versificazione di D'Ormeville è stata definita «facile, spesso sciatta».⁹⁷ E forse in effetti meno difficile che per altri dovette sembrargli mettere il proprio pensiero in versi, se, nel nostro campione, i libretti di Carlo D'Ormeville occupano il primo, il secondo e il quinto posto per numero di versi contenuti rendendo il librettismo di D'Ormeville più prolisso, per dirla, di quello del non certo sintetico Boito (tab. 3.1). Il sospetto poi che questi primati quantitativi possano dipendere da una naturale inclinazione allo sperpero di versi da parte del compositore che mise in musica i tre libretti più lunghi, Filippo Marchetti, dovrebbe essere sopito dalle contenute dimensioni che accomunano gli altri due libretti di D'Ormeville a *Romeo e Giulietta* di quello stesso compositore. Due a caso tra i libretti di D'Ormeville esterni al campione che abbiamo reperito (*Elda* e *I Burgravi*) confermano la tendenza alla versificazione generosa.⁹⁸

D'Ormeville risulta anche relativamente conservatore per quanto riguarda i metri utilizzati. Tra i librettisti del campione è di gran lunga il maggior utilizzatore del sempre meno popolare verso settenario, che copre oltre il 45% del totale dei suoi versi.⁹⁹ Certamente non in linea con le nuove tendenze fu pure il suo scarso in-

⁹⁷CIMMINO, *DBI cit.*, p. 493.

⁹⁸Cogliamo l'occasione per fornire qualche altro numero, tratto da CASSI RAMELLI, *Libretti e librettisti cit.*, p. 17: ca. 1400 versi sono normalmente impiegati per i *grand-opéra*, 1073 per *Bohème*, 684 per *Lucia di Lammermoor*, 774 per *Traviata*, 717 per *Rigoletto*, 834 per *Trovatore*.

⁹⁹Almeno se escludiamo dalla classifica Antonio Scalvini, presente — guarda caso — per il solo *Guarany*, di cui sappiamo con certezza che contiene almeno 90 settenari non suoi, tra i 469 totali: praticamente tutto il duetto «Sento una forza indomita», aggiunto appunto da D'Ormeville. In una classifica dell'uso del settenario, che vedrebbe al primo posto *Le Villi*, seguono a ruota i libretti di *Don Giovanni d'Austria*, *Ruy Blas*, *Il Guarany* e *Sardanapalo* con percentuali tra il 51 e il 44%, mentre

teresse per l'endecasillabo, che egli utilizza meno di tutti gli altri librettisti.¹⁰⁰ Per ciò che riguarda i cosiddetti «livelli di liricità» definiti da Harold Powers a proposito di Boito,¹⁰¹ D'Ormeville, se escludiamo il caso di *Loreley*, mantiene una netta distinzione tra i versi misurati e quelli sciolti, senza fare sostanziale uso di soluzioni intermedie. Tra le poche eccezioni, forse la più flagrante è rappresentata da un prototipo di *rhymed scena verses* che introducono la celebre Aria «A' miei rivali cedere» di Don Sallustio (*Ruy Blas*, I, 3, cfr. a p. 173). Tuttavia, come detto, la palese eccezione risalta meglio sulla norma che vuole la versificazione di D'Ormeville ancora sostanzialmente 'bipolare'.¹⁰² E in questa alternanza si può osservare, almeno per i drammi lirici di Marchetti, una costante e netta flessione nell'uso dei tradizionali versi misurati: dall'80% del *Ruy Blas* a meno del 52% nel *Don Giovanni*, a favore ovviamente delle più flessibili sezioni in sciolti. Nel *Sardanapalo* sono stati evidenziati i seguenti tipi di versificazione: dei 705 versi, 511 sono «lirici» tradizionali, 142 sono sciolti tradizionali, mentre, tra le soluzioni intermedie, abbiamo 24 occorrenze per i martelliani (doppi settenari baciati), 24 per parisillabi baciati e appena quattro endecasillabi rimati.

I soggetti scelti da (o commissionati a) Carlo D'Ormeville per lo più non si distanziano troppo dalla prassi consolidata nel teatro verdiano: alcune incursioni nel territorio del fantastico o del soprannaturale (*Elda*, *Giuseppe Balsamo*) non distolgono D'Ormeville dalla solida vena del teatro francese del primo Ottocento di Hugo (*Ruy Blas*, *Burgravi*) o più contemporaneo (*Gabriella di Belle-Isle*, da Dumas padre), o comunque dal teatro romantico (*Sardanapalo*, da Byron).

Appartenne dunque Carlo D'Ormeville alla Scapigliatura? Difficile rispondere a una domanda forse anche un po' sterile. Benché sia stato ammesso, ma *con riserva*, in una «panoramica degli autori» scapigliati in un recente saggio di Antonio Rostagno, D'Ormeville non figura, a differenza di Boito, Fontana, Ghislanzoni, Emilio e Marco Praga, Zanardini e Arrighi, tra i nomi a buon diritto presenti in un rigoroso *Contributo per un catalogo dei librettisti scapigliati* contenuto nello stesso volume.¹⁰³ Rostagno cita solo *Ruy Blas* (per il tema del protagonista manovrato verso la propria e altrui distruzione) e *Loreley* (con *Elda*, prototipo della donna-eumenide) tra i soggetti che rispondono ad alcune delle occorrenze tematiche da lui individuate nell'opera

Loreley e *Gustavo Wasa* rimangono oltre il 38%; cfr. tabb. A.9 a p. 308 e A.5 a p. 306.

¹⁰⁰La percentuale di endecasillabi nel totale de versi di D'Ormeville è inferiore al 18%, contro un *trend* che dal circa 25% degli anni '60, '70 e '80, schizza quasi al 40% negli anni '90 con i disinvolti e flessibili libretti della Giovane Scuola. Cfr. tab. A.6 a p. 306.

¹⁰¹HAROLD S. POWERS, *Boito rimatore per musica*, in *Arrigo Boito*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1994, pp. 355-394.

¹⁰²Anche considerando che, almeno dal punto di vista del metro e dello schema-rima, D'Ormeville, specie nel *Ruy Blas*, è poco propenso a differenziare i versi lirici destinati ai tempi 'cinetici' da quelli destinati ai tempi 'statici', essendo spesso il solo passaggio della 'cadenza', da regolare a irregolare, sufficiente a individuare lo scarto tra i due regimi di versificazione lirica. Per questi ultimi, cfr. a p. 161.

¹⁰³ROSTAGNO, *Nuove tipologie e geometrie operistiche cit.*, p. 210; BIANCA CORTÁZAR *et al.*, *Contributo per un catalogo dei librettisti scapigliati*, in Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini (a cura di), *Scapigliatura & fin de siècle cit.*, pp. 89-134: 89.

scapigliata. Di fatto il *Ruy Blas* è, assieme al *Mefistofele* e malgrado «l'origine romantica victorhughiana», tra i primissimi esempi di soggetto scapigliato nell'opera, non foss'altro poiché tratti fortemente mefistofelici si scorgono nel personaggio di Don Sallustio e nelle scene 1, 2–3, dove in fin dei conti si prefigura il manipolatore Jago verdiano. Ciononostante, e sebbene avesse respirato, nei primi due *anni mirabiles* passati alla Scala, un clima decisamente scapigliato, come figura nel suo insieme «D'Ormeville non è ascrivibile alla cerchia scapigliata»;¹⁰⁴ mentre si scapigliati, piuttosto, appaiono taluni dei suoi lavori migliori. Tra di essi, senza dubbio, l'unica opera su versi suoi che, superati gli entusiasmi di una manciata di sere (nella maggior parte dei casi, quando andò bene) o di anni (nel caso di *Ruy Blas* e *Il Guarany*), raggiunse il valico dell'effimero e riuscì a porre almeno un timido piede nel repertorio del Novecento: *Loreley*. Ma perché ciò succedesse, *Loreley*, come una sorta di testo–testimone, fu affidato a un'altra rilevante figura del librettismo di quegli anni.

3.2 Angelo Zanardini

Assieme al fardello del libretto dell'*Elda/Loreley*, dalle mani di Carlo D'Ormeville a quelle del veneziano Angelo Zanardini (1820–1893)¹⁰⁵ passò tutto un sottobosco di attività librettistica per musicisti di primo e second'ordine: il primo la andava infatti abbandonando, proprio mentre il secondo la abbracciava con dedizione dopo una lunga attività — era nato ben vent'anni prima del collega romano, e superava per età persino Antonio Ghislanzoni — di musicista, traduttore di melodrammi nonché di politico e funzionario.

Questo 'decano' anagraficamente parlando, dei librettisti della 'transizione' si era laureato in legge nel 1843 all'università di Padova ed ebbe un ruolo di rilievo durante l'avventura rivoluzionaria della Repubblica di Venezia (1848–49) durante la quale, grazie alla conoscenza di molte lingue, ebbe da Daniele Manin vari incarichi diplomatici: dapprima in Francia presso il ministro Alphonse Lamartine (anch'egli letterato),¹⁰⁶ quindi in Inghilterra presso Lord Palmerston,¹⁰⁷ senza trascurare continui contatti con Carlo Cattaneo. Tutto ciò gli valse la condanna a morte da parte

¹⁰⁴ROSTAGNO, *Nuove tipologie e geometrie operistiche cit.*, pp. 212–3 e 224–6.

¹⁰⁵Molte fonti dell'epoca gli attribuiscono il nome di Antonio e almeno in un caso, quello di Achille, né va taciuto l'errore più grave, tramandato da molti e duro a morire, che spesso gli ha storpiato il cognome in *Zanarini!*

¹⁰⁶Sappiamo che a metà aprile 1848

giunsero a Parigi Angelo Zanardini e Giacomo Nani, inviati dal Manin e dai suoi colleghi appunto perché vi acquistassero un buon numero di fucili e un vapore da guerra,

riuscendo solo a rimediare i ventimila fucili di cui abbisognava la repubblica, peraltro con notevole ritardo vista l'opposizione del ministro; VINCENZO MARCHESI, *Storia documentata della rivoluzione e della difesa di Venezia negli anni 1848-'49 tratta da fonti italiane ed austriache*, Venezia, Istituto veneto di arti grafiche, [1916], p. 218–9 e note.

¹⁰⁷«I due veneziani [...] partirono per l'Inghilterra allo scopo di comperare il vapore», ma non ottennero l'aiuto sperato da Lord Palmerston; *ivi*, p. 218.

degli austriaci rientrati al potere una volta fallita l'avventura veneziana; logico quindi che riparasse in tutta fretta a Torino.¹⁰⁸ Nondimeno, a un certo punto dovette poter rientrare sotto l'impero, se è vero che «si ridusse a vivere in un proprio podere nel Friuli, dedicandosi al pianoforte e alla composizione [e dove] scrisse tre opere, *Il Cavalier nero*, *Fernanda* e *Amleto*».¹⁰⁹ Quest'ultima, su libretto proprio, poté persino calcare le scene veneziane (Teatro Gallo di San Benedetto, 30 maggio 1854).¹¹⁰ «Nel 1859 Zanardini era tornato nel Piemonte chiamatovi dagli amici Cesare Correnti, Tecchio e da altri patrioti militanti nell'arengo politico unitario, e vi ebbe una carica presso il Ministero dell'Interno».¹¹¹ In seguito all'annessione del Regno delle Due Sicilie, divenne il primo commissario straordinario a Napoli e in tale veste si occupò della crisi del Monte dei Paschi di Siena; nel 1866 fu anche consigliere delegato alla prefettura di Verona sotto Allievi.¹¹²

Risulta comunque che già dal 1856 Zanardini dovette risiedere almeno sporadicamente a Milano, che sarebbe divenuta poi la sua città di adozione. Nella capitale lirica d'Italia scrisse per la *Gazzetta musicale* (con articoli di storia, critica e varietà sotto pseudonimo) e divenne collaboratore non solo dell'editore Ricordi e dei coniugi Lucca ma anche, molti anni dopo, di Sonzogno. Ma conviene ritornare agli inizi della sua carriera, nei dintorni d'una delle sue prime esperienze creative.

[...] Non possiamo né vogliamo profferire un giudizio sull'opera [...]. Noteremo però in via di fatto che il maestro fu [...] tante volte chiamato, da perderne il conto. La gente gradì specialmente la larga e bella melodia del coro d'introduzione, poiché quest'opera ha una quantità sterminata di cori; quella, piuttosto facile e un tantin ripetuta, del coro nella scena della taverna: scena messa là appunto per far udire quel canto [...] Il libretto è il dramma famoso del Shakspeare, meno i profondi pensieri d'Amleto, il cui il poeta volle adombrare il gran pensatore; meno certi drammatici episodi, la sublime poesia, e, diciamolo pure con tutto il rispetto, meno certe stranezze, come l'ultimo duello e i sei o sette morti, con cui termina il fatto: tanto che, se in buon punto non arrivasse Fortinbras, di Norvegia, non resterebbe più nessun della Corte a reggere la Danimarca, che il nostro poeta, certo pe' suoi buoni motivi, mutò in una contea d'Elsinoro.

¹⁰⁸CASSI RAMELLI, *Libretti e librettisti cit.*, pp. 259–60.

¹⁰⁹*Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, 11 voll., Firenze-Roma, Sansoni, 1954-1965, *ad vocem* redatta da Mario Morini, coll. 2087–8. La notizia sulle prime due opere viene da diversi repertori e enciclopedie, ad esempio CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, Seconda edizione, 2+1 voll., Milano, Ricordi, 1927-1938, *sub voce*, II, p. 445. Non sono state trovate altre tracce di questi lavori. Un *Cavaliere nero*, ma non di Zanardini bensì di Luigi Badia, venne rappresentato nello stesso 1854 dell'*Amleto* al comunale di Bologna. Quanto a *Fernanda*, potrebbe trattarsi di un errore di compilazione, dato che Zanardini figurerà come traduttore del *Fernando Cortez* di Spontini.

¹¹⁰ANGELO ZANARDINI, *Amleto. Tragedia lirica in quattro atti. Da rappresentarsi nel teatro Gallo a S. Benedetto nella stagione di primavera 1854. Parole e musica di A. Zanardini*, Venezia, Gattei, 1854.

¹¹¹*Enciclopedia dello spettacolo cit.*, *ivi*.

¹¹²CASSI RAMELLI, *Libretti e librettisti cit.*, p. 260. Curiosamente, la carica di questore di Verona era stata ricoperta da un altro librettista/musicista: Temistocle Solera.

Il libretto pecca altresì qualcosa del lato della frase: ella è talora trascurata, e somiglia ne' modi e nella veste più alla prosa che alla poesia, benché il poeta non manchi d'estro e d'ingegno.¹¹³

La recensione della «tragedia lirica» *Amleto* sospende paternalmente il giudizio sul lavoro musicale di Zanardini ma poi se la prende con il libretto (o meglio, con lo stesso Shakespeare) tentando addirittura impossibili confronti con la *Traviata*, e finendo per criticare i modi somiglianti «più alla prosa che alla poesia». Non si trattava ovviamente del primo *Amleto* a calcare le scene operistiche italiane: di appena sei anni prima era stata l'ultima versione — preceduta da almeno altre quattro, anche settecentesche — di Antonio Buzzolla, su libretto di Giovanni Peruzzini. Zanardini, che come altri non si basa direttamente sull'*Hamlet* shakespeariano ma su una volgarizzazione francese e sull'*Amleto* di Felice Romani, si prende molte libertà stravolgendo buona parte della vicenda e dei personaggi. Al contrario dell'originale, tanto deplorato dal recensore della *Gazzetta veneziana*, l'*Amleto* di Zanardini si rivela «cristianamente e politicamente corretto: il protagonista virtuoso vive e regna, gli antagonisti rei, pentiti delle loro colpe, rinunciano al potere e vanno virtuosamente incontro alla morte».¹¹⁴

Negli anni Cinquanta e Sessanta l'avvocato-musicista veneziano si vide pubblicare, per lo più da Ricordi, un discreto numero di pagine di musica vocale, in genere melodie e duetti con accompagnamento per pianoforte. A partire dai primi anni Settanta poi, quasi ancor prima di cimentarsi come autore di libretti per opere altrui, egli mise a frutto la propria esperienza di composizione vocale e operistica, nonché una certa erudizione letteraria dedicandosi all'arduo compito di tradurre opere francesi e tedesche. Nel corso di una ventina d'anni (fu attivo anche durante la malattia che l'avrebbe portato alla morte) tradusse decine di opere dalle due lingue, per lo più novità di successo, a prescindere dal ritardo con cui, rispetto al loro esordio venivano accolte in Italia. In breve tempo divenne il più prolifico dei letterati impegnati nella 'traduzione ritmica' di opere straniere, una competenza che, grazie alla costante penetrazione delle opere straniere, divenne sempre più remunerativa e richiesta negli anni Settanta e Ottanta. Alle sue fatiche dobbiamo la penetrazione della parte più cospicua dell'opera francese e tedesca del secondo Ottocento: buona parte di Wagner, Massenet e Bizet,¹¹⁵ ma anche, tra gli altri, Gounod, Offenbach,

¹¹³Recensione apparsa sulla *Gazzetta ufficiale di Venezia* e riportata in *Venezia. Teatro Gallo a S.Benedetto. - Amleto, parole e musica di A. Zanardini*, «Gazzetta musicale di Milano, La» XII, 23 (4 giu. 1854), pp. 183-184.

¹¹⁴FABIO VITTORINI, *Shakespeare e il melodramma romantico*, Milano, La Nuova Italia, 2000, p.284. Il volume riassume, a partire da p. 272, l'intero libretto di Zanardini e ne riporta numerosi passi.

¹¹⁵Non si sono trovate conferme del suo ruolo, riportato da molti, nella traduzione della corrente versione italiana di *Carmen*, nonché di opere di Flotow. Forse a trarre in inganno i compilatori potrebbe essere stata *Carmen*, la più riuscita delle melodie per canto e pianoforte apparse tra le *Serenatelle Spagnuole* di JulesBurgmein nel 1885 e stando al frontespizio, tradotte, appunto, da Zanardini e da Fontana. Ma non si trattò di una traduzione, dato che Burgmein altro non era che lo pseudonimo di Giulio Ricordi: si trattava quindi, probabilmente, di loro poesie.

Delibes nonché — vi lavorò assieme a De Lauzies — il *Don Carlos* di Verdi.¹¹⁶ Un breve catalogo, non esaustivo (tab. B.2 a p. 319), mostra come le commissioni di traduzione venissero, inizialmente, da Lucca e in seguito da Ricordi, mentre quelle di Sonzogno vi si affiancarono negli ultimi anni. La maggior parte delle opere erano francesi, ma anche quelle tedesche furono in buon numero. Né manca una traduzione, verosimilmente, dallo spagnolo originale: *Gli amanti di Teruel*, di Tomás Bretón. Zanardini, che scrisse pure il testo poetico italiano o preparò la traduzione di decine e decine di ‘melodie’ di autori contemporanei edite in Italia, tradusse anche *Lieder* di Schubert (usciti in una edizione ‘completa’ di ben dodici volumi) e di Schumann per Giulio Ricordi, con l’aiuto del quale volse all’italiano anche i *Dodici canti a due voci* di Mendelssohn: uscì per i tipi di Lucca, invece, la versione italiana di alcune *Mélodies* di Massenet.¹¹⁷

Un’opera data in lingua straniera era ancora un evento del tutto eccezionale nei teatri italiani, ma la crescente domanda di riallestimenti grandoperistici da Parigi e dei sempre più popolari lavori di Massenet e Wagner doveva in qualche modo essere soddisfatta. Nello stesso tempo, come abbiamo già illustrato, accanto alla nascita del repertorio si affermava la concezione dell’opera quale creazione artistica unica e irripetibile, che implicava quindi il massimo rispetto per quelle che erano considerate (più o meno) le intenzioni dell’autore. Ecco così che la traduzione di un’opera non poteva certo limitarsi alla semplice traduzione del libretto, magari con metri analoghi a quelli via via utilizzati nell’originale, ma doveva per forza entrare nel merito musicale non solo là dove la musica si discostava dal verso e dalla forma librettistica, ma anche dove questo veniva per lo più rispettato. Guido Manacorda, riconosciuto a suo tempo come il miglior traduttore dei libretti (si noti bene: non delle partiture) di Wagner, rinuncerà «all’idea di una traduzione ritmica in corrispondenza perfetta con la composizione musicale, onde il senso poetico, e purtroppo qualche volta anche il senso comune, viene necessariamente oscurato».¹¹⁸ A parere di molti quel mestiere

¹¹⁶La versione riveduta in quattro atti del *Don Carlos* (Scala, 10 gennaio 1884) consisteva essenzialmente in una «revisione del testo francese di Camille Du Locle [e in una] traduzione italiana di Angelo Zanardini basata su quella della versione originale di Achille de Lauzières»; JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985, III, p. 2. Inoltre, «nel 1881 Giovannina Lucca acquistò l’autografo [di *Le Duc d’Albe*] di Donizetti e commissionò ad Angelo Zanardini di tradurre il testo e ad un certo Matteo Salvi di completare la musica»: *ivi*, II, p. 191.

¹¹⁷Cfr. RICCARDO ALLORTO, *La musica vocale italiana da camera dell’Ottocento nei cataloghi degli editori Ricordi e Lucca*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, Atti del convegno, Ortona, 1996, Torino, EDT, 2002, pp. 147–65: 157. Nel campo delle nostrane ‘melodie’ o ‘romanze’, Zanardini si cimentava anche in traduzioni dall’inglese (ad esempio, da Shelley) per la musica di Maestri italiani, dando comunque «prova [di] abilità tecnica»: MATTEO SANSONE, *La poesia europea nella romanza italiana da salotto*, in Francesco Sanvitale (a cura di), *La romanza italiana da salotto cit.*, pp. 131–46: 135–139.

¹¹⁸GUIDO MANACORDA, *Wagneriana*, in *Studi e saggi*, Firenze, Le Monnier, 1922, p. 143. Lo cita JOSEF ANNEN, *Le versioni italiane rappresentate delle opere di Riccardo Wagner*, tesi di dott., Muralto-Locarno: Universität Freiburg, 1943, pp. 147–8. Si veda il confronto tra le due versioni dello stesso passo, il cosiddetto *Canto della primavera* nella *Walkiria*, nelle due versioni di Manacorda e di Zanardini, così come le riporta CASSI RAMELLI, *Libretti e librettisti cit.*, p. 273. L’autore evidenzia come l’eleganza e la forza della traduzione ‘letteraria’ di Manacorda non reggerebbero la prova scenica in congiunzione

si risolveva, insomma, nel preparare versi acconci alle molteplici melodie date, sacrificando sovente il significato letterale originale quando non addirittura proprio il buon senso (come poi puntualmente veniva denunciato in molte impietose recensioni). Per la 'traduzione ritmica', Zanardini e i suoi colleghi potevano infatti ignorare il libretto originale e dedicarsi a tradurre direttamente le parole in partitura. Naturalmente, però, il pubblico pretendeva anche un testo librettistico organico in tutto e per tutto simile all'originale o a un comune libretto italiano. I due ordini di esigenze (aderenza ritmico/melodica alla musica già scritta da una parte, aderenza metrica a una conveniente forma poetica dall'altra) portavano, come è ben facile immaginare, ad allargare ulteriormente, si direbbe anzi esponenzialmente, la divergenza tra testo librettistico e testo musicato dell'opera originale, indipendentemente dal grado di dissimilarità iniziale, che comunque non era mai nullo. Del resto Josef Annen ha illustrato come spesso la prassi delle traduzioni 'ritmiche' delle opere di Wagner si articolasse addirittura su ben tre 'testi' finali in qualche grado indipendenti: (a) una traduzione «primitiva», solitamente pesantemente tagliata, condotta a partire dal testo poetico originario e che possiamo leggere nei primi libretti editi; (b) la traduzione integrale, generalmente impiegata nelle 'guide all'ascolto';¹¹⁹ infine (c), la traduzione del testo in partitura come la possiamo leggere sugli spartiti di Lucca e Ricordi.¹²⁰ Questa prassi si può rinvenire nella traduzione dell'intero *Ring*, condotta da Zanardini verosimilmente a principio degli anni Ottanta per l'editore Lucca, così come nelle sue due altre traduzioni wagneriane, i *Maestri cantori* e *Parsifal*.¹²¹

Dobbiamo immaginare che la traduzione ritmica di un'opera, non solo dei mastodontici *Meistersinger* o dello sconfinato e complessissimo *Ring*, ma anche di lavori di estensione più comune, doveva essere (ed è ancora, sebbene poco praticata) un'impresa ben complicata, e la cui mole di lavoro (per non parlare dell'ampiezza dello spettro di competenze specifiche richieste) poteva non solo trascendere quella sottesa alla creazione del libretto originale, (da cui, specie per il tedesco, non poteva nemmeno recuperare un gran ché di versi), ma forse addirittura raggiungere ordini di grandezza paragonabili alla fatica originale del musicista. Il traduttore doveva infatti ingegnarsi per far corrispondere un qualche verseggiare italiano con elementi tendenzialmente rigidi, come ad esempio una melodia o un ritmo ben definiti e quindi non manipolabili. Scendere a compromessi in uno degli elementi musicali

con la musica, campo nel quale i raffazzonati e sciatti versi di Zanardini si trovano molto più a loro agio.

¹¹⁹È anche vero però che esistevano guide all'ascolto 'ridotte' (per i tipi di Sonzogno) con una sorta di riassunto (se non compendio) del testo librettistico di Zanardini.

¹²⁰ANNEN, *Le versioni italiane cit.*, p. 105 e *passim*.

¹²¹CASSI RAMELLI, *Libretti e librettisti cit.*, p. 260, segnala come Zanardini abbia collaborato «col Mazzucato e col Pozza per [la traduzione] dei *Maestri Cantori*, col Pozza e col Vassari per il *Parsifal*», anche se l'apporto di Pozza non dovette essere stato considerevole. Inoltre, a Zanardini ricorse lo stesso Boito per rivedere gli enormi pasticci della sua versione del *Tristano*; FRANCO SERPA, *Le traduzioni italiane (e francesi) di Tristan und Isolde*, in Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini (a cura di), *Scapigliatura & fin de siècle cit.*, pp. 377–87: 383; EMANUELE D'ANGELO, *Il Tristan und Isolde di Boito*, in *Ero e Leandro / tragedia lirica in due atti di Arrigo Boito*, a cura di Emanuele D'Angelo, Bari, Palomar, 2004, pp. 15–80: 45.

o testuali dell'opera doveva essere dunque la prassi, da esercitarsi in specie là dove, nella messinscena cantata, la cosa potesse meglio occultarsi: ossia nel senso, o meglio nel buon senso del testo.

Ai tempi delle versioni wagneriane di Zanardini le sue 'traduzioni ritmiche' dal francese e dal tedesco erano diventate il facile bersaglio della critica specializzata, che non poteva scagliarsi, come spesso avveniva nel caso dell'opera italiana, contro l'autore del libretto.

Di veramente cattivo proprio non c'è che la traduzione dello Zanardini. Avrebbe egli almeno scritta qualcuna di quelle frasi famose ed indimenticabili per l'ilarità che suscitano e che abbiamo ammirate in altri libretti. Invece ha buttato giù le solite strofette nel solito linguaggio bolso, sconclusionato e offendendo grammatica e sintassi¹²²

Nell'attestare che «la traduzione della *Tetralogia* costituisce un'impresa ardua, ingrata e oltremodo difficoltosa», Annen giudica le fatiche di Zanardini di gran lunga le peggiori, e dedica buona parte del suo studio sulle traduzioni wagneriane a vivisezionare i famigerati versi zanardiniani per denunciarne puntualmente (non senza una certa dose di sadica pignoleria) errori e assurdità un po' a tutti i livelli, dalla sintassi al senso drammatico generale: problemi, secondo lui, dettati anche dalla scarsa conoscenza del ricercato tedesco dei libretti del *Ring* e dei *Meistersinger* che Zanardini affrontò «senza minimamente riconoscerne il valore letterario». Annen evidenzia la disinvoltura e la distrazione con cui il traduttore rende l'enorme mole di sottili corrispondenze linguistiche e motiviche, e la leggerezza con cui taglia o rimaneggia intere porzioni, persino nel caso delle didascalie. Il suo studio certo non fa molto per nascondere una certa pregiudiziale contro Zanardini: sebbene egli si muova nell'ambiente culturalmente neutrale e libero della Svizzera (e il suo nome non appaia certo 'ariano'), siamo pur sempre nel 1943 e in piena area italo-tedesca; e le frecciate al «decadente melodramma» di cui Zanardini, si intende, sarebbe il principale colpevole, gettano un'ombra di sospetto persino sulla legittima accusa di «cristianizzazione» delle tematiche (e a ben guardare della stessa vicenda) nelle paganissime pagine di *Walkiria* e *Crepuscolo*;¹²³ cristianizzazione che peraltro ricorda quella relativa all'*Amleto* composto quasi trent'anni prima. Ad ogni modo, per Julian Budden «le traduzioni di Zanardini del *Don Carlos* sono nel complesso assai migliori di quelle di de Lauzières», forse perché, nelle versioni di opere francesi ottocentesche, esempi di versi che si adattano «in modo assai goffo alla frase musicale» si trovano in misura minore a partire da quando «gli italiani stessi [della generazione di Zanardini] ampliarono il proprio sistema di metri».¹²⁴

¹²²ETTORE SACCHI, «*I Pescatori di Perle*» - *Gli Artisti della Concordia* - «*Le Due Gemelle*», «*La provincia*» (7 set. 1887), cit. in RICCARDO PECCI, *I Pescatori 'ripescati' e la «musa italica». Sui Pêcheurs in Italia, e sull'Italia nei Pêcheurs (1886-1900)*, in *Les pêcheurs de perles (I pescatori di perle)*, La Fenice prima dell'opera 4, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, 2004, pp. 97-128, nota a p. 100.

¹²³Per i passi citati cfr. ANNEN, *Le versioni italiane cit.*, pp. (nell'ordine) 34, 9, 35, 51-2, 48 e 46-7.

¹²⁴BUDDEN, *Le opere di Verdi cit.*, p. 261. Del resto pare fosse della stessa opinione già lo stesso Ricordi, che il 26 dicembre del 1882 scrive a Verdi, a proposito del *Don Carlo*: «credo aver traduttore cento

L'attività di Zanardini come traduttore è forse quella che più ha attirato l'attenzione degli studiosi. Un recente saggio si è concentrato sulla citata edizione del 1883 dei *Lieder* schubertiani, evidenziando come la lingua di Zanardini fosse ancora pesantemente influenzata dall'aulico eloquio melodrammatico dell'Ottocento fino a divenirne in qualche modo schiava.¹²⁵ Lo Zanardini traduttore di libretti (e spartiti) torna al centro dell'attenzione in un altro saggio, dedicato al *Re di Lahore* di Massenet, che entra nel merito della metrica e della forma poetica.¹²⁶ Il caso della versione italiana del *Roi* andrebbe forse considerato eccezionale, se consideriamo la quantità di autorevoli giudizi positivi collezionati dai versi di Zanardini. Alcuni di essi si possono leggere raccolti sui vari supplementi speciali che la *Gazzetta musicale di Milano* dedicò, piazza per piazza, al trionfale 'tour' dell'opera di Massenet per i teatri italiani nel 1878. Il severo critico Filippo Filippi, dalle colonne della *Perseveranza*, sostenne addirittura che «la versione lirica dello Zanardini è felice, migliore spesso del testo originale e qualche volta la musica del Massenet si acconcia meglio alle parole del traduttore». Non meno lusinghiere furono le parole dell'altro autorevole critico Francesco D'Arcais sull'*Opinione*:

Del merito dei versi francesi non ispetta a me di parlare, ma la versione italiana del signor Zanardini merita una sincera parola d'encomio. Si capisce subito che il traduttore è un poeta musicista. Nella traduzione sono fedelmente rispettati i ritmi della musica; nessun contorcimento di parole, nessun accento fuori posto. Questo sono i primi pregi da richiedersi alla traduzione di un libretto per musica. Basta paragonare questa traduzione con quella della maggior parte delle opere straniere rappresentate in Italia, per rimanere persuasi dei meriti singolari del lavoro compiuto dal signor Zanardini, il quale ha saputo al tempo stesso tener conto, per quanto era possibile, delle ragioni della prosodia italiana.¹²⁷

volte migliore del De Lauzières»; FRANCA CELLA, MARINA RICORDI e MARISA DI GREGORIO CASATI (a cura di), *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, Edizione critica dell'epistolario verdiano, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994, § 77, p. 62.

¹²⁵ELISABETTA FAVA, *Liederisti e traduttori: Zanardini legge Schubert*, in *Das österreichische Lied und seine Ausstrahlung in Europa*, a cura di Pierre Béhar e Herbert Schneider, Hildesheim, Georg Olms, 2007, pp. 125-144, *passim*.

¹²⁶BIANCAMARIA BRUMANA, *La traduzione e la fortuna italiana de Le Roi de Lahore di Massenet*, in *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, a cura di Gottfried R. Marschall, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2004, pp. 303-324.

¹²⁷Rispettivamente, supplementi del 17 febbraio e 24 marzo 1878, cit. *ivi*, pp. 311-2. Fuori dal coro entusiasta risulta l'opinione, peraltro decisamente meno tecnica e probabilmente di gran lunga meno competente, di Giulio Roberti in un articolo del 15 ottobre 1878, non meglio identificato (*ivi*, pp. 312-3). Per quanto riguarda l'*Erodiade*, riportiamo pure le parole di una recensione anonima all'indomani della 'prima' scaligera:

Non vogliamo chiudere questo cenno senza una lode al poeta Zanardini, al quale è toccata l'ingrata prova di tradurre un libretto scritto primitivamente da lui stesso, e storpiato in molti modi dai signori Milliet e Grémont [gli altri coautori francesi del libretto originale]. Chi legge questo libretto nella odierna lezione rimane molte volte giustamente meravigliato che si tratti d'una *versione*, e, che è peggio, d'una versione della metrica francese irta di accenti e di tronchi che non sono nella metrica italiana.

(*Rivista milanese. Sabato, 4 marzo. Teatro alla scala, «Gazzetta musicale di Milano», xxxvii/10, 5*)

Se diamo per scontato che per le sue traduzioni Zanardini abbia pressoché sempre «lavorato con lo spartito»,¹²⁸ egli si prese un certo grado di libertà sul *Roi de Lahore* a livello di soggetto, accentuando la componente sensuale e immaginaria dell'altrimenti più asciutto libretto francese.

Tale componente, appunto sensuale, ricca di immagini ricercate, esotiche quando non addirittura pruriginose, è un *Leitmotiv* abbastanza ricorrente nello Zanardini librettista. Il catalogo di libretti originali ascrivibili del tutto o principalmente a Zanardini non è piccolo: in un recente conteggio sono stati contati ventun libretti, alcuni dei quali per opere che esordiscono anni dopo la sua morte.¹²⁹ La fortunata carriera di librettista di Zanardini dovette cominciare quando egli aveva già preparato alcune traduzioni di opere, tra cui forse già il *Roi de Lahore*. Che fosse, letteralmente, un «librettista fisso alla Casa Ricordi fin dal 1856», come asserisce Marcus Góes, è un'idea da scartare; per «librettista» probabilmente lo studioso intende il traduttore, il poeta e finanche il compositore di liriche o melodie.¹³⁰ Ma cosa spinse quello che in fondo era pur sempre ancora un 'Maestro' che al massimo si diletta a scrivere versi per liriche proprie o di altri compositori, ad abbracciare una vera 'carriera' di letterato librettista? Una suggestiva ipotesi scaturisce da una lettera del 16 febbraio 1875 di Antonio Ghislanzoni a Giulio Ricordi:

[...] Il bravo M^o Zanardini ha veduto morire di questi giorni una sua figliuola di otto anni all'incirca, ed avendo esaurito pel piccolo funerale tutte le sue risorse, mi chiede a prestito L. 100, da scontarsi poi in lavoro che probabilmente farà per me.¹³¹

marzo 1882, pp. 82–3, riprodotta in CELLA, RICORDI e DI GREGORIO CASATI, *Carteggio Verdi–Ricordi 1882–1885 cit.*, p. 283–4: 284). Un altro passo, tratto dalla *Perseveranza* (forse sempre di Filippi?) e pubblicato sulla «Gazzetta musicale di Milano», xxxviii/27 dell'8 luglio 1883, pp. 249–50:

Un giorno, mi trovavo dall'editore Hartmann quando giunse Massenet. Hartmann gli consegnò un atto dell'*Erodiade* messa in versi dallo Zanardini. Massenet aprì fedelmente il pacco, e si mise subito al pianoforte cantando in italiano — e storpiandolo — l'aria di Erode. Bisognava vedere come gli sfavillavano gli occhi, e le sue esclamazioni. È una trasformazione completa! — gridava — Hartmann, sentite! sentite! la mia musica mi par nuova!

(Riprodotta *ivi*, pp. 339–41: 340).

¹²⁸BRUMANA, *La traduzione de Le Roi de Lahore cit.*, p. 315. In alcuni casi le traduzioni furono condotte con l'aiuto di altri letterati, ma c'è da immaginarsi che il lavoro sporco di 'contrappunto' testuale-musicale sia stato condotto dallo Zanardini stesso.

¹²⁹CORTÁZAR *et al.*, *Contributo per un catalogo cit.*, pp. 122–8. Al catalogo bisogna aggiungere almeno *Adriana, ovvero Il burattinaro di Venezia* (Treviso, 1880) probabilmente una revisione-traduzione dall'originale trevigiano di *Tita opur Scene del carneval de Treviso* (1870), dei compositori italo-boemi padre e figlio Václav Hugo e Ladislav (Ladislao) Zavrta (o Zaverla), senza contare l'importante ruolo nel progetto *Hérodiade/Erodiade* di Jules Massenet, opera che avrebbe dovuto essere battezzata contemporaneamente in Italia e Francia nelle rispettive versioni, ma la cui 'prima' italiana, appunto su versi di Zanardini, finì per slittare. Pare inoltre che la quinta e definitiva versione della *Gioconda* di Ponchielli sia stata revisionata con l'aiuto del librettista veneziano. CASSI RAMELLI, *Libretti e librettisti cit.*, p. 259, aggiunge nel suo catalogo anche una certa *Annarella* per Palminteri (1889): nessun riscontro è stato trovato.

¹³⁰GÓES, *Carlos Gomes cit.*, p. 167.

¹³¹ASRMI, in BENINI, BAIO e ROTA, *Il demone nello scrittoio cit.*, § 93, pp. 93–4.

Sappiamo già che Ghislanzoni ‘appaltava’ collaborazioni librettistiche a terzi.¹³² E se questo «lavoro» fosse stata una collaborazione per la *Salammbò* (per Petrella), mai completata e almeno ufficialmente data per scomparsa?¹³³

Ad ogni modo, la prima opera su libretto di Zanardini a essere rappresentata (24 anni dopo la ‘prima’ del suo stesso *Amleto*) fu *Il lago delle fate*, «dramma fantastico in un prologo e tre atti» del navigato compositore pressoché coetaneo Cesare Dominici, andato in scena al Carcano di Milano il 18 maggio 1878; ad essa seguirono, l’anno successivo, il melodramma giocoso *Le donne curiose*, tratto da Goldoni, musicato da Emilio Usiglio ed edito da Sonzogno (Madrid, Teatro Real) e, per i tipi di Lucca, il dramma lirico in tre atti *Preziosa*, debutto operistico del molto più giovane Antonio Smareglia, che avrebbe maturato un proprio stile nell’arco dei due decenni successivi. Alla scuderia Ricordi apparteneva invece il ‘fuoriclasse’ Amilcare Ponchielli: «fu l’amico Bortolo Piatti che [gli] suggerì di musicare un nuovo libretto, *Il figliuol prodigo*, tratto da Angelo Zanardini dal noto episodio del Vangelo di S. Luca» e già trattato dalla coppia Scribe/Auber.¹³⁴ Il musicista reagì così:

Caro Piatti,

[...] Che Diamine! Sono soffocato di libretti, stretto da non poter più respirare, da poeti di tutte le razze e tu me ne vai suscitando un altro! Ho la *Suor Teresa* di Interdonato, ho l’*Olga* di D’Ormeville, ho *I Mori di Valenza* di Ghislanzoni, e ora sta per pullulare un altro melodramma di Zanardini! Se non ho finora musicati questi libretti lo fu in causa di apprezzamenti diversi dai miei di Ricordi; pel quale sai che devo ancora scrivere un’opera ma lo farò [...].¹³⁵

¹³²Cfr. lettera a p. 47.

¹³³Come segnalato dai curatori, in BENINI, BAIO e ROTA, *Il demone nello scrittoio cit.*, p. 94. L’ipotesi in sé, se presa per buona, costituirebbe uno tra i numerosi e generalmente ben più corposi indizi della suggestiva tesi di fondo di un recente brillante saggio dedicato a questo misterioso libretto: AROLDI BENINI, *Una Salammbò perduta: quella di Antonio Ghislanzoni*, in *Flauberts Salammbô in Musik, Malerei, Literatur und Film: Aufsätze und Texte*, a cura di Klaus Ley, Tübingen, Gunter Narr, 1998, pp. 108–19. Benini infatti, oltre alle appena citate, riporta queste altre parole, di una lettera di appena quattro giorni dopo:

Spero restar a Milano qualche tempo e consegnarle uno o due atti della *Salammbò*. [...] Sono ammalato — non posso dissimularlo — e la mia malattia è un ingorgo di prosa e di versi. E non trovo un cane, fra tanti geni reconditi della capitale morale, che mi dia quattro versi passabili da adottare per miei senza vergogna!

Ora, come suggerisce tra le righe Benini (facciamo prontamente nostro il suggerimento), se ammettessimo che Zanardini abbia aiutato Ghislanzoni nella stesura del libretto, che, ricordiamo, non venne completamente musicato per la morte di Petrella nel 1877, potremmo collocare un ulteriore tassello alla brillantemente argomentata ipotesi (e da noi considerata più che probabile) che il libretto *Salammbò*, «dramma lirico» per la musica di Nicolò Massa, rappresentato il 14 aprile 1886 alla Scala, sia in realtà lo stesso libretto, da attribuire quindi, principalmente, a Ghislanzoni. Per il rapporto tra il dramma lirico di Massa e l’ipotesto flaubertiano, cfr. HELMUT C. JACOBS, *Zur Flaubert- und Bouilhet-Rezeption in zwei italienischen Opern: Salammbô von Nicolò Massa und Melenis von Riccardo Zandonai*, in Klaus Ley (a cura di), *Flauberts Salammbô cit.*, pp. 120–33.

¹³⁴FRANCESCHINI, *La produzione operistica di Amilcare Ponchielli cit.*, p. 202.

¹³⁵Lettera di Ponchielli a Piatti del 26 novembre 1878 conservata nella Biblioteca Statale di Cremona, Ms. civ. 69/13 121402, cfr. *ivi*, p. 202.

Dalle parole di Ponchielli sembrerebbe quindi che Zanardini avesse già pronto il libretto del *Figliuol prodigo*. Ponchielli si gettò a capofitto sul nuovo libretto, caldeggiato da Ricordi,¹³⁶ malgrado alcuni dubbi, condivisi dalla moglie Teresa Brambilla:

Speriamo che Zanardini ti faccia questo nuovo libretto un po' da Cristiano e che tu ne sia soddisfatto [...].

Dalla tua d'oggi vedo che sei inquietissimo con Zanardini, che diamine succede? Ti avevo detto prima d'accingerti a musicare quest'ultimo libretto, di riflettervi e non gettare via tanta bella musica inutilmente: del resto se non sei contento, avrai le tue ragioni giuste, egli è certo che in giornata bisogna chiudere occhio se non tutti due con questi poeti.

[...] Dio mio, perché ti rompi tanto il cervello, se non sei persuaso [...] di Zanardini? Pianta tutto e [dedicati] all'*Olga*, e non andare a pescare nel torbido [...] in traccia di poeti [...] incerti che ti fanno perdere il tempo: infine d'Ormeville alla più disperata non è buon verseggiatore ma conosce un po' la scena, e non sai tanto adesso s'io vedo l'ora che finisca questa stagione [...]

Sento tutti questi guai del libretto nuovo, ed in verità da lontano non saprei darti un consiglio deciso, perché non ho nessuna idea della capacità di Zanardini, però ripeto se puoi appena continuare, fallo per finire il tuo contratto, e poi mandali a quel bel paese.¹³⁷

Il figliuol prodigo diverrà il progetto più ambizioso del compositore cremonese, che con la sua *Gioconda* si era finalmente procurato un posto nel non affollato Olimpo dei compositori italiani contemporanei. Proprio con questa partitura, Ponchielli raggiunse la maturità espressiva, e riuscì a cogliere un altro grande successo il giorno di S. Stefano 1880, inaugurazione della stagione di Carnevale–Quaresima della Scala. La critica, che aspettava Ponchielli al varco, accolse bene l'opera ma si divise sul libretto. Particolarmente interessanti sono i commenti di Ferdinando Fontana, riportati sul «Corriere della sera» alla vigilia della 'prima':

Il libretto del *Figliuol prodigo* è del signor Zanardini, che da qualche anno [!] coltiva alacremente l'ingrato campo del librettista, fecondo pel coltivatore assai più di spini e di papaveri che di frumento. Lo Zanardini non ha nel verseggiare la facilità di Ghislanzoni, né l'eleganza di Arrigo Boito, certi suoi ritmi sono cacofonici, certi suoi tronchi allegano i denti, certe sue frasi hanno la durezza dello stile telegrafico; ma il suo stile ha qua e là una rapidità efficace, un contorno ben marcato, che deve far comodo al musicista.

E nei giorni successivi lo stesso verseggiatore, che sarà a sua volta bersaglio di critiche analoghe, si accanisce in questa maniera:

¹³⁶*Ivi*, pp. 198–9.

¹³⁷Da lettere della moglie a Ponchielli da Lisbona, conservate nell'Archivio del Museo Teatrale alla Scala, rispettivamente del 25 novembre (segn. CA 2474/1–2), 20 dicembre (CA 2481), 13 gennaio 1879 (CA 2485) e non datata (CA 2574).

Quando ebbi nelle mani il libretto, e lo percorsi, capii di scendere, ad ogni pagina, verso un bujo più pesto di quel di prima. Dei versi bolsi, paragonabili a veri accessi di tosse secca forieri di nulla di buono; una ridda di immagini stantie che se ne andavano da una parte per rientrare dall'altra, come fanno le comparse quando vogliono parere un esercito innumerevole; incoerenze solite di caratteri; colpi di scena tirati per i capegli: situazioni, le quali vorrebbero far piangere sulla sorte dei personaggi che vi prendono parte, e invece fanno venire sulle labbra, al loro indirizzo, questa semplicissima frase: «Un corno! Siete tutti matti!»¹³⁸

Nell'argomentare la tesi della falsa paternità zanardiniana per la *Salammbò* per Niccolò Massa (vedi nota 133), Aroldo Benini scrive a proposito del *Figliuol prodigo*:

Ebbene, il confronto tra questo libretto e quello che cinque anni più tardi sarebbe uscito dallo stesso editore col nome dello stesso librettista e il titolo *Salammbò*, non lascia alcun dubbio. Il linguaggio è straordinariamente più elementare, il ritmo e la rima meno sciolti, la scelta delle parole e dei metri è a livelli non confrontabili con le ardite e spesso stupefacenti trovate del Ghislanzoni [...].¹³⁹

Ad ogni modo, Zanardini aveva cominciato negli anni del *Figliuol prodigo* a collaborare anche con altri tra i più importanti compositori delle case Ricordi e Lucca, e sappiamo che le opinioni sul suo lavoro oscillavano facilmente dall'entusiasmo al disprezzo:

Non dimenticando mai la *Maria Tudor*, il 7 novembre 1879 Gomes scrive a Ricordi proponendogli modifiche al quarto atto. In seguito, sulla stessa lettera, commenta il suo disappunto per l'opinione negativa di Ricordi riguardo a un libretto di Angelo Zanardini, per un'opera di argomento orientale, denominata *Palma*, la cui azione si svolge a Bagdad, alla quale pensa di lavorare fino al 1882, senza però lasciare tracce di questo lavoro. Gomes aveva avuto una buona impressione da questo libretto e nella sua corrispondenza arriva persino a proporre il nome di Ghislanzoni per migliorarlo, il che verrà rifiutato dal librettista.¹⁴⁰

Grazie a questi primi lavori, Zanardini poteva frequentare la piccola combriccola 'scapigliata' milanese di operisti e librettisti, cui appartenevano, oltre a Ponchielli e

¹³⁸Riportati in ANGELO POMPILIO, *La carriera e le opere di Ponchielli nei giudizi della critica italiana (1856-1887)*, in *Amilcare Ponchielli, 1834-1886: saggi e ricerche nel 150° anniversario della nascita*, [Casalmorano], Cassa rurale ed artigiana di Casalmorano, 1984, pp. 7-92, p. 58.

¹³⁹BENINI, *Una Salammbò perduta cit.*, p. 119. Ci permettiamo di notare che l'ulteriore ipotesi di un Ricordi all'oscuro dello scambio (quindi per banali ragioni economiche, dato che ne deteneva i diritti) non è certamente avvalorabile: Benini stesso pubblica svariate missive in cui si parla di interi atti e dell'intero libretto fatti avere all'editore, e dove si accenna più volte a copie, bozze di stampa ecc., lasciando pochi dubbi sulla facilità di un banale controllo incrociato da parte dell'editore. Impossibile quindi pensare che Ghislanzoni si sia arrischiato a 'rubare' la propria *Salammbò*, che sappiamo valere almeno diverse centinaia di lire, sotto il naso di Ricordi e dei suoi azionisti! L'intero libretto per Massa è pubblicato nello stesso volume del saggio di Benini, alle pp. 344-52.

¹⁴⁰GÓES, *Carlos Gomes cit.*, p. 198.

Gomes, anche Nicolò Celega (il musicista di Ricordi incaricato di molte riduzioni per canto e pianoforte) e D'Ormeville.¹⁴¹

Al genere fantastico «più dichiaratamente estetizzante che, non disdegnando *topoi* grandoperistici, mirava all'instaurazione di una 'tinta' onirica ed inquietante» appartiene l'altro suo libretto *Isora di Provenza*, «dramma lirico in tre atti», scritto per il debutto operistico di Luigi Mancinelli (Bologna, Comunale, 2 ottobre 1884).

Zanardini costruisce il libretto di *Isora* attraverso una giustapposizione di episodi che ricorda il vecchio melodramma 'a numeri', mantenendo un impianto drammaturgico costantemente statico e finanche anti-operistico — per quanto resti debitore al modello del *grand-opéra* nelle sue componenti scenografiche e coreutiche.

L'*Isora* compendia alcune delle caratteristiche del librettismo zanardiniano, oltre che nell'atmosfera tematica, che mischia il leggendario al fantastico e al tenebroso, anche nelle scelte linguistiche e lessicali, tra le quali fa spesso capolino «il dettaglio erudito-antiquario»¹⁴² tipico di un Boito. Anche il profilo metrico mischia la componente ricercata e raffinata (endecasillabi e settenari rimati) con quella popolar-leggendaria, ma in modo ben diverso da quello delle ballate romantiche cui comunque ne va ricondotta l'origine: nell'*Isora*, infatti, «non compare mai l'ottonario» (vedasi la sez. 4.3).

Il metro 'quadrato' per eccellenza compare pochissimo pure in *Dejanice*, che vede l'avvio della collaborazione con Alfredo Catalani (ne sarà solo un po' meno avara la *Loreley*, e comunque alcuni di quegli ottonari saranno ereditati dall'*Elda* di D'Ormeville). Il soggetto di *Dejanice*, ambientato in un mediterraneo antico e orientaleggiante, destinato fin dall'inizio a Catalani, era in realtà di Arrigo Boito (Catalani vide per tutta la vita frustrato il suo desiderio di mettere le mani su un libretto *full size* di Boito, dopo il suo atto unico di esordio *La Falce*).¹⁴³ Non sappiamo esattamente quanto lavoro fosse già stato portato avanti quando il compito venne infine affidato a Zanardini, ma certamente non si era andati molto più in là di una generale *tela*, corredata magari di qualche ricerca archeo-filologica dell'eruditissimo Boito. Sappiamo invece che Catalani si soffermò sull'opportunità di affidare l'incarico a Ghislanzoni, prima di preferirgli appunto il nostro librettista, che aveva già esperienza con soggetti antichi e orientali (*Il figliuol prodigo*). «Angelo Zanardini è stato oggetto di pesanti critiche, soprattutto in quanto ultimo esponente di una concezione operistica ormai al tramonto [... poiché...] compendia in sé tutto ciò che negli anni Novanta dell'Ottocento veniva considerato *demodé* e convenzionale».¹⁴⁴ Pur se non riferite direttamente alla *Dejanice*, queste parole è come se compendiasero la serie di condanne, spesso impietose, che toccò a un libretto particolarmente

¹⁴¹Ivi, p. 189.

¹⁴²LORENZO MATTEI, *Tra riflessi 'scapigliati' ed estetismo: tre libretti per Luigi Mancinelli*, in Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini (a cura di), *Scapigliatura & fin de siècle cit.*, pp. 345-75: 347-8 e 352.

¹⁴³«[...] Ché solo con un libretto di Boito io potrò fare quel "tal lavoro" che sento di poter fare e che voglio fare»: lettera a Depanis del 18 maggio 1888, in GATTI, *Lettere a Giuseppe Depanis cit.*, pp. 87-8.

¹⁴⁴FAVA, *Zanardini legge Schubert cit.*, p. 127.

sgangherato, sia per trama, personaggi, situazioni e ritmi drammaturgici che nel dettaglio metrico. Tanto per i contenuti come per la veste poetica vale comunque la parziale giustificazione del fatto che *Dejanice* subì da parte di Catalani una serie ritocchi che, pur non pesanti, alterarono in misura robusta il libretto.

Non s'è potuto verificarlo, ma sembra piuttosto chiaro che in molti punti Zanardini non ebbe la possibilità di riaggiustare qualche parola, il senso di una frase, la forma di una strofa. Concorse probabilmente al pessimo giudizio sul libretto una forma di reazione, nata in seno a quelle tendenze veristiche, estetizzanti o comunque 'moderne' che già negli anni Ottanta sviluppavano anticorpi fortissimi all'estetica tardoromantica e decadente di bassa lega. Non a caso nel Novecento Zanardini è stato poi designato come il principale responsabile delle brutture tardottocentesche di cui il librettismo di poco successivo si sarebbe liberato. Ancora nel 1974, Luigi Baldacci osservava: «quel che c'è di più licenzioso, più delle etere [...] e delle citariste è la versificazione, [le] sgrammaticature metriche, [...] l'inflazione delle tronche [...]; vogliamo citare quella che è forse la più bella topica di tutta la librettistica ottocentesca: "Dardano rapidamente s'allontana e Admeto lo segue in opposta direzione"». ¹⁴⁵ Del resto, se non presentava ambientazione nordica o fantastica (siamo tra l'antica Siracusa e Itaca, rifugio dei corsari cartaginesi), *Dejanice* soddisfaceva però buona parte di quegli stereotipi e modelli individuati da Antonio Rostagno nelle configurazioni, costellazioni o «geometrie» operistiche scapigliate.

La geometria drammatica del libretto scapigliato immette un nuovo assetto generale: A (elemento malvagio) manovra un B (erede dell'eroe romantico e, come tale, assai attivo, ma non per propria iniziativa volontaria; egli risulta più o meno consapevolmente e volontariamente un semplice strumento della scelleratezza di A), suscitando in lui una catastrofe esiziale che si riflette su C (personaggio debole che subisce con poca possibilità di scelta). ¹⁴⁶

Se, come sostiene Rostagno, «pedissequa è l'aderenza a questo nuovo modello almeno da *Gioconda* (1876) [che come *Dejanice* prevedeva lo scontro tra due donne rivali in amore] a *Otello* (1887)», nel libretto di Zanardini il triangolo A–B–C si può applicare a più di una combinazione di personaggi: vale per quelle definite da Dejanice–Admèto–Argelia, Dàrdano–Admèto–Argelia e Làbdaco–Dejanice–Admèto;

¹⁴⁵LUIGI BALDACCI, *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 239–41. Mano al nostro database. Come si può osservare nella tab. A.4b a p. 305, se *Dejanice* non è il libretto con più tronche del nostro campione in proporzione (tutti e quattro i libretti di Fontana, ossia *Le Villi*, *Edgar*, *Flora Mirabilis* e *Asrael*, nonché *Edmea*, ne contengono in misura maggiore), resta il primo a raggiungere e superare il 30%. Ma Baldacci non ha sparato lontano dal centro: Zanardini ha confezionato il testo di gran lunga più povero di semplici terminazioni piane: appena il 54%, inaugurando un periodo (gli anni Ottanta), particolarmente 'tronco' o 'sdrucchiolo'; le uniche opere a scendere sotto il 60% di tradizionali piani sono le quasi coeve *Edgar* e *Sardanapalo*. Si noti che tutte e tre le opere contengono rappresentazioni di lussuria e bacchanali orgiastici, la cui eccitazione irrazionale evidentemente era incompatibile con la 'normalità' del metro piano: la lasciva canzone di Dejanice «Colà nell'oasi | verde dell'arido | ...» si distende su tre strofe di quinari per la maggior parte sdrucchioli. E, sì, decisamente «licenziosi».

¹⁴⁶ROSTAGNO, *Nuove tipologie e geometrie operistiche cit.*, p. 212.

fors'anche per Dejanice–Argelia–Admèto. Dei nove *topoi* individuati da Rostagno, oltre a quello appena esemplificato, *Dejanice* ne ripercorre del resto parecchi: il secondo, «Solitudine, individualismo, mancanza di rapporti familiari» (Dejanice, Admèto e Làbdaco sono o sradicati o banditi o sbandati, e la loro fragile alleanza si regge finché assieme riparano nell'isola dei corsari); una variante del terzo (3a), «Donna eumenide» («La face dell'Eumenide | il ciglio mio colpì!») recitano due versi, poi tagliati, di Argelia nel suo duetto con Dejanice, atto terzo); il quarto, «donna 'aspide e colomba'» (Dejanice); il quinto, «sdoppiamento della personalità» (Admèto tra gli opposti ruoli di eroe siracusano e nemico corsaro); il sesto, «donna divoratrice» (Dejanice); l'ottavo, «l'uomo–ragno» (Làbdaco, ma anche la donna–ragno Dejanice).¹⁴⁷ Si noti come buona parte di questi punti vengano soddisfatti nella (o grazie alla) figura dell'(anti)eroina eponima. Pochissime opere del repertorio «scapigliato» collezionano una simile quantità di luoghi comuni, tanto che potremmo definire *Dejanice* la figlia prediletta dello *Zeitgeist* della 'transizione'; o forse, a dirla per metafora, il suo libretto e il personaggio della protagonista sono da considerarsi come i deformi concepimenti della ripetuta e incestuosa endogamia tra formule stereotipiche del torno d'anni tra i Settanta e gli Ottanta. L'endogamia verrà meno, negli anni immediatamente successivi, grazie a contaminazioni esterne di varia provenienza — pseudo-verista, simbolista, ecc. — che, se contribuiscono talvolta non poco all'assurdità dei libretti (vedasi *Edgar* di Fontana per Puccini, specie nelle versioni successive alla prima), insufflano quantomeno una ventata di aria fresca nell'universo librettistico stantio nel quale si muove di solito Zanardini.

Jay Nicolaisen, là dove esemplifica le forme testuali dei duetti della transizione, sceglie il citato scontro tra Argelia e Dejanice nel second'atto, e lo mette a confronto con il duetto Amneris–Radamès di *Aida*:

At the time of *Aida* the librettist was still expected to provide stanzas for each character in Parts 2 and 4. Beyond this he was largely on his own. Within a decade conventions had loosened to the point that the stanzas in Part 2 were rarely of equal length, while those of Part 4 might not be present at all. [...] However it should be apparent [dal confronto tra i due duetti] that while the librettist had acquired considerable freedom in writing a scene involving two characters, the text he was apt to provide bore a more than passing likeness to the ones he had written 10 or 20 years earlier.¹⁴⁸

Riporta quindi il testo del libretto contenuto nell'edizione canto/piano Lucca 1883, pressoché identica a quella del libretto edito per la prima rappresentazione del 17 marzo 1883, identificando quelle parti che si potrebbero ancora a fatica ravvisare:

_____ Parte 1 [Tempo d'Attacco (settenari)] _____

¹⁴⁷*Ivi*, p. 212–5. Rostagno tra i suoi esempi non segnala mai *Dejanice*, forse perché in questo libretto tutti questi *topoi* sono mischiati in un pasticcio nel quale i singoli caratteri perdono in parte la loro netta evidenza.

¹⁴⁸NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition cit.*, p. 17. Evidentemente, le parti da 1 a 4 cui Nicolaisen si riferisce corrispondono, rispettivamente al *Tempo d'attacco*, all'*Adagio*, al *Tempo di mezzo*, e alla *Stretta* della cosiddetta «solita forma de' duetti»; vedi Sez. 6.3.

DEJANICE *(con accento convulso)*
 Deh! nella tua s'affisi
 La mia pupilla nera!
 Dammi de' tuoi sorrisi
 Quello che egual non ha!
 T'ergi al mio fianco! Fissami
 Tu pur sublime, altera!...
 Divina, inenarrabile,
 Trovo la tua beltà
(la rialza)

ARGELIA *(con terrore)*
 Numi! il tuo lampo è orribile...
 Non mi guardar così!...
 » La face dell'Eumenide
 » Il ciglio mio colpi!

DEJANICE Chi ti fa l'occhio turgido,
 Chi ti fa il sen commosso?
 Di qual amor nel palpito
 S'ispira il tuo sospir?
 Dimmi quel nome, ah! dimmelo!
 Farti beata io posso,
 Farti piombar nell'ultimo
 D'ogni terren martir!

ARGELIA Ah! tu non vuoi che uccidermi...
 Perché non l'osi dir?
(Lunga pausa)

Parte 2 [Adagio (doppi quinari)]

DEJANICE Eppur, vedendoti – sì dolce e pura
 al mio terribile – lampo tremar,
 Ti avrei voluto – di mia sventura
 Quasi sorella – poter chiamar!
 Avrei voluto – del tuo diletto
 Sull'are pronube – cingerti il fior!
 No! – questo misero – core che ho in petto
 Nato non era – che per l'amor!

ARGELIA Tu a me compiangi! – raggio d'affetto
 Fra le tue nubi – balena ancor!

DEJANICE Perché t'ha spinta – sul mio cammino

Febbre funesta – dimmi! perché?
 Perché sfondasti – del mio destino
 L'unica gioia – che resti a me?

----- Parte 3 [Tempo di Mezzo (doppi quinari)] -----

ARGELIA Da me che chiedi? –
 DEJANICE Torna a' tuoi lidi!
 Muta una tomba fa del tuo cor!
 Scorda che amasti!
 ARGELIA Qui pria m'uccidi!
 DEJANICE Ripensa, Argelia!
 ARGELIA Mi metti orror!

..... Parte 4? [Stretta (doppi settenari)]

DEJANICE (*trascinando seco Argelia*)
 Tu lo vuoi! meco vien!
 ARGELIA Dove traggi il mio piè?
 DEJANICE In un antro – sul mar – noto a me – solo a me!
 ARGELIA Pel mio Nume pietà – pel tuo barbaro Dio!
 DEJANICE Del tuo pianto bear – vo' lo spirito mio!
 Il tuo strazio a me fia – celestial voluttà
 ARGELIA O mio dolce amator, – o mio Nume fedel,
 Vieni a me dal tuo mar, – scendi a me dal tuo ciel!
 DEJANICE Vien! chi ucciso ha il mio cor – per me uccisa cadrà!

..... Parte 4? [Stretta (settenari)]

ARGELIA Ma del fatal segreto
 Mi darai tu ragion?
 DEJANICE Del tuo divino Admèto,
 Folle! l'amante io son!

Dopo la revisione della partitura, fissata con le edizioni Ricordi posteriori al 1890, la simmetria delle diverse sezioni del numero, che lo rende vagamente assimilabile a quella richiesta dalla «solita forma», rimane almeno parzialmente violentata, e il testo viene ricostruito sui frammenti rimasti musicati. Il risultato tra l'altro contiene versi come «Vieni!... / Pietà... / Vieni, vieni.» ed è poi quella versione del libretto, pubblicata fino agli anni Venti, che ha senza dubbio contribuito alla cattiva fama di Zanardini.

Un altro episodio della carriera di Zanardini librettista ha già meritato la nostra attenzione, ossia il rifacimento dell'*Elda* (vedi p. 56). «Pensa a mandarmi l'*Elda* coi cambiamenti. Ricevesti il libretto, non è vero?» scriveva nel 1886 Catalani all'avvocato e critico musicale Giuseppe Depanis (figlio di Giovanni, impresario del Teatro Regio di Torino con cui strinse una profonda e affettuosa amicizia durata fino al-

la morte del compositore).¹⁴⁹ Si tratta del primo accenno alla revisione dell'*Elda*, almeno dopo il debutto dell'opera quattro anni prima, dato che prima di essere rappresentata era già stata ampiamente tagliata, portando da cinque a quattro gli atti originali.¹⁵⁰ Catalani coinvolse Depanis nel nuovo progetto, a cui avrebbe in principio dovuto partecipare — come si è già detto — anche il librettista originale dell'*Elda*, Carlo D'Ormeville:

Io ho sempre la fortuna a metà! Ho scritto a d'Ormeville perché solleciti i cambiamenti dell'*Elda*.¹⁵¹

D'Ormeville mi scrive che ha perduto il progetto dei cambiamenti dell'*Elda* che gli mandai. [...] ti prego in caso tu conservassi il «brouillon» o qualche appunto in proposito di mandarmelo qui.¹⁵²

Ben presto Catalani si rese conto che il poeta non era disponibile per tale lavoro di riscrittura,¹⁵³ e pochi mesi dopo risulta che la collaborazione con Zanardini fosse già iniziata. A questo punto la corrispondenza con Depanis si fa fitta e le missive entrano in molti dettagli del libretto e della partitura dell'*Elda*, conosciuta perfettamente dall'amico e ora finalmente ribattezzata *Loreley*, con la leggenda riportata dal baltico in riva al Reno (l'ambientazione originale della fonte, la lirica *Die Lorelei* di Heinrich Heine):

Domani o dopo riceverai anche il secondo atto. Mi pare sia riuscito bene. Scrivimi poi il tuo parere. Desidero fare un lavoro buono sotto tutti i rapporti. Per modificare qualche brano di poesia ricorrerò, a suo tempo, a Giacosa.¹⁵⁴

Ti ringrazio della tua lettera e dei consigli che mi dai. Abbiamo analizzato, Zanardini ed io, le tue idee; in gran parte le abbiamo trovate giuste.¹⁵⁵

Dopo aver passato tutto l'inverno e la primavera tra la *Loreley* e continue ricadute della salute, finalmente il 4 luglio (abbiamo già visto alcuni brani della lettera) Catalani fa il punto della situazione:

Riceverai insieme a questa mia una nuova edizione del terzo atto della *Loreley*, fatto in modo che non vi siano cambiamenti di scena. È tutto d'invenzione dello Zanardini. L'idea del coro (che spiega la leggenda della *Loreley*) mi piace, e così pure il duetto fra Walter e Hermann. La doppia passeggiata di Anna, però,

¹⁴⁹Lettera del 24 marzo, in GATTI, *Lettere a Giuseppe Depanis cit.*, p. 66.

¹⁵⁰«Sto difatti mettendo in carta tutte quelle modificazioni che, dietro il consiglio del maestro Pedrotti, ho creduto dover fare alla mia Elda e che per un mese continuo ho macinato nella mia testa. [...] In qualche punto ho adoperato coscienziosamente le forbici [...]. Ora proprio non rimane più che sentirla in teatro»; lettera del dicembre 1878, la prima dell'epistolario raccolto *ivi* (p. 55).

¹⁵¹Lettera del 19 luglio, *ivi*, p. 67–8.

¹⁵²Lettera del 31 luglio, *ivi*, p. 68. Gli accomodi vengono poi rimandati da Depanis a Catalani (cfr. lettera del 22 agosto, *ivi*, p. 69).

¹⁵³Citata lettera del 6 settembre, *ivi*, p. 69.

¹⁵⁴Lettera del 23 dicembre, *ivi*, p. 73.

¹⁵⁵Lettera del 2 gennaio 1887, *ivi*, p. 75.

prima morente, e poi morta, non mi persuade molto [...]. Zanardini sacrificerebbe volentieri tutta la marcia funebre perché, per quanto bella, tutte le marce funebri hanno sempre fatto l'effetto, secondo lui, di uno «spegnitoio». E forse non ha torto. Ad ogni modo esamina tu col tuo fine ingegno di critico il nuovo parto di Zanardini, e dopo l'esame rimandalo a lui con le tue osservazioni e le tue note. Scusa, caro amico, sai, delle noie che ti do. Ma la *Loreley* è un poco anche tua; se non le sei padre addirittura sei per lo meno zio.¹⁵⁶

Non vi sono passeggiate di Anna (da viva) nel terzo atto della *Loreley*, e quindi diamo per scontato che le modifiche suggerite da Depanis, cui si riferiscono alcune lettere dell'estate, abbiano a che fare con quel depennamento. Ad ogni modo, il 17 novembre, dopo ben un anno e mezzo, la trasformazione dell'*Elda* in *Loreley* è completata e Catalani ne dà notizia a Depanis, annunciando anche la stampa del libretto (che recherà i soli nomi di D'Ormeville e Zanardini).¹⁵⁷

I tagli di Zanardini e Depanis all'*Elda* di D'Ormeville non furono meno radicali dei rifacimenti di alcune sezioni. Nonostante il proposito di alleggerire l'intreccio e semplificare l'azione, alcune modifiche recano un segno piuttosto conservatore. Ad esempio, entrambe le versioni prevedono, a principio del primo atto ambientato su una scogliera, un numero di introduzione prima del duetto tra Svenno/Walter e Magno/Herrmann. Se in *Loreley* si opererà per un vivace coro di popolani, che ci racconta almeno parte dell'antefatto, *Elda* si apriva direttamente con quattro quartine di endecasillabi per il solo Magno, che salutava il sorgere del sole per esprimere poi le sue pene d'amore, una situazione meno scontata di quella che troviamo in *Loreley*. Tuttavia, i tagli di quest'ultima investono in effetti anche certi vecchiumi che rendevano il libretto e quindi la partitura di *Elda* decisamente inadatti alle istanze che andavano per la maggiore negli anni Ottanta. La soppressione di ben due dei tre grandi brani concertati di fine atto, sostituiti con la scena pressoché intatta della trasformazione in sirena maledetta di Elda/Loreley, è forse il più evidente dei tagli. Ma vengono anche eliminate 'romanze' drammaticamente immotivate, come la citata di Magno e quella di Svenno (*Elda*, II, 4). La semplificazione più radicale attiene però all'impianto scenografico: si va dalle nove mutazioni scenografiche di *Elda* alle sole quattro di *Loreley*, dove tra l'altro l'unico cambio di scena a vista, nel primo atto, avviene — tra le prime volte nell'opera italiana — senza soluzione di continuità musicale: questa viene assicurata dalla provvidenziale furia degli elementi naturali e soprannaturali, che Herrmann aveva evocato durante la precedente scena della dannazione (altro elemento totalmente nuovo, assieme alla sua acquisita malvagità)

¹⁵⁶*Ivi*, pp. 79–80.

¹⁵⁷D'Ormeville rientrò poi in gioco *in extremis*, dopo la 'prima' torinese del 17 febbraio 1890: «Ho combinato con Ricordi [che aveva rilevato Lucca, la casa cui faceva riferimento Catalani] e con D'Ormeville qualche cambiamento al secondo atto della *Loreley* (tra gli altri di fare di tutto l'atto un quadro solo e di modificare la marcia di nozze)» (lettera del 4 aprile, *Ivi*, p. 112). Si aggiunsero a questi «i cambiamenti fatti alla *Loreley* coll'aiuto di Illica», che aveva appena approntato a Catalani il libretto della *Wally* (lettera del 3 agosto, *Ivi*, pp. 113–4), e altri ulteriori ritocchi, sempre di Illica, nel 1892; cfr. anche GIUSEPPE DEPANIS, *Alfredo Catalani. Appunti - Ricordi*. estratto da «Gazzetta letteraria» 33 (19 agosto 1893), Torino, Roux, 1893, p. 16.

TABELLA 3.2: Mutazioni/atto

Anni	Media
1865–1869	1,80
1870–1874	1,51
1875–1879	1,17
1880–1884	1,38
1885–1889	1,14
1890–1893	1,13

e che domineranno in tutto il resto dell'atto (che corrisponde appunto all'altra dannazione, quella di Loreley). Non a caso le didascalie in partitura recitano «Intanto dense nubi avvolgono la scena. Guizza la folgore, si scatena la tempesta» e, una volta esaurita la corrispondente musica descrittiva, «Le nubi a poco a poco dileguandosi, lasceranno scorgere un sito alpestre con alte rupi praticabili [...]». Una stessa atmosfera di dannazione accomuna quindi le due scene e dà loro un analogo respiro, tipico degli atti senza cambi di scena.

Si trattava in fondo di un *trend* comune all'opera del periodo quello di abbandonare i cambi di scena negli atti, indipendentemente dalla loro eventuale configurazione come quadri drammaticamente unitari (a loro volta sempre più comuni). Lo mostra in sintesi estrema la tab. 3.2, ove la tendenza alla coincidenza della mutazione scenica (quadro) con l'atto (n° mutazioni per atto tendenti a 1) appare evidente. Del resto, tra le opere degli anni Novanta da noi prescelte, *Wally* compresa, solo il *Falstaff* vedrà cambi di scena nell'atto.

Difficile dire con precisione quali tra le modifiche apportate all'*Elda* si debbano alla penna o alle forbici di Angelo Zanardini, dato che non ci rimangono le sue lettere. Possiamo farci una idea della sua maniera di lavorare leggendo una sua tarda lettera (era ormai quasi settantenne) indirizzata al musicista Primo Bandini il 25 luglio 1889, a proposito dell'imbastitura del libretto di *Janko*, dramma lirico in tre atti scritto in collaborazione con Panzacchi:

[...] Ella avrà ricevuto a quest'ora il nuovo finale. Era impossibile inserirvi una frase per Soprano, data l'ossatura del pezzo vecchio. Rilegga attentamente gli appunti del Comm. Ricordi, che ho trascritti [per] maggiore chiarezza e vedrà, che, restando così com'è, rimanevano intatti i suoi difetti organici:

- a) immobilità di [illeggibile]
- b) mancanza di movimento e contrasto di passioni
- c) stretta all'antica fuori di moda, ecc. ecc.

Lo schema nuovo scenicamente almeno soddisfa a quanto chiede l'editore: i versi sono messi tanto per spiegare l'azione. Ripensandovi, consiglieri che lo

spunto fosse detto dalla sola Juliska, inteso non a scherno dell'infelice Yanko, ma per rialzarne il morale ed eccitarlo alla rivolta. Il resto mi pare che vada bene. Ella veda se musicalmente il taglio e i metri le convengano e allora, non nominando me, che non desidero fastidi, mi proponga al P.[anzacchi] questa nuova imbastitura, pregandolo di mettere in versi la prosa che Ella gli manderà. In quanto al 4to atto sono pienamente d'accordo con lei. [Fiori?] su e giù per la scena sono improbabili e dopo la morte di Yanko l'ultima catastrofe [deve] accadere imprevisa, fulminea, terribile. Neanche a me piace la pronta rassegnazione del protagonista e l'uso del veleno. Io proporrei:

1° accorciato il duetto d'amore che non può proprio interessare nessuno.

2° innestarvi al più presto le parole drammatiche di Juliska che, non vista dai due amanti, compiangere la loro sorte e vuole salvarli (fra parentesi una generosità poco spiegabile)

[...] Scena con Juliska e sua imprecazione. Si affaccia allo spalto [...] per colpire i fuggiaschi. Un colpo d'archibugio Yahnko è colpito prima di aver potuto vendicarsi. Sua morte, più o meno, come sta. Juliska si getta sul suo cadavere. Grida di vittoria degli imperiali: Comparsa di Maria, seguita dalle sue dame. Scena brevissima tra lei e Juliska, come le ho accennato, irruzione di Rodolfo e grida d'orrore! Le pare? [...] ¹⁵⁸

Zanardini, che non desidera «fastidi» con Ricordi, si riduce a imbastire la 'tela', la struttura generale in prosa, lasciando l'ingrato compito della versificazione (a causa della quale si era attirato gli strali della critica per oltre dieci anni) al collega. Simili suoi scheletri di libretti dovettero essere nondimeno abbastanza apprezzati, a giudicare dalle date delle 'prime' postume di molte opere, tutte per compositori di secondo o terz'ordine, musicate su libretti almeno in parte attribuibili a Zanardini: 1897 per *Janko*, 1898 per il «dramma storico in 4 atti» *Giovanni Huss* musicato da Angelo Tessaro, 1901 per *Marcella*, «scene parigine in un atto e due quadri» dir Mario Tarenghi, e addirittura 1905, a dodici anni dalla sua morte, per l'«azione lirica in un atto» *Lo schiavo di Cleopatra*, che Pasquale De Luca dedicò al M^o Edoardo Bellini come proprio libretto ma «imbastito da A. Graziani, pseudonimo del rimpianto Zanardini».

¹⁵⁸Archivio Ricordi, Segn. P.VI.5/29.

Parte II
IL LIBRETTO

4 RITMO, CONNOTAZIONE E RICERCA NEL METRO POETICO

L'irruzione del *Mefistofele* di Boito sulla scena teatrale dell'Italia unita ebbe conseguenze molteplici per quel piccolo grande mondo, ossia il mondo dell'industria operistica cui tutta la cultura nazionale, volente o nolente, guardava. Se però si vogliono considerare le suggestioni più immediate che l'opera poté esercitare sulla produzione di quegli anni, si potranno anche ignorare il suo impianto drammaturgico-musicale o certi ritrovati armonici boitiani, per concentrarci piuttosto sulle novità che attenevano essenzialmente il libretto. Infatti, per i circa sette anni che separarono le due versioni, proprio quello del testo poetico fu l'unico approccio possibile all'opera di Boito (almeno per quella maggioranza che non ebbe la ventura di assistere al clamoroso fiasco del 1868).

Indubbiamente il primo libretto del *Mefistofele* ebbe una valenza provocatoria a pressoché tutti livelli, a cominciare dall'ambizioso soggetto mutuato dal monumento goethiano, che si diletta a mischiare ai temi più sublimi un linguaggio e una forma decisamente triviali. Ma sarebbe arduo definire l'entità, probabilmente non piccola, dell'impatto emotivo che le suggestioni tematiche e filosofiche del *Mefistofele* ebbero sugli autori contemporanei, o sulla loro stessa fortuna. Più evidenti appaiono invece le conseguenze dell'esposizione ad alcuni ritrovati tecnici, in particolare all'adozione di nuovi istituti metrici. La 'liberalizzazione' metrica messa in atto nel *Mefistofele* si ripercosse infatti in una rinnovata coscienza versificatoria dei librettisti degli anni a venire, anche se pare evidente che la maggior parte degli autori non seguirono le (impraticabili) strade suggerite da Boito nel *Mefistofele* (e ciò vale in parte anche per il Boito stesso, in *Otello* o in *Gioconda*). Dovette infatti risultare impossibile ignorare, a partire dagli anni Settanta, la lezione boitiana. Tuttavia sarebbe molto riduttivo limitarsi ad osservare la comparsa o il recupero di inusitati istituti metrici di base — il novenario, il quadrisillabo, i doppi settenari, metri o ritrovati strofici *barbari* ossia classici — che influirono comunque in maniera sostanzialmente limitata anche nella produzione di Boito stesso (ad eccezione dei martelliani, ossia i distici baciati di settenari doppi). Piuttosto, le proporzioni delle novità si coglieranno meglio dalla prospettiva di un più complessivo 'strumentario di versificazione', badando cioè ai vari utilizzi tecnico-poetici di dispositivi quali l'aggregazione strofica, la rima, la simmetria logico-sintattica, la regolarità ritmico-metrica, ecc. A questi aspetti sarà dedicato il capitolo seguente. Mentre al momento torna utile una prima ricognizione sugli istituti metrici utilizzati fossero essi tradizionali o meno.

4.1 La dotazione metrica

Diversi sono stati i tentativi di descrivere metricamente repertori lirici italiani cronologicamente contigui o vicini al periodo della transizione. In mancanza di statistiche più precise sul periodo *fin de siècle* e primo–novecentesco dell’opera italiana, che tende perlopiù al recupero di metri imparisillabi e al contempo a una certa indeterminatezza della regolarità metrica,¹ dovremo confrontarci con dati tratti da studi riguardanti i libretti del melodramma di primo o pieno Ottocento.²

Va anzitutto ricordato che il sistema di riferimento metrico–poetico non era cambiato rispetto alla prima parte del diciannovesimo secolo. La dotazione metrica di base è essenzialmente la stessa, e le poche deroghe a una corretta — ancorché talvolta “irregolare” — versificazione corrispondono quasi sempre a inserti di versi liturgici o devozionali in latino, presi di peso o liberamente estrapolati da comuni formule preesistenti; o tuttalpiù, in casi più isolati, a singole parole o irricognoscibili frammenti di versi che si trovano a sostenere particolari situazioni di grande spessore emotivo, enfasi drammatica o azione fulminea.³

Forse la più importante eccezione riguarda il fatto che talvolta la versificazione obbedisce a leggi musicali più che alla tradizione metrica italiana. Si prenda questo passo dalla prima versione del *Mefistofele*: (II, q. ii, *La notte del sabba*):

MEFISTOFELE (*assai lontano e con voce lunga e sotterranea*)

Su cammina, cammina, cammina;
 Negro è il cielo, scoscesa è la china,
 Su cammina, cammina, cammina. (pausa)

Su cammina, cammina, cammina, (*meno lontano*)
 Che lontano, lontano, lontan
 S’erge il monte del vecchio Satan.

—
 (*Apparisce un fuoco fatuo che si dirige alla volta di Faust e Mef.*)

¹FABBRI, *Metro e canto cit.*, pp. 161–72; ROCCATAGLIATI, *La prefigurazione librettistica cit.*, p. 31.

²In particolare ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista cit.*; RITA GARLATO, *Repertorio metrico verdiano*, Musica critica, Venezia, Marsilio, 1998; ma anche FAUSTINI, *Il libretto romantico come testo d’uso cit.*

³Nel libretto del primo *Mefistofele*, al principio del dialogo Faust–Mefistofele del terz’atto, i due personaggi si esprimono, per un non breve tratto, in prosa. La cosa dovette sembrare tanto eccezionale che lo stesso Boito fu costretto a chiosare in una nota:

Questa pagina della maledizione è scritta in prosa da Goethe stesso, perché alla foga terribile della passione di Faust avrebbe fatto argine la misura del verso. Abbiamo conservato fedelmente questo artificio del poeta, già adoperato da Shakespeare con prodigiosa maestria in tutte le sue tragedie.

(ARRIGO BOITO, *Mefistofele. Opera in un prologo e cinque atti di Arrigo Boito. Da rappresentarsi al R. Teatro della Scala. Carnevale-Quaresima 1868. Seconda edizione, 2^a ed.*, Milano, Bernardoni, 1868, rispettivamente p. 50 e p. 52).

FAUST

Folletto, folletto,
 Veloce, leggiere,
 Che splendi soletto
 Per l'ermo sentier,
 A noi t'avvicina,
 Che buja è la china.

MEF. Cammina, cammina, cammina, cammina!

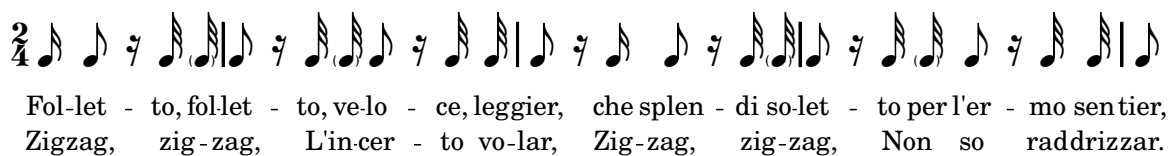
IL FOLLETTO

Zig-zag, zig-zag,
 L'incerto volar,
 Zig-zag, zig-zag,
 Non so raddrizzar.
 È mio destin
 Per l'aere vagar,
 Non ha cammin
 L'incerto volar.
 Zig-zag, zig-zag, ecc., ecc. (scompare)

Sembra proprio che i decasillabi di Mefistofele derivino dai novenari de Serafini («Si gira, si gira, si gira», *Prologo in cielo*) e insieme guardino a quelli della prima versione di *Ero e Leandro* («Lontano, lontano, lontano», poi riciclati proprio nella seconda versione del *Mefistofele*). Ma all'interno del passo con questi versi ci troviamo anche di fronte a un forte richiamo ritmico tra i decasillabi e i senari di Faust («Folletto, folletto») e il doppio senario di Mefistofele («Cammina, cammina, cammina, cammina!»), quasi a tradire implicitamente l'omologa natura di tutte queste entità metriche (appunto decasillabo, novenario, senari semplici e doppi): la differenza tra esse si riduce a un piede anfibrachico o a una sillaba in più o in meno, e nulla più.

Un elemento più interessante ancora lo ritroviamo poi nelle strofe del Folletto («Zig-zag, zig-zag»). Stando ad un manuale di metrica le si dovrebbe schematizzare con la formula $x_5y_6x_5y_6 \mid x_5y_6x_5y_6$, quando invece il contesto strofico fa apparire insensato descrivere i versi dispari come quinari. Purtroppo la strofa è stata tagliata nella partitura sopravvissuta, per cui possiamo solo supporre che il Folletto rispondesse per le rime a Faust sul suo stesso schema ritmico in $\frac{2}{4}$, *Andantino con moto*, $\downarrow = 92$ (fig. 4.1a nella pagina successiva). L'ipotesi è corroborata dalla frequente ricorrenza del medesimo ritmo nell'accompagnamento, ad esempio proprio sulle ultime parole di Faust e Mefistofele, ossia giusto prima di un repentino cambio di tonalità, tempo e metro (veri e propri indizi di un taglio tardivo: fig. 4.1b nella pagina seguente). Quindi, delle due, molto probabilmente una: o il Folletto interveniva giusto dopo Faust e Mefistofele, e le note appena viste ne sono verosimilmente un richiamo ritmico-melodico; oppure era proprio il Folletto, e non Mefistofele, a cantare assieme a Faust.⁴ Stranamente, infatti, nella partitura definitiva a Mefistofele viene assegnato per buona parte lo stesso materiale testuale delle strofe di Faust. In ogni caso i quinari del Folletto si sarebbero dovuti leggere come senari 'con pause' oppure, ma forzando un po', tutto il testo si sarebbe dovuto interpretare come una

⁴Magari a parti invertite, dato che nella prima versione Faust era Baritono e non Tenore. Come accennato, il materiale melodico di Mefistofele è perfettamente compatibile con il testo di Faust.



(A) Schema ritmico strofe Faust/Folletto



(B) Motivo ritmico ricorrente

FIGURA 4.1: *Mefistofele*, II, *La notte del sabba*

serie di doppi trisillabi, alcuni dei quali tronchi. Una situazione simile si trova in un paio di versi di *Salvator Rosa*, II, 2, ‘strofe’ di Gennariello (vedi p. 237): dapprima, in un contesto di settenari semplici e doppi, Gennariello pronuncia il verso «Pim! pom! di qua — pim! pom! di là!...», quindi, tra ottonari, la variante «Pim! pom! patatrà!...». Sembra ancor più chiaro qui che ciascun «Pim!» e «Pom!» debba occupare due sillabe, o comunque prevedere una sillaba (o tempo, o nota) vuota subito dopo, in tal caso avremmo dei regolari settenari doppi e ottonari.⁵ Ad ogni modo queste singole questioni non sono granché importanti; a patto però che si accetti che in questi due casi (come altrove) il ritmo musicale ha già acquisito indipendenza rispetto alla tradizionale versificazione melodrammatica.

Come si diceva, nella quasi totalità dei casi ci aspetteremo di riconoscere metri appartenenti alla tradizione poetica italiana e in contesti perlopiù coerenti, quali lasse, sezioni omogenee o vere e proprie strutture strofiche. È però qui già necessario introdurre una prima distinzione, che verrà poi ampiamente trattata nel prossimo capitolo. Nei libretti fino almeno alla metà del secolo è sempre facile distinguere i due “registri” fondamentali di versificazione: quello dei cosiddetti versi “lirici” o “misurati”, contrapposto a quello dei versi sciolti, destinati al recitativo. Tradizionalmente, infatti, i versi sciolti sono costituiti da endecasillabi e settenari, che, se conteggiati in una unica statistica generale, andrebbero a falsare i dati sull’utilizzo dei settenari (o anche endecasillabi, qualora avessero un peso) all’interno delle tipiche strutture regolari costituite dai versi lirici.

La fondamentale distinzione dei due registri di versificazione comincia, però, nella seconda metà dell’Ottocento, a vacillare, fino a diventare, in molti concreti casi che vedremo più avanti, completamente inservibile. La cosa, dal momento in cui ci occupiamo di istituti metrici, non è di secondaria importanza, giacché una prima distinzione di base, prima di snocciolare numeri e percentuali, dovrebbe proprio

⁵E non costituisce attenuante la circostanza che Gennariello appartenga al popolino napoletano, e che di conseguenza sia portato a pronunciare «Pimme! Pomme!».

TABELLA 4.1: Uso dei metri nei libretti di varie epoche dell'Ottocento

Metro	Romani (<1831)	Romani (1832>)	Solera	Verdi	1865-69	1870-79	1880-89	1890-93
Quadrisillabo	—	—	0,97%	0,34%	0,23%	0,58%	—	0,57%
Quinario	4,90%	—	4,47%	1,56%	10,97%	11,58%	8,68%	9,32%
Senario	8,30%	0,77%	4,27%	2,40%	2,79%	5,63%	5,69%	6,65%
Settenario	29,98%	37,17%	25,57%	39,25%	41,48%	33,14%	32,66%	26,25%
Ottonario	47,18%	50,62%	39,55%	28,07%	15,37%	15,37%	7,87%	7,97%
Novenario	—	—	—	—	—	1,19%	2,82%	—
Decasillabo	6,87%	6,83%	12,25%	11,76%	4,09%	3,65%	4,47%	0,82%
Endecasillabo	—	—	1,37%	1,43%	6,73%	13,79%	13,78%	27,89%
Doppio quinario	2,78%	4,60%	7,68%	7,32%	13,25%	9,10%	12,88%	5,38%
Doppio senario	—	—	3,86%	6,17%	3,71%	5,03%	4,49%	1,79%
Doppio settenario	—	—	—	—	1,38%	2,37%	6,23%	11,57%

essere quella tra i versi lirici e quelli sciolti, i primi naturalmente costituendo il principale interesse di conti e statistiche. Così accade infatti nei precedenti studi di settore, nei quali appunto le statistiche percentuali sono date sulla base dei soli versi "lirici", cui non possiamo però, per quanto detto sopra, accostare dati raccolti con lo stesso identico criterio, e quindi statisticamente omogenei. Saremo quindi costretti a procedere per altre vie.

Ad ogni buon conto, la tabella 4.1 mostra a confronto i dati raccolti (ed eventualmente rielaborati da chi scrive) nei tre studi antecedenti citati e quelli tratti dal nostro Database Libretti Transizione. Le prime due colonne, derivate dallo studio di Alessandro Roccatagliati sul librettista Felice Romani, riguardano un campione rispettivamente della gran parte della sua carriera fino al 1831, e l'ultima parte della produzione negli anni '30.⁶ La terza colonna proviene dallo studio di chi scrive su un altro librettista, Temistocle Solera, il quale iniziò la carriera quando finì quella di Romani; essa riguarda per lo più gli anni '40, dai quali è tratto il ristretto campione cui i dati si riferiscono.⁷ La quarta colonna riporta i dati che troviamo in uno studio di Rita Garlato sui libretti italiani per Verdi (prevalentemente anni '40-'60), e che presenta una parziale sovrapposizione con i dati su Solera e quelli della transizione, per il fatto che conteggia alcuni libretti là già presenti.⁸ Tutti questi dati erano già stati precedentemente filtrati dei versi sciolti. Le statistiche estrapolate dal Database Libretti Transizioni occupano le ultime colonne, cronologicamente suddivise

⁶I dati, leggermente rielaborati per renderli qui omogenei, sono tratti da ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista cit.*, tav. 1, p. 151.

⁷FAUSTINI, *Il libretto romantico come testo d'uso cit.*, tab. 2, p. 171.

⁸GARLATO, *Repertorio metrico verdiano cit.*, tab. 2, p. 195. L'autrice ci spiega anche di non aver incluso i rifacimenti (ad esempio della *Forza del destino* e del *Simon Boccanegra*) e soprattutto i libretti boitiani, che, come vedremo, avrebbero certamente restituito dati divergenti. Qualche cautela in merito ai dati della Garlato consiglia peraltro nella sua recensione al libro lo stesso Roccatagliati («Il Saggiatore musicale», x, 1, 2003, pp. 159-76).

in quattro distinte decadi. Il criterio di inclusione per i versi (ossia il filtro) è stato molto semplice: la rima. Formazioni metriche rimate o parzialmente rimate sono state infatti considerate sufficientemente coerenti per il presente confronto.

Già a una prima occhiata si possono percepire alcune tendenze interessanti. L'uso del verso quinario, il più breve tra i metri "normali" (il quadrisillabo era ancora un'eccezione alla fine della transizione), non era mai stato molto esteso prima del periodo verdiano, nel quale peraltro subisce un crollo (meno del 2% del totale dei versi). Vide invece un inedito boom nel periodo della transizione, boom non condiviso (o solo parzialmente) dall'altro metro corto, il senario, che pure aveva visto una riduzione nel repertorio attorno alla metà del secolo. Da una scorsa rapida dei quinari utilizzati nel repertorio della transizione, pare evidente che essi assumano spesso una connotazione intima, sentimentale, e che questo sia uno dei metri prediletti nell'effusione amorosa e soprattutto sensuale.

Nel *Falstaff* verdiano questa connotazione è più che evidente. Il quinario, per lo più organizzato in quartine, è il metro della tresca amorosa tra Fenton e Nannetta: «Pst, pst, Nannetta» (I, 2) in una lunga sequenza di tetrastici sticomitici e rimati; poco oltre Fenton «Torn[a] all'assalto» con identiche modalità, e poi ancora i due hanno occasione di scambiarsi effusioni per un paio di volte (in II, 2) per un totale di 26 quartine di quinari. L'apice di questa tenzone amorosa viene raggiunto però a principio dell'atto terzo, con il celebre sonetto: come se il quinario fosse inadatto a raggiungere il tono elevato richiesto dalla situazione, e calzante solo in espressioni più intime e semplici. Allo stesso John Falstaff comunque non sono concessi gli amorosi quinari se non in un contesto citazionale: in II, 2 infatti, per corteggiare Alice (che reggerà il gioco), «si mette a canterellare» con effetto di ridicolo involontario il distico «*Alfin t'ho colto | Raggiante fior*», che si fonde in una sequenza di "versi da scena rimati".⁹ Gli altri quinari sono quelli utilizzati dagli allegri congiurati nella ridda/beffa (III, 2): i versi qui messi a disposizione da Boito sono per lo più sdruciolli con *ictus* fisso in prima posizione, e sviluppano quindi un ossessivo ritmo dattilico «- ◡◡ - ◡◡», la cui eccezionalità spiega l'assenza totale di connotazioni intime/effusive.

Molto spesso i librettisti verdiani preferiscono al quinario semplice la sua variante doppia — novità relativa nell'armamentario metrico del teatro lirico ottocentesco — ma non in misura paragonabile a quanto faranno altri poeti durante la transizione, almeno fino agli anni '80. Il doppio quinario, utilizzabile in contesti vari che richiedono più flessibilità, è però il metro scelto da Verdi per l'espressione sentimentale tra le più celebri del suo teatro: «Celeste Aida, forma divina». E negli stessi anni il suo uso attecchisce «altra caratterizzazione metrica per Barnaba è quella del doppio quinario: questo verso, sia nella versione con rima anche all'emistichio (spesso per semplice simmetria di uscita sdruciolata) sia nella sola rima alla fine del verso doppio,

⁹A rigore, nel commentare il tardivo successo del quinario dovremmo tenere in conto il decisivo apporto dei 'versi da scena rimati' o formazioni analoghe, nei quali tale metro è spesso presente. Cfr. cap. successivo.

trovano nell'opera di questi decenni una duplice applicazione»,¹⁰ quella appunto del quinario «lirico» o «sentimentale», e quella del quinario «violento» o «satanico».¹¹

Rimane da segnalare che a partire dagli anni '70 il quinario semplice (come anche quello doppio) viene talvolta utilizzato, accanto a settenario ed endecasillabo anche nelle sequenze di versi sciolti. Nei contesti in versi sciolti,¹² infatti, assistiamo per lo più a una libertà via via maggiore lungo gli anni della transizione. Se nel primo Ottocento i versi sciolti erano costituiti da sezioni che mescolavano settenari e endecasillabi, solitamente con una certa prevalenza di questi ultimi, ora si possono dare, oltre ad altri metri — quinario semplice e doppio, doppio settenario, e persino ottolari — anche intere sezioni di soli (o quasi) settenari, e, sempre più, lunghe sezioni di puri endecasillabi sciolti, che ormai costituiscono, come notato da Powers, un tipo a parte.¹³

L'affermazione dell'endecasillabo come metro privilegiato nelle sezioni sciolte avviene in concomitanza con quella, decisa, della sua funzione "lirica", che nelle prime sparse comparse nel repertorio verdiano (e in Solera) presentava perlopiù una certa connotazione sovrannaturale o sacrale, ovvero qualche altra suggestione di carattere eccezionale. Ora l'endecasillabo viene utilizzato non solo in contesti citazionali (inni, canzoni, preghiere) ma anche in lunghe sezioni monologiche a rima baciata, tipiche dei versi doppi; oppure ancora in strofe polimetriche, solitamente con altri imparisillabi, e naturalmente nei "versi da scena rimati" assieme a quinario e settenario.

Difficilmente troveremo negli endecasillabi un'accentuazione regolare, e del tutto eccezionale dovette essere la nota richiesta di Verdi a Ghislanzoni: «Quattro bei versi endecasillabi. Ma perché siano cantabili bisogna vi sia l'accento sulla quarta e ottava». La richiesta riguarda le ultime parole di Aida e Radamès (*Aida*, IV, 2) ed è preceduta da un esempio: «à 2: O vita addio; addio, terrestri amori; | Addio, dolori e gioie... | Dell'infinito vedo già gli albori, | Eterni nodi ci uniranno in ciel!»¹⁴ che Ghislanzoni, seguendo quasi alla lettera le istruzioni, rese così:

Sovr'essa stendere – la man grifagna!
Amarla e coglierla – nella mia ragna!
Terribil estasi – dell'alma mia!
Sta in guardia! L'agile – farfalla spia!

(*Gioconda*, I, 3). POWERS, *Boito rimatore per musica cit.*, a pp. 374–5, confronta la versione definitiva del «Credo scellerato» di Jago con la prima versione, appunto in doppi quinari.

¹²Come già accennato, la separazione tra versi "lirici" e "sciolti" è nebulosa dato che vi sono lungo la transizione sempre più casi ambigui, dove la rima è poco più che sporadica e certo non regolare (cfr. cap. successivo). Qui ci limitiamo a parlare delle sezioni non (o appena sporadicamente) rimate.

¹³POWERS, *Boito rimatore per musica cit.*, tav. 1, p. 359, e *passim*.

¹⁴Lettera di Verdi a Ghislanzoni del 12 novembre 1870, in CESARI e LUZIO, *I copialettere cit.*, pp. 669–71 (ma per la datazione cfr. PHILIP GOSSETT, *Verdi, Ghislanzoni, and «Aida»: The Uses of Convention*, «Critical Inquiry» I, 2 (1974), pp. 291–334, tav. 1, p. 298). LAVAGETTO, *Quei più modesti romanzi cit.*, p. 19, n. 14 segnala che una richiesta simile venne fatta per il libretto originale del *Don Carlos* a Camille Du Locle.

AIDA - RADAMES

O terra, addio; addio valle di pianti...
 Sogno di gaudio che in dolor svanì...
 A noi si schiude il cielo e l'alme erranti
 Volano al raggio dell'eterno dì.

(*Aida cade dolcemente fra le braccia di Radamès*)

Il settenario attraversa l'intero repertorio ottocentesco senza particolari guizzi: da metro standard dell'effusione lirica ai tempi di Romani, secondo solo all'onnipresente ottonario, il settenario sopravvive alla fine dell'"era quaternaria"¹⁵ per divenire, in certo repertorio verdiano e in gran parte della transizione, il verso più utilizzato (addirittura i due terzi di tutti i versi dell'*Aida*) e per poi (ri)perdere il primato a favore appunto dell'endecasillabo nell'ultimo decennio del secolo. Il settenario è, almeno in buona parte del repertorio della transizione, un verso polivalente, utilizzabile nei contesti i più differenti e in formazioni metriche le più svariate; ed è forse l'unico a non esser mai stato rivestito nel corso dell'Ottocento di alcuna connotazione particolare.

D'esso fecero un uso superiore alla media i librettisti "conservatori" o comunque appartenenti alla generazione nata negli anni Venti e Trenta, come ad esempio Ghislanzoni, D'Ormeville e Zanardini, anche nella loro produzione tarda.¹⁶ Difficile dare una spiegazione univoca a questa predilezione. Ma poiché probabilmente,

¹⁵FABBRI, *Metro e canto cit.*, pp. 126–33. Si mutua l'espressione scherzosa di Fabbri che così si riferisce a quel periodo dell'opera italiana, *grosso modo* individuabile attorno agli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, e altamente caratterizzato in musica dalla "quadratura" melodico/ritmica e dalla simmetria in "base 2" (o meglio, appunto, "base 4"), alla quale è intimamente legato quel simmetrico modello formale che taluni chiamano *lyric form*. Questo modello si proiettava efficacemente in soluzioni metriche e librettistiche caratterizzate dalla prevalenza di tetrastici e ottastici (variamente suddivisibili), da simmetrie logico-sintattiche del testo e dall'uso frequentissimo, neanche a farlo apposta, di quel regolarissimo ottonario che appunto si prestava per sua stessa natura a suddivisioni in base 2 e 4. Il librettista Emanuele Bidera, in un trattato sul melodramma, porta come esempio di perfetta quadratura la cabaletta finale di Amina «Ah! non giunge uman pensiero» nella *Sonnambula* di Bellini, in ottonari *abbcddx*:

La scelta del metro (l'ottonario) non è poi affatto casuale: «fra tutte, l'ottava del verso ottonario [*sic*] è quella che col riuscire più melodiosa vi dimostra nella massima evidenza l'essenzialità della *legge eumetrica* nei periodi perfetti lirici: i suoi membri comprendendo ciascuno 16 sillabe, naturalmente corrispondono a quattro battute di tempo pari, e tutti sommati i quattro membri sono eguali a 64 sillabe corrispondenti a 16 battute dello stesso tempo». Più 'quadrato' di così...

Il passo, che cita appunto Bidera (GIOVANNI EMANUELE BIDERA, *Euritmia drammatico-musicale dichiarata per le leggi fisiche dalla caduta dei gravi e del quadrato delle distanze*, Palermo, Stab. tip. dell'Armonia, 1853, pp. 87–8), è tratto da GIORGIO PAGANNONE, *Mobilità strutturale della lyric form / Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Analisi. Rivista di Teoria e Pedagogia musicale» VII, 20 (mag. 1996), pp. 2–17, n. 6, p. 15, saggio al principio del quale (pp. 2–4) vengono illustrate prassi e teorie di primo e pieno Ottocento in materia di 'quadratura' di testo e musica.

¹⁶Nel boitiano libretto originale di *Ero e Leandro*, le soluzioni più ricercate, dotte o inusuali, secondo D'ANGELO, *Il Tristan und Isolde di Boito cit.*, p. 56, «convivono colla consueta cantabilità dei libretti, coll'elementare musicalità simmetrica, isoritmica e di corto respiro delle 'cabalettistiche' strofi di settenari (sempre con ictus di 4^a-6^a), "maledetti ottonari" e decasillabi anapestici [...]».

Da una rapida scorsa informatizzata dell'intero repertorio metrico (cfr. tab. a p. 310) non risulterebbe una particolare predilezione per la forma accentuativa 4^a-6^a in sede di settenari 'lirici' (la si ritrova nel 51% di essi) rispetto a quella per i settenari sciolti (43%). Del resto, anche la strofa portata ad

all'altezza degli anni Settanta e Ottanta il settenario era l'unico verso tradizionale privo di precise connotazioni — che invece colpivano, come vedremo, i versi parisillabi —, i librettisti della vecchia guardia forse optarono più spesso per quel metro piuttosto che avventurarsi in quelli 'nuovi' (endecasillabo, versi doppi, novenario), mentre i giovani "avveniristi" utilizzavano i nuovi metri per le nuove situazioni e i nuovi caratteri. O, più probabilmente, nel librettismo dei "giovani" avvenne uno slittamento delle funzioni, paragonabile a uno slittamento semantico, dovuto all'inflazione delle novità metriche: dai tradizionali parisillabi ai sempre tradizionali ma meno connotati settenari, e da questi ultimi ai nuovi metri. Ma comunque, in definitiva, il saldo finale non rimase positivo per l'utilizzo del settenario, che negli anni Novanta, con l'eccezione delle opere di Leoncavallo, tende come accennato a crollare diradarsi a gran velocità.

Le strofe e lasse di versi 'lirici' sono caratterizzate, come nel repertorio precedente la transizione, dall'artificio della rima. Nel primo e pieno Ottocento questa veniva applicata ai versi piani e a quelli tronchi, mentre ne erano solitamente esentati gli sdrucchioli, per la loro caratteristica di 'rimare ritmicamente' tra di loro.¹⁷ Le uscite tronche, tipicamente collocate nell'ultimo verso delle strofe (il che permetteva una chiusura melodica 'maschile'), rimavano con strofe parallele o con il distico posizionato a coronamento della strofa stessa.¹⁸ In buona parte del repertorio di Solera, addirittura, la rima, o la semplice rima ritmica proparossitona, è obbligatoria per tutti i versi lirici, e interi libretti non conoscono una singola deroga a questa regola.¹⁹ Si tratta tuttavia di un caso isolato, ancorché significativo.

In generale si può dire che fino alla transizione la norma era rivestire con un sistema di rima adeguato tutte le strofe o le lasse, occasionalmente tralasciando singoli versi che di per sé non minavano l'eventuale simmetria interna della strofa o del verseggiare. Sebbene con cogenza solitamente più blanda, la rima rimane una regola fissa per tutto il periodo della transizione e, se si escludono gli sporadici ca-

esempio dall'autore del passo citato, se letta oltre il distico fornito, ci conferma che anche in questo caso una accentuazione regolare era lungi dall'essere comune:

Forma suffusa d'estasi!
 Faro di mie procelle!
 Ho l'alma fra le stelle!
 Piango di voluttà!
 Si! dai beati rai
 piango, ché senza lagrime
 l'uom non contempla mai
 la celestial beltà.

Cfr. *idem*, *Ero e Leandro cit.*, p. 145–6 (II, 2; ma cfr. anche la non difforme versione per Bottesini di *Ero e Leandro*, III, 2). Particolarmente refrattari all'impiego 'lirico' sembrerebbero invece gli ictus di 3^a–6^a: neanche il 10% contro il 23% in sede di versi sciolti.

¹⁷Ciò non costituisce comunque deroga a una 'rimicità' che poteva essere obbligatoria anche per gli sdrucchioli: cfr. poco oltre, su Solera.

¹⁸Sul distico finale nel repertorio primottocentesco, vedasi ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista cit.*, pp. 165–8.

¹⁹FAUSTINI, *Il libretto romantico come testo d'uso cit.*, p. 60–1.

si di certa metrica recuperata dalla tradizione classica,²⁰ rimangono rarissimi i casi di rima soppressa, per lo più riconducibili ad accidentali tagli e rimaneggiamenti sulle intenzioni originali del librettista. Altrettanto rari i casi di rima interna come quella, concatenata, sugli endecasillabi 'sciolti' di *Ero e Leandro* (III, 1: «Ellesponto! poetica laguna | Che la fortuna muta ad ora ad ora»), secondo la configurazione $a(a)b(b)c(c)d\dots$, veri preziosismi privi di funzione strutturale.

I versi doppi, come da tradizione, possono presentare rimalmezzo. A occhio e croce questo artificio sembra maggiormente utilizzato rispetto al repertorio precedente, e certamente meno sporadici sono i casi di rima interna, per lo più in imparisillabi e ottonari, oltreché naturalmente negli episodi di multimetria di cui ci occuperemo oltre. Julian Budden dava la seguente lettura della soluzione (graficamente due strofe di semplici settenari $SaSaSxSx$)²¹ utilizzata da Salvatore Cammarano per la celebre «Regnava nel silenzio» della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti: egli non avrebbe fatto altro che «rimare soltanto il secondo e il quarto [settenario semplice], lasciando liberi il primo e il terzo, e dando vita così al doppio settenario»; ciò al fine di permettere al nuovo schema rima di adattarsi più facilmente allo schema melodico più comune e «tipicamente belliniano $a^1a^2ba^2$ » (ricordiamo che al tempo della *Lucia* gli schemi di rima più frequenti erano quelli della doppia quartina, come ad esempio $abbxaccx$ o simili).²² Di schemi uguali, o riconducibili, al modello $SaSaSxSx$, ve ne sono in abbondanza nel repertorio Ottocentesco; nel nostro campione sono diverse decine, e non solo per i settenari.

A volte, effettivamente, stabilire una linea di confine tra quinari, senari o settenari semplici e le rispettive varianti doppie parrebbe esercizio vano. Già nel repertorio primottocentesco, ad esempio, si può convenire che «per il compositore non v'è differenza tra quinario (semplice) e quinario doppio[:] l'*enjambement* melodico, ossia la composizione di due o più versi in un'unica linea melodica ininterrotta, si verifica spessissimo anche su testi scritti in quinari semplici». ²³ Per Verdi, poi, il verso doppio era solo una questione di rima:

Nessuna difficoltà per i versi settenari sia per la cabaletta, sia pel principio, ecc., ecc., e parmi proprio che il duetto [Amneris–Radamès (*Aida* IV, 1)] dovrebbe incominciare addirittura con forma lirica. In questo principio del duetto vi è (se non sbaglio) qualche cosa di elevato e nobile specialmente in *Radames*, che mi piacerebbe fosse cantato. Un canto *sui generis*; non il canto delle romanze e cavatine, ma un canto declamato, sostenuto ed elevato. Il metro a suo piacere, e spezzi il dialogo se crede possa dar maggior vita. Se adoperando il settenario la rima vien troppo frequente, perché non si serve del settenario doppio come nel *Trovatore*?

Condotta ell'era in ceppi al suo destin tremendo,
col figlio sulle braccia, io la seguia piangendo:

²⁰ROSTAGNO, *Metri e ritmi cit.*, p. 173.

²¹Che si configurerebbero quindi come 2 + 2 distici di martelliani (cfr. oltre).

²²BUDDEN, *Le opere di Verdi cit.*, III, p. 20.

²³FRIEDRICH LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale: i rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986, p. 38.

ecc. ecc.....²⁴

E il compromesso scelto infine da Ghislanzoni sarà infatti quello di organizzare i settenari (a partire da «Già i sacerdoti adunansi») in due ottastici *SaSaSbbx*, con la rima comune *x*, ma con in tutto sei versi sdruciolati, quindi non rimanti.

Se l'utilizzo ritmico-melodico non pare quindi criterio adatto per distinguere i versi semplici dai doppi, nemmeno quello della rima, avvallato da Budden, appare rigoroso, per cui attenersi al banale dato grafico sembra l'opzione migliore, quella del resto scelta per la nostra schedatura. Prima di obiettare che la scelta tra metri semplici e doppi potrebbe essere appunto solo una banale scelta di impaginazione, si osservi l'esempio seguente, tratto dall'atto terzo del libretto dei *Medici*, riprodotto a principio della partitura di Leoncavallo:²⁵

	(Assieme)	
<p style="text-align: center;">MONTESECCO (<i>come prima assorto</i>). Nel tempio! FRANCESCO PAZZI (<i>duramente</i>). Che val? Deciso è omai MONTESECCO (<i>decisamente</i>). No, no. Tal sacrilegio non [compirò giammai! SALVIATI. Ma questo sacrilegio il Papa [assolver può. BANDINI. L'Olgiati anch'egli uccidere [Lo duca di Milano ne'1 tempio, per la patria, [osava di sua mano, nè questo sacrilegio il braccio [gli arrestò. SIMONETTA (<i>al colmo del terrore, a parte</i>). L'orribil cosa! un brivido mi corre per le vene! . . . A la magion de' Medici correre omai conviene!</p>	<p>O ciel, se questo amore è con- [dannato su me solo disfoga il tuo fu- [rore e raddoppia le angosce al [cor piagato.</p>	

²⁴Lettera di 'martedì' 22 ottobre 1870 a Ghislanzoni, in CESARI e LUZIO, *I copialettere cit.*, pp. 659–660: 660; la data è fornita da GOSSETT, *Verdi, Ghislanzoni, and «Aida» cit.*, tav. 1, p. 298.

²⁵Abbiamo riprodotto anche graficamente i frammenti di testo (preceduti da «[») che non trovavano posto nello spazio della colonna. La colonna di destra è riservata alle effusioni della coppia Fioretta/Giuliano, che continuano dalla pagina precedente.

Agitato misterioso (♩ = 152)
p

Gli e - ven - ti non ar - ri - se - ro al gran com - plot - to ar - di - to. Tu
 sai che al - fin ve - nia - ne Lau - ro so - lo al con - vi - to,
 (A) Uno ogni quattro battute (Pazzi)

[Agitato misterioso]

Par - lan som - mes - so... In - ten - de - re più che ve - der non
 pos - so. Ma gli oc - chi non m'in - gan - na - no: al - la mia vol - ta han mos - so.
 (B) Ritmo variabile: ogni tre-quattro battute (Simonetta)

[Agitato misterioso]

Ma que - sto sa - cri - le - gio il Papa assol - ver può, —
 (C) Ogni due-tre battute (Salviati)

FIGURA 4.2: *I Medici*, III, scena della congiura: dimensione dei doppi settenari

Forse il *puzzle* di Moreen non ha una soluzione, ma merita almeno una considerazione (senza peraltro contraddire l'impressione di «capricious», condivisa del resto da chi scrive). Gli otto ottonari doppi di Germont, distinti in due quartine $(x)y(x)y(x)y(x)y$ (ciascuna chiosata da un quinario y), rappresentano uno dei pochi casi in tutta l'opera ottocentesca di doppi ottonari, e quindi verosimilmente tra i più lunghi versi apparsi in un libretto.²⁸ Essi corrispondono a uno dei momenti-chiave

²⁸Un doppio settenario sdrucchiolo ha però un numero di sillabe maggiori: 15 *vs.* i 14 di questi ottonari *tronchi*. L'unico altro caso che possiamo portare ad esempio è contenuto nel nostro campione: si tratta della fine del cantabile di Colombo (*Cristoforo Colombo*, II, 2) con il quale, rivolgendosi alla bussola («Balza, gira, su cammina — che infinita è la divina»), sventa l'ammutinamento. In quel caso Colombo alterna due doppi ottonari piani a un ottonario tronco (*axax*). Qui sì: i doppi ottonari sono composti da 16 sillabe.

dell'opera verdiana, nel quale Germont si appella al figlio. Il senso del brano parrebbe voler far convivere (1) l'appassionato ricordo della terra natia con (2) l'affannata urgenza della corrispondenza degli affetti e con (3) lo slancio perentorio del padre verdiano; i quali a loro volta paiono rispettivamente giustificare (1) l'estensione del verso doppio, analoga a quella dell'arco melodico, (2) l'ossessivo ictus ossitono, rafforzato dal *pattern* ripetitivo ABBA CDDC con il quale Verdi musica i versi, (3) il ritmo ottonario suggellato dalla perfetta quadratura della *lyric form*.

A proposito del verso ottonario, in esso di norma la rima interna (ch'è poi la rimamezzo) prefigura una scomposizione di fatto del verso in due quadrisillabi. In questo caso gli ottonari assumono anch'essi la tipica connotazione "demoniaca" dei quadrisillabi semplici, risalente per lo meno a quegli spiriti che Solera, nella *Giovanna d'Arco* per Verdi, faceva così gracchiare: «Tu sei bella! | Tu sei bella! | Pazzarella, | che fai tu?», Pr., 5. Ancora viva ai tempi di Boito (*Mefistofele*, prima versione, I, 1, *Ballata del mondo*: «Ecco il mondo, – vuoto e tondo») e di Fontana (*Asrael*, I, 4, *Tregenda*: «Nella fossa – giaccion l'ossa | dei plebei!...»), questa caratteristica deriva in ultima analisi, come ha fatto notare Antonio Rostagno, dalla sequenza del *Dies Irae* liturgico: «Dies irae – dies illa | Solvit saeculum – in favilla»²⁹ e dalla sua volgarizzazione in ottonari ad opera di Niccolò Tommaseo.³⁰ In generale, va rammentata l'ambivalenza di metri parisillabi come l'ottonario o il senario (o di imparisillabi atipici come i novenari), che tramite l'artificio formale della rima interna (rimamezzo) e soprattutto grazie a una ulteriore scansione logico-sintattica, possono anche essere considerati metri composti: la cosa verrà sfruttata spesso in diversi contesti 'soprannaturali', persino per i Serafini celesti del *Mefistofele* (prima versione, Pr., 1):

– Siam nimbi
Volanti
Dai limbi,
– Nei santi
Splendori
Vaganti,
– Siam cori
Di bimbi,
D'amori,
– Siam nimbi, ecc., ecc.

Queste terne di trisillabi, attraverso il suggerimento grafico predisposto da Boito (il segno «-»), si possono leggere come 'comuni' novenari anfibrachici,³¹ metro che tra l'altro pervade il contesto del *Prologo in Cielo*. Importante è comunque il fatto che qui, come in altri esempi 'celesti' o 'infernali', «costruzione paratattica e forti asindeti allentano la coerenza sintattica, mentre aumenta la coesione fonica realizzata con le

²⁹La contrazione di «saeculum» in «saeclum» è naturale e accettata.

³⁰ROSTAGNO, *Metri e ritmi cit.*, pp. 178–9.

³¹'Comuni', o canonici, diversi da quelli *popolari*, cfr. oltre; si tratterebbe comunque della prima attestazione nell'opera italiana dai tempi metastasiani.

frequenti allitterazioni e rime strettissime»;³² di modo che l'ambiguità tra metro lungo e metro corto si riduce a una vaga eccezionalità soprannaturale che la musica non può mancare di sottolineare con libere analoghe bizzarrie che però solo vagamente, e in casi rari, ricalcano fedelmente l'ambiguità ritmico-aritmetica del verso.

Rimane da effettuare una rapida ricognizione generale sull'uscita dei versi (cfr. tabella A.7 a p. 307). La statistica mostra come l'uscita tronca sia particolarmente comune tra i versi lunghi: novenario, decasillabo, doppi quinari e senari risultano ossitoni in più del 30% dei casi. Sotto la media, invece, il doppio settenario, mentre decisamente refrattario all'uscita tronca è l'endecasillabo. Né a scorciarsi né ad allungarsi d'una sillaba, è incline il verso principe della metrica italiana; ma negli altri metri lunghi l'uscita proparossitona è ancor meno frequente, così come nell'ottonario (appena il 3% dei casi).³³ Tra i metri parisillabi solo i senari vengono utilizzati spesso con uscita sdrucchiola, che rimane comunissima tra settenari e quinari.

4.2 Polimetria e metrica 'barbara'

La polimetria dei versi 'lirici', che dai tempi del Metastasio era divenuta un'eccezione, a partire dalla transizione viene riammessa nel novero delle soluzioni 'canoniche' cui potevano attingere librettisti e musicisti. Vi sono vari motivi per questo recupero, primo fra tutti il progressivo abbandono degli schemi melodico-formali strettamente simmetrici o comunque 'quadrati' come la cosiddetta *lyric form*, che sulla perfetta corrispondenza ritmico-sintattica tra quartine, distici o singoli versi delle sezioni 'cantabili' trovavano perfetta aderenza. Molto citate sono le seguenti parole di Verdi, a proposito dell'apertura dell'ultimo duetto tra Aida e Radamès:

[...] I Francesi, anche sulle strofe per canto, usano talvolta mettere dei versi o più lunghi o più corti. Perché non potremmo noi fare lo stesso? Tutta questa scena non può né deve essere che una scena di canto puro e semplice. Una forma di verso un po' strana per Radames, mi obbligherebbe a cercare una melodia diversa da quelle che si fanno comunemente sui settenarî ed ottonarî, e mi obbligherebbe anche a cambiare movimento e misura per fare il *solo* (un po' a mezz'aria) d'Aida. Così con un cantabile un po' strano di Radames, un altro a mezz'aria di Aida, la nenia dei sacerdoti, la *danza* delle sacerdotesse, l'*addio alla vita* degli amanti, l'*in pace* di Amneris formerebbero un insieme variato, bene

³²ROSTAGNO, *Metri e ritmi cit.*, p. 177.

³³Questi pochi casi non sono però da ignorare, se è vero che «Cammarano never uses a *sdrucchiolo* line in it [*scil.*, nel metro ottonario]» (JOHN BLACK, *The Italian romantic libretto: a study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, University Press, 1984, p. 259). Dei 73 censiti nel nostro campione, una cospicua parte sono stati scritti da Boito, già dall'*Amleto* passando per *La Gioconda* e infine in *Falstaff*. Nel quale ne appaiono molti, in maniera irregolare, tra le strofe parallele assegnate a ciascuno dei cinque uomini nel concertato del Finale del primo atto. Se qui lo *sdrucchiolo* è, come spesso nel primo Ottocento, veicolo per ridicolizzare i propositi vendicativi dell'improvvisata brigata maschile contro Falstaff (anche terminologicamente: *diagnòstico*, *rabàrbaro*, *bàndolo*, *ridicolo-pericolo*, ecc...), in *Mefistofele* acquisisce anche una valenza provocatoria e, appunto, satanica, come nella quasi autoreferenziale occorrenza in «Son lo spirito che nega», I, *Il Patto*: «Rido e avvento – questa sillaba: | "No". | ...».

sviluppatto; e s'io posso musicalmente arrivare a legar bene il tutto, avremo fatto una buona cosa, o almeno cosa che non sarà comune. [...] Veda adunque se in questa accozzaglia di parole senza rima, che le mando, può farmi dei buoni versi com'ella ne ha fatti tanti.

Recitativo

[AIDA]	E qui... lontana da ogni sguardo umano ... Sul tuo cor morire (<i>un verso ben patetico</i>)
RADAMÈS	Morire! Tu, innocente? Morire! Tu, sì bella? Tu nell'april degli anni Lasciar la vita? Quant'io t'amai, no, no'l può dir favella! Ma fu mortale l'amor mio per te. Morire! Tu, innocente? Morire! Tu, sì bella?
AIDA	Vedi? di morte l'angelo ecc. ecc.

Ella non può immaginare sotto quella forma sì strana che bella melodia si può fare, e quanto garbo le dà il quinario dopo i tre settenari, e quanta varietà danno i due endecasillabi che vengono dopo: sarebbe però bene che questi fossero o entrambi tronchi o entrambi piani. Veda s'ella può cavarne dei versi, e mi conservi «tu sì bella», che fa tanto bene alla cadenza. [...] ³⁴

Il risultato finale (*Aida*, IV, 2), che nelle intenzioni del compositore e nella versione licenziata doveva precedere la regolarissima strofa di Aida «Vedi?... di morte l'angelo» (doppia quartina di settenari *SaSx SaSx*), rimase fedele al suggerimento verdiano, e presenta una serie di versi imparisillabi (quinari, settenari, endecasillabi) con rime irregolari, qualche ripetizione, sporadiche simmetrie:

[...]

E qui lontana da ogni umano sguardo
Nelle tue braccia desiai morire.

RADAMÈS.

Morir! sì pura e bella!
Morir per me d'amore...
Degli anni tuci nel fiore
Fuggir la vita!
T'avea il cielo per l'amor creata,
Ed io t'uccido per averti amata!
No, non morrai!
Troppo io t'amai!...
Troppo sei bella!

AIDA
(*vaneggiando*)

Vedi?... di morte l'angelo
Radiante a noi si appressa...

[...]

³⁴OBERDORFER e CONATI, *Giuseppe Verdi, autobiografia dalle lettere cit.*, pp. 340–1, corsivo nel testo.

Poco meno [Andante] (♩ = 63)
con passione

Mo - rir! sì pura e bella! mo - rir! per me d'a mo - re degli anni tuoi nel
fio - re, degl'anni tuoi nel fio - re fuggir la vi - ta! T'avea il cielo per l'amor cre -
con espressione *dim.* *con grazia dolciss. e legato*
a - ta, ed io t'uccido per averti amata! No, non morrai! troppo t'ama - i! Troppo sei bel - la!

(A) IV, 2, duetto, cantabile di Radamès

Andante con moto. *forte l'appoggiatura*

Pos - sen - te, pos sen - te... Fthà, del mon - do spi - ri to a - ni - ma -
- tor, ah! ah! noi t'in - vo - chia - mo!

(B) I, 2, melodia rituale

FIGURA 4.3: Polimetrie in *Aida*

Per rendere musicalmente questa soluzione, molto somigliante ai cosiddetti 'versi da scena rimati' che Boito confezionerà per la *Gioconda* e per *Otello*,³⁵ Verdi escogitò una melodia in $La\flat$ (fig. 4.3a) aderente alla simmetria tra i primi due versi e tra i due endecasillabi rimati, ma che poi divaga fino a trovare una impulsiva, quasi disperata cadenza finale esprimendo così, coerentemente con il testo, la fugace illusione di una salvezza impossibile. La polimetria della strofa richiesta dallo stesso compositore è qui funzionale alla costruzione di una forma sì unica e coerente, ma costruita

³⁵Ma di fatto già presenti nel *Ruy Blas* di D'Ormeville/Marchetti (cfr. capitolo successivo). La differenza fondamentale sta nelle dimensioni (i versi da scena rimati si presentano in più d'una lassa) e nella collocazione (certamente non li troveremmo in sostituzione di una strofa destinata a un cantabile).

per giustapposizione di brevi incisi. Ognuno di questi può essere o meno legato da simmetria con quelli precedenti, e porta avanti un breve flusso di sentimenti al tempo stesso appassionato, coerente e spezzato: difficilmente Verdi avrebbe potuto trovare migliore sistemazione per quei concetti.³⁶

Il passo appena descritto rappresenta un caso forse non particolarmente esemplare di quella categoria di lasse polimetriche non strofiche che prefigurano un flusso melodico libero e (in altri casi) dialogo serrato e libertà di azione. Polimetrie di questo tipo di saranno più utilizzate nel repertorio veristico, accanto a soluzioni di simile fattura in cui alcuni elementi costitutivi — ad esempio la rima — potrebbero venire a mancare. Più comuni, soprattutto all'altezza dell'*Aida* (e nemmeno il repertorio del primo Ottocento ne era privo) le polimetrie strofiche, dove l'utilizzo di più metri è parte costitutiva di una rigida simmetria e anzi ne è elemento necessario, come nel caso dell'invocazione delle sacerdotesse e dei sacerdoti nel primo atto dell'opera verdiana:

Il pezzo si comporrebbe di una *litanìa* intuonata dalle sacerdotesse, cui i sacerdoti rispondono [...].

Parmi che le *litanie* [...] dovrebbero essere strofette di un verso lungo ed un quinario, oppure, e sarebbe forse meglio per poter dir tutto, di due versi ottonari. Il quinario sarebbe *l'ora pro nobis*. Diverrebbero strofette di tre versi l'una: sarebbero sei, e sono più che sufficienti a fare un pezzo.³⁷

Come sottolineò Budden,

Ghislanzoni fece quanto gli era stato chiesto, ma mandò settenari invece di ottonari, errore che corresse il giorno successivo solo per sentirsi rispondere «[...] non so se fortunatamente o sfortunatamente, [il coro] l'avevo già musicato. Ora bisognerà ritenere quello in settenari, che mi pare buonissimo».³⁸

Nella versione definitiva ci troviamo quindi di fronte a una triplice invocazione delle sacerdotesse (in partitura la gran sacerdotessa) e dei sacerdoti (sulla scena), costituiti da un settenario piano, uno tronco, e il quinario piano «Noi ti invociamo!» (*l'ora pro nobis*), il tutto ripetuto poi per Ramfis e i sacerdoti:

³⁶Per la genesi del testo di questo duetto, vedasi GOSSETT, *Verdi, Ghislanzoni, and «Aida» cit.*, pp. 328–30. Un'analisi acuta e attenta al rapporto metro–musica dell'intera scena è data in WOLFGANG OSTHOFF, *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, in *La Drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 125–141: 134–9.

³⁷Lettera di Verdi a Ghislanzoni da S. Agata del 22 agosto 1870, in CESARI e LUZIO, *I copialettere cit.*, p. 642.

³⁸BUDDEN, *Le opere di Verdi cit.*, III, p. 186, che cita la lettera a Ghislanzoni del 30 settembre, in CESARI e LUZIO, *I copialettere cit.*, pp. 646–9.

Sacerdoti e Sacerdotesse — Ramfis ai piedi dell'altare — A suo tempo Radamès — Si sente dall'interno il canto delle Sacerdotesse accompagnato dalle arpe.

SACERDOTESSE
(nell'interno)

Immenso Fthà, del mondo
Spirito animator,
Noi ti invochiamo!

—

Immenso Fthà, del mondo
Spirto fecondator,
Noi ti invochiamo!

—

Fuoco increato, eterno,
Onde ebbe luce il sol,
Noi ti invochiamo!

In questo caso è più che mai evidente la funzione di scansione delegata alla polimetria, tanto necessaria in un siffatto contesto rituale, dove è necessaria la ripetizione ossessiva assieme al magico, rituale numero tre, che ne è altro elemento fondamentale.³⁹

Naturalmente l'inserzione di elementi di 'asimmetria controllata' all'interno delle strofe, per esaltarne la simmetria esterna tramite il procedimento polimetrico non è esclusiva di contesti rituali o liturgici: come vedremo, l'intero *corpus* di cosiddetta 'musica di scena', di fattispecie cantata — ossia brani che sarebbero 'cantati' anche al netto della rappresentazione melodrammatica — vede non di rado l'utilizzo di metri differenti, ovviamente in concomitanza con forme fortemente strofiche. A ciò si può dare una spiegazione strutturale. Nell'atto volontario o involontario di segmentare un testo artistico (letterario, teatrale, filmico, musicale, operistico...),

dobbiamo distinguere tra i fattori che determinano cesura, separazione, interruzione, distinzione, e i fattori che procurano coesione, congiunzione, continuazione, omogeneità. In altre parole, tra i fattori segmentanti *esterni* — quelli che attivamente segnano una cesura o un'articolazione (A è diverso da B, ergo una cesura *separa* A da B) — e i fattori segmentanti *interni*, ossia quelli che, accentuando la coesione interna, di riflesso attenuano il nesso con ciò che segue (ad esempio: B₁, B₂, B₃ ... B_x hanno *y* elementi in comune, ergo B_{1-x} costituiscono un segmento, diverso da A che precede e da C che segue, in quanto gli elementi comuni a B_{1-x} non ci sono, o non hanno particolare risalto, in A né in C).⁴⁰

³⁹Cfr. MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Torino, EDT, 2003, pp. 442-3: «La triplicità contamina le cosiddette "litanie": stessa intonazione per ognuna delle tre invocazioni; risulta anzi una triplicità raddoppiata, in quanto a ogni invocazione fra le quinte corrisponde analoga preghiera in palcoscenico»; per un'analisi dell'ossessiva ricorrenza e onnipresenza della triplicità nella scena del giudizio in *Aida* (IV, 1); cfr. FRITS NOSKE, *Ritual Scenes in Verdi's Operas*, «Music & Letters» LIV (1973), pp. 415-439, pp. 434-437.

⁴⁰GIORGIO PAGANNONE, *Come si segmenta il testo operistico*, in BIANCONI, POMPILIO e PAGANNONE, *RADAMES cit.*, 363-94: 373, corsivo dell'autore.

Ora, se concediamo la reversibilità del principio di funzionamento dei fattori segmentanti interni (*la coesione interna* derivata dalla comunanza di fattori specifici *attenua il nesso* con le sezioni adiacenti), otteniamo che fattori di cesura *esterni* al livello microscopico ma replicati all'interno di ciascun elemento simile possono *accentuare* moltissimo la coesione (fattore di segmentazione *interno*) tra gli elementi macroscopici. Altrimenti detto: se a A1 e a A2 accosto soltanto B1, produco un fattore di segmentazione esterno, ma se a questa sequenza faccio seguire A3, A4, B2, A5, A6, B3 ... Bx, la regolarità dell'eccezione mi farà percepire l'intero testo come composto di x motivi ricorrenti e pure maggiormente coeso di una banale sequenza A1, A2, A3 ... Ax.

Nel citato passo cerimoniale dell'*Aida*, la polimetria P₇T₇P₅ (ritmicamente appunto AAB) con la reiterazione dell'eccezione P₅ (peraltro sempre identica nel testo: «Noi ti invociamo!») aumenta a dismisura il fattore di coesione necessario al contesto cerimoniale, cui il 'perfetto' numero tre aggiunge il fondamentale tocco di sacralità. La musica di cui Verdi rivestì questi versi (fig. 4.3b a p. 127) rispetta *in toto* le simmetrie già predisposte dal libretto ripetendo identica una melodia modaleggiante per ciascuna strofa, con la lieve variante dell'alternanza tra le strofe per le sacerdotesse e quelle per i sacerdoti. Costituiscono la melodia due incisi identici (contorti attorno al *mi*^b) per i settenari, due identici melismi (anch'essi sul *mi*^b, che più che 'corda recitativa' assume l'aspetto di un vero e proprio *tenor*), e un ulteriore ma differente inciso per l'*ora pro nobis*, più grave, aggrappato alla *finalis* *si*^b e armonizzato dall'intero coro delle sacerdotesse.⁴¹

Può tornare ora utile uno sguardo panoramico sul periodo che ci interessa. Le statistiche delle tab. A.13 a p. 311, in particolar modo la media del numero di metri utilizzati per ciascuna strofa 'lirica' (A.14c) e la distribuzione delle strofe liriche in base al numero di metri (A.14b), mostrano chiaramente che l'utilizzo di strofe polimetriche subisce una forte accelerazione durante la transizione, giungendo quasi a quadruplicare la sua incidenza.⁴²

Come già accennato, l'uso della polimetria ha un'incidenza molto alta nel caso di 'canto al quadrato'. Il testo predisposto per un personaggio 'canterino' deve avere caratteristiche tali da distinguerlo agevolmente dal contesto, ma soprattutto si giova di una forte stroficità cui, per quanto s'è detto poc'anzi, la polimetria si sposa alla perfezione. La tabella A.14c illustra chiaramente la differenza nella predilezione per strofe polimetriche nei testi destinati al canto in scena: l'incidenza delle strofe polimetriche (quindi di due o più metri) è più che doppia (28,5% *vs.* 13,9%).

Considerazione a parte merita anche la cosiddetta metrica 'barbara' ossia recuperata dalla tradizione classica. Questa riscoperta, inaugurata sempre dal *Mefistofele*

⁴¹Sulla precisa scelta dell'*ora pro nobis*, si veda anche FABRIZIO DELLA SETA, «Parola scenica» in Verdi e nella critica verdiana, in Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato (a cura di), *Le parole della musica I cit.*, pp. 259–73: 270.

⁴²Il trend sembra particolarmente accentuato a giudicare dai citati studi sul repertorio precedente. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista cit.* non fornisce dati precisi, ma riafferma il carattere eccezionale della polimetria (p. 197), comunque rara anche nei repertori che interessano FAUSTINI, *Il libretto romantico come testo d'uso cit.* e GARLATO, *Repertorio metrico verdiano cit.*

boitiano, è stata ampiamente descritta altrove, tanto che non rimane fors'altro che ridimensionarne, ove necessario, la portata. Dove tale innesto ha potuto germogliare con maggiore successo, esso ha dovuto scendere a patti con la tradizione italiana. Boito, ad esempio,


nell'*Ero e Leandro* introduce il tetrametro trocaico catalettico — adoperato dai tragici greci in momenti di particolare eccitazione e tensione e ritenuto da Aristotele il metro originario della tragedia —, reso con un verso composto da un ottonario piano e un senario sdrucchiolo (o, meno correttamente, tronco), ovviamente di ritmo trocaico (*Làmpi! tuòni! gòrghi! tùrbi! – càtaclìsmi e fulmini!* [II, 2])⁴³

Ma l'andamento concitato dell'ottonario, se spezzettato in quattro piedi trocaici, non era certo una novità: il ritmo indiavolato che pervade la tempesta verdiana dell'*Otello* è debitore solo in minuscola parte della *doxa* aristotelica, e in massima misura dell'intuito boitiano che ha saputo coniugare mere necessità ritmiche con la *varietas*, e nel contempo soddisfare il palato esigente dell'*élite* cui esplicitamente si rivolgeva.

Altrove, poi, il nesso con la poesia classica è di norma ancor più debole. Ad esempio, in un altro studio — forse il più esauriente sul tema — per il caso della Ballata corale di *Asrael* (III, 1) si evoca la «strofa asclepiadea»,⁴⁴ le cui occorrenze nella letteratura italiana⁴⁵ sono solitamente molto distanti da questa semplice polimetria di endecasillabi tronchi e sdrucchioli *a maggiore* o *a minore* e settenari *xyxy* e *SxSx*:

Loretta, *Pescatori e Pescatrici*.

CORO
(lavorando)

 'ERA una volta un ricco cavalier
Che ai poveri l'asil sempre negò.
Una notte d'inverno al suo manier
Un pellegrin bussò;

[...]

Ripresa della Ballata

Prodigio!... Ecco balzar dal corpo esanime
Due serpi... ed avvinghiare il cavalier!
Dal laccio orrendo ei vuol, fuggendo, - sciogliersi...
E crolla il suo manier!

Ciascuna 'strofa asclepiadea' fa parte tra l'altro di un organismo composto, appunto, da altri sei versi novenari, e la cui impaginazione (i novenari sono allineati con le 'asclepiadee' e senza ulteriori sporgenze) ci suggeriscono l'idea di due grandi strofe polimetriche.

Franchetti (fig. 4.4 nella pagina successiva) rende la prima asclepiadea della balla-

⁴³D'ANGELO, *Il Tristan und Isolde di Boito cit.*, p. 53. Il verso, espunto dalle successive versioni di *Ero e Leandro*, verrà ripreso tale e quale nell'*Otello* verdiano.

⁴⁴ROSTAGNO, *Metri e ritmi cit.*, p. 175.

⁴⁵Cfr. PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, § 251-4, p. 358-61.

[Andante] (♩ = 76)
p a tempo (lavorando)

C'era una vol - ta un ric-co ca-valier che ai po - ve - ri l'a - sil ognor ne-
 gò. Una not-te d'in - verno al suo manier un pel-legrin, un pelle - grin bus-sò

FIGURA 4.4: Franchetti, *Asrael*, III, 1: Ballata corale (soprano)

ta corale con un semplice andamento omoritmico a cappella in $\frac{6}{8}$, sol minore, accentuando le naturali cesure interne del verso endecasillabo e ignorando quelle tra i due presunti emistichi asclepiadei. Sulla sola scorta della sola poesia, sarebbe del resto per noi certamente arduo concedere che Fontana abbia voluto recuperare il metro oraziano per innestarlo in mezzo a un altro organismo strofico e poi farlo cantare dalla gitana Loretta e a dei pescatori, sotto forma di una truce ballata romantica!

Dopo aver segnalato in una manciata di libretti di Boito e Fontana alcuni (sempre sporadici) casi che sarebbero forse altrimenti passati inosservati,⁴⁶ Rostagno interpreta il tetrastico

NEFTA
 (comparendo in cima alla scala d'oro)

Nel cielo, che avvampa
 D' immenso divino splendor,
 Melòde soave,
 Deh! sali alla Madre d'amor.

tratto sempre dall'*Asrael* (I,2,1) come un distico di esametri dal ritmo

$$\begin{array}{ccccccc} - - & | & - - & | & - \cup & || & \cup & | & - \cup & | & - \cup & | & - [\cup] \\ - - & | & - - & | & - \cup & || & \cup & | & - \cup & | & - \cup & | & - [\cup] \end{array}$$

in cui però (guarda caso) riconosce «molte irregolarità», tra cui il novenario tronco in entrambi gli emistichi; e si stupisce del fatto che Franchetti «offra un'interpretazione metrica di questi versi come fossero consueti senari e novenari alternati, accentuando il movimento anfibrachico ($\cup - \cup$)»,⁴⁷ sebbene appaia evidente che questi versi possano essere suddivisi, dal punto di vista logico-sintattico, in dieci perfetti piedi anfibrachici (con la sola lieve eccezione del penultimo piede) caratterizzanti il ritmo di senari e novenari. Ignoriamo se la segnalazione del presunto esametro venga dallo stesso Fontana, e possiamo concedere che il poeta abbia conosciuto la variante

⁴⁶ROSTAGNO, *Metri e ritmi cit.*, pp. 180-9.

⁴⁷Ivi, pp. 185-6.

dell'esametro 'barbaro' carducciano composta da senario + novenario,⁴⁸ ma siamo dell'opinione che questi versi *siano semplicemente* senari e novenari, cosa non certo «consueta», ma con illustri precedenti che sarebbe impossibile non rammentare, primi fra tutti i già visti Cherubini di Boito: piedi anfibrachici raccolti in novenari ma con rime interne compatibili con il ritmo senario, il tutto in un contesto ancora una volta «celeste». Parrebbe infatti impossibile che, per caratterizzare l'angelo 'cristiano' Nefta, Fontana si sia invece dato la pena di ricalcare maldestramente i metri classici mefistofelici associati a Elena e al Sabba classico. Quindi, nessuna sorpresa se «Franchetti si regola sull'accento e non sulla quantità delle sillabe».⁴⁹

D'altro canto, non crediamo che nel periodo della transizione «i letterati siano più avanzati nella liberazione dalle convenzioni metrico-melodiche, più liberi e forse più sperimentali dei compositori»;⁵⁰ o almeno non certo sulla base di pure sperimentazioni o recuperi metrici. Casomai, si assiste a una divergenza di intenzioni e di metodi, dovuta al disintegrarsi delle convenzioni. Divergenze in cui il prezioso apporto della metrica classica inaugurato da (e sostanzialmente, circoscritto ad) Arrigo Boito non comporta nulla di fondamentale dal punto di vista metrico-musicale (tranne in Boito stesso, come già visto e come Rostagno giustamente osserva),⁵¹ ma traccia i (ristretti) limiti di un nuovo territorio di libertà per la dignità e l'orgoglio letterario dei librettisti a venire.

4.3 I parisillabi e la 'cristallizzazione della liricità'

Come già accennato, una delle tendenze diacroniche più facilmente osservabili nella versificazione del nostro campione (cfr. tab. 4.1 a p. 115) è il netto declino dei due più importanti metri ad accentuazione fissa (che nella metrica italiana corrisponde quasi sempre al *parisillabismo*): ci riferiamo all'*ottonario* e al *decasillabo*, mentre per il senario non assistiamo a variazioni di rilievo, se non per il fatto che a partire da metà Ottocento viene introdotto con discreto successo il senario doppio.

In particolare l'*ottonario*, che aveva conosciuto ai tempi di Romani, specie quello più tardo, un *boom* senza precedenti (arrivando a costituire oltre il 50% del totale dei versi lirici), e che aveva mantenuto il primato indiscusso anche nella produzione

⁴⁸Abbiamo trovato questa soluzione, non particolarmente speciale rispetto ad altre, in soli due «esametri» dei moltissimi tentati dal Carducci:

e l'ombra de l'ala che gelida gelida avanza

[...]

immobili quasi per brivido gli alberi stanno

(GIOSUÈ CARDUCCI, *Odi Barbare*, Bologna, Zanichelli, 1877, *Mors nell'epidemia difterica*, p. 65). La penna del poeta rende significativa la scelta del senario + novenario come esametro, cosa che non regge invece per il citato passo di *Asrael*.

⁴⁹ROSTAGNO, *Metri e ritmi cit.*, p. 186.

⁵⁰*Ivi*, p. 186.

⁵¹*Ivi*, p. 186.

di Solera, in quella verdiana perde progressivamente di importanza:⁵² al principio del periodo della transizione si attestò attorno al 15%, fino a crollare sotto l'8% a partire dagli anni '80. Il decasillabo, che invece aveva conosciuto in Solera e nel primo Verdi un'importante stagione legata alla sua valenza "risorgimentale", e che in quel periodo incideva per il 12% sul totale, scese poi sotto il 5% a partire dalla transizione per tendere infine, addirittura, a scomparire. Proveremo a sintetizzare le ragioni della forte flessione del decasillabo e del vero e proprio crollo dell'ottonario.

Certamente, come osservato da alcuni, poteva dare a noia la pulsazione difficilmente eludibile che essi implicavano. «Questi maledetti ottonari, Lei ha ragione, sono la più noiosa tiritèra della nostra metrica. Li ho scelti per disperazione» era la giustificazione di Boito nei confronti di Verdi.⁵³ La regolarità ostinata dell'ottonario era non raramente aggirata, ma per lo più in contesti di azione, dove il verso risultava spezzettato in più frammenti sticomitici tra diversi personaggi, senza alcuna simmetria eccettuata la rima, come ad esempio in questo passo tratto dal libretto di Marcello per il *Romeo e Giulietta* (I, 10–1):

TEB. (*sfoderando la spada contro Romeo*)
 Esci, o vil.
 PAR. (*a Téb. con calore*) Io lo difendo.

SCENA XI.

Cappello accorrendo e Detti.

CAP. Qual rumor!... Che avvenne mai?
 CAV. (*mostrando Romeo*)
 Un Montecchio!
 DAME O caso orrendo!
 TEB. (*a Romeo furente*)
 Per mia mano tu morrai.
 ROM. Esci! (*a Tébáldo*)
 TEB. Andiamo.
 GIU. (*con grido soffocato alzando le braccia in atto di preghiera*)
 No!...
 CAP. (*mostrando lo smarrimento di Giu. per calmare i due furenti*)
 Quest'angelo
 Vi scongiura!...
 TEB. (*non volendo udire*) Ei paghi il fio.

Il passo, che ha la funzione di "tempo di mezzo" nel finale d'atto, trova una soluzione musicale affine al recitativo, ma con un importante ruolo ritmico-melodico dell'orchestra, che lo avvicina alla tecnica del cosiddetto "parlante", ossia la libera esposizione (non melodicamente articolata) del dialogo su di un tessuto strumentale regolare e dotato di una propria sintassi melodica.⁵⁴ In tali casi, persino

⁵²Cfr. GARLATO, *Repertorio metrico verdiano cit.*, tab. 6, pp. 234, che si riferisce ai singoli librettisti verdiani, sempre dal punto di vista del metro utilizzato.

⁵³MARIO MEDICI, MARCELLO CONATI e MARISA CASATI (a cura di), *Carteggio Verdi-Boito*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, pp. 30–1. Cfr. anche FABBRI, *Metro e canto cit.*, pp. 151–2, che cita altre missive di Verdi attorno agli anni Settanta, insofferente anche al decasillabo.

⁵⁴BASEVI, *Studio cit.*, pp. 30–3:

In tre specie principali si possono distinguere i *parlanti*. Una delle quali nominerò *parlante melodico*, chè, mentre nell'istrumentazione si svolge completamente il *motivo* dominante, la parte vocale, per alquanto tratto, e talora non piccolo, seguita il detto *motivo* o all'unisono o di terza o di sesta. [...] Havvi un altro ordine di *parlanti*, che a me sembra si possano chiamare *armonici*, imperciocchè la parte vocale non ha melodia propria rilevante, ma fa quasi un contrappunto al

il rigido ottonario perde del tutto la propria cantilena e si “scioglie” adattandosi più facilmente ai tempi o comunque alle necessità drammatiche della situazione cui prende parte. L’uso dell’ottonario spezzettato è antico quanto lo è l’usanza del “tempo di mezzo”: lo troviamo ad esempio già nel 1823 nel duetto «Ebben, a te, ferisci» tra Semiramide e Arsace nella *Semiramide* di Rossini e lo ritroviamo con regolarità nel successivo melodramma romantico, fino ad *Aida*.⁵⁵ Proprio a proposito dell’opera verdiana, è stato notato come nel dialogo fitto, tradizionalmente trattato più liberamente, «even when Ghislanzoni supplies rhythm, rhyme, and stanza (as in the Amneris–Radames duet), Verdi sets it as so much prose», vanificando dunque l’eventuale funzione ritmica di metri come l’ottonario.⁵⁶

Tuttavia, l’uso di un metro tanto potenzialmente regolare come l’ottonario permette a Verdi (nella *Forza del destino*, duetto Alvaro–Don Carlos, iv, 5) di passare incolume dal cantabile «Le minacce, i fieri accenti» a un breve *parlante* nel quale si consuma l’apice dello scontro verbale tra i due nemici. La melodia del *parlante*, che poi non è altro che il tema riconciliatorio del cantabile, viene poi parzialmente rilevata da Alvaro, il quale rinuncia per la seconda volta allo scontro, ma viene inaspettatamente troncata da Carlos (cfr. fig. 4.5 nella pagina successiva). Attraverso una progressione su accordi secchi — poco più di un recitativo — Carlos la porterà allo scontro cabalettistico che chiude il brano, composto da cima a fondo di ottonari, ora di nuovo deputati a sostenere, nonostante l’ulteriore spezzettatura, un’idea melodica simmetrica e conclusa.

In entrambi i casi il metro ottonario viene utilizzato in snodi fondamentali, rapidissimi e violenti della vicenda, ma nel primo caso Marchetti non ne sfrutta il potenziale ritmico “galoppante”. Il problema dell’ottonario,⁵⁷ quindi, non stava nella difficoltà di utilizzarlo in *parlanti* o altre situazioni affini al declamato recitativo (Verdi lo avrebbe «trattato come prosa») quanto piuttosto nel fatto che, al momento di costruirvi sopra una melodia compiuta, era molto difficile sfuggirne quella regolarità che, per Verdi «dava a noja» (mentre con il flessibile settenario si potevano ottenere un po’ tutte le soluzioni).

Di più. Seguendo un processo innescato da queste banali ragioni tecniche, la progressiva riduzione dei metri parisillabi procedeva di pari passo con la loro maggiore connotazione specifica: connotazione di situazioni, sentimenti, interi sistemi di valo-

motivo dell’accompagnamento. [...] La terza specie di *parlanti* risulta dall’unione degli altri due, costituendo un *parlante misto* [...].

⁵⁵Ad esempio nel concitato finale del terzo atto, quando Amneris, Ramfis, i Sacerdoti e le guardie giungono ad arrestare Radamès dopo che a questi era apparso Amonasro («Traditor! / La mia rivale!...»): un esastico PPSaaT che si configura come un vero e proprio colpo di scena nel colpo di scena.

⁵⁶GOSSETT, *Verdi, Ghislanzoni, and «Aida» cit.*, p. 321, cosa a maggior ragione valida per l’esempio portato nella nota precedente.

⁵⁷Quanto detto a proposito dell’ottonario vale anche per il decasillabo. Decasillabi spezzettati se ne trovano un po’ in tutto il periodo della transizione, e quasi sempre (ancor più che per l’ottonario) in contesti di grande concitazione o azione violenta. Uno per tutti, l’apertura dell’*Otello* verdiano: «Una vela! / Una vela! / Un vessillo!».

I. Tempo **p** (*ricomponendosi*)

A. *No... no... l'infer-no non tri - on - fi...*

(*getta la spada*)

A. *Va, ri - parti... Va.*

D.C. *Ti fai dunque di me scherno?... S'ora me-co mi-su-rar-ti,*

(*gli dà uno schiaffo*)

D.C. *o vi-gliac-co non hai co - re, ti con-sa-cro al di-so-no - re... **ff***

The image displays a musical score for the opera 'La forza del destino', Act IV, Scene 5. It is divided into three systems. The first system is for the vocal part (A.) and piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'No... no... l'infer-no non tri - on - fi...' and is marked with a piano (**p**) dynamic and the instruction '(ricomponendosi)'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The second system continues the vocal part with the lyrics 'Va, ri - parti... Va.' and includes the instruction '(getta la spada)'. The piano accompaniment shows a change in texture, with a more complex harmonic structure in the right hand. The third system is for the vocal part (D.C.) and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'o vi-gliac-co non hai co - re, ti con-sa-cro al di-so-no - re...' and is marked with a fortissimo (**ff**) dynamic and the instruction '(gli dà uno schiaffo)'. The piano accompaniment features a prominent triplet in the right hand and a strong bass line, also marked with **ff**.

FIGURA 4.5: Esempio di trattamento flessibile dell'ottonario: *La forza del destino*, IV, 5

re ormai ben conosciuti, e digeriti, in riconducibili genericamente all'opera romantica e risorgimentale (della quale, ricordiamo, ottonario e decasillabo costituivano assieme quasi i due terzi dell'arsenale metrico utilizzato). Si può quindi ipotizzare che la successiva rapida e inesorabile scomparsa dei parisillabi, all'inizio e per tutta la transizione, sia avvenuta seguendo una sorta di processo di *feedback*, o circolo vizioso che dir si voglia: tali metri venivano sempre più spesso utilizzati per (e quindi associati con) le connotazioni di cui sopra, che però rimanevano, storicamente, via via più stereotipate (oltreché poco aggiornate); di conseguenza venivano relegate a situazioni eccezionali e non più nodali, alimentando quindi la percezione di quei metri e quei ritmi come una sorta di nicchia espressiva per un certo sistema di valori comuni, ma anche oltre: il processo sviluppò, specificamente per ciò che riguarda il metro ottonario, ulteriori connotazioni generiche di 'passato', di 'vecchio', di 'tradizionale' ecc. Il decasillabo rimase parzialmente immune da quest'ultima evoluzione, forse perché non aveva fatto altro che sviluppare una quasi innata connotazione di riscatto 'risorgimentale'; mentre l'ottonario, tradizionalmente ben più utilizzato e nelle più varie situazioni, non poteva aspirare a un ruolo tanto preciso e circoscritto.

I contesti di utilizzo del decasillabo, sempre forte del regolare ritmo anapestico (« $\cup\cup - \cup\cup - \cup\cup - \cup$ »), hanno quasi sempre tre caratteristiche (non sempre tra loro ben distinguibili): (a) una forte prospettiva storica/temporale (ricordo del passato, proiezione verso il futuro, biasimo o celebrazione del presente); (b) un solido corredo di valori condivisi (alti, non necessariamente "buoni"); e (c) una decisa connotazione di 'nobiltà' — di lignaggio o d'animo. Per loro natura tali caratteristiche si coniugano spesso in una determinazione all'azione: uno per tutti il celebre «Rataplan!» della *Forza del destino*.⁵⁸ Non deve stupire dunque l'abnorme concentrazione di decasillabi che troviamo nei *Goti* di Interdonato per Gobatti (se ne giudichi il tono dal solo *incipit* di alcuni brani tra i più significativi: «Tu Romano, tu figlio d'Italia», «Dell'impero dei Goti la stella», «Nell'avello dei padri discendi», «Sol d'Italia, di luce funesta», «Via, viva Teodato! Rintroni» ecc.), corrispondenti al 24% di tutti i versi utilizzati nell'opera e al 28% di tutti i versi rimati.⁵⁹ Per un confronto, si può considerare l'*Aida*, altra opera che pur conserva un alto potenziale 'risorgimentale', e che occupa il secondo posto nell'uso dei decasillabi con il 7 (o 10, limitandosi ai soli versi rimati) per cento.⁶⁰

⁵⁸Sappiamo che questo testo è interamente merito di Piave: «Va bene il *Rataplan* come l'hai ideato: farai quanti versi crederai opportuni, e di quel metro che vorrai», gli scrive infatti Verdi in una lettera del settembre 1861, riprodotta in FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, II, p. 658.

⁵⁹Cfr. tabb. A.9 e A.10 a p. 308. Per un commento sull'ideologia sottesa all'opera di Interdonato/Gobatti, cfr. ALESSANDRO ZIRONI, *I Goti: uso di materiale germanico dal melodramma ottocentesco ai bestsellers contemporanei*, in *Eroi di carta e celluloidi. Il Medioevo germanico nelle forme espressive moderne*, a cura di Maria Grazia Saibene e Marusca Francini, 42, [Supplemento a «Il Confronto letterario» 42], Viareggio, Mauro Baroni editore, 2004, pp. 129–156.

⁶⁰In *Aida* i decasillabi appaiono in due degli snodi-chiave della vicenda: dapprima quando Amonasro rivendica l'eroismo dell'esercito etiope («Questa assisa ch'io vesto vi dica | Che il mio Re, la mia patria ho difeso»), poi nel successivo concertato nel quale il Re concede la vita ai vinti («Ma tu, o Re, tu signore possente», II, 2). Quasi in perfetta simmetria ritroviamo il decasillabo alla fine della prima

Non stupisce quindi l'assenza totale di questo verso nei contesti intimo–privati dei *Pagliacci* e di *Cavalleria rusticana* (eccezione, le strofe «Inneggiamo, il Signor non è morto» del *Regina cæli*, scena terza).⁶¹ Ma non accade altrettanto per molte delle opere di soggetto più ambizioso dei primi anni Novanta: abbiamo decasillabi nella *Wally* (quart'atto, l'estremo anelito degli amanti Hagenbach e Wally «Vieni, vieni; una placida vita»),⁶² nel *Cristoforo Colombo* (II, 6, i Marinai decisi a tornare a casa de «Il timone disciolga l'incanto») e nei *Medici* (III, Quartettino finale, le speranzose parole di Giuliano «E son io che t'appresi il dolore!...»; la reazione del popolo al suo assassinio: «Mano all'armi — che dunque si aspetta» nel quart'atto),⁶³ con soluzioni musicali diverse ma tutte di tenore riconducibile a quanto detto sul decasillabo. Come per l'ottonario, la sua forte connotazione lo rende adatto per il 'canto di scena' o 'canto al quadrato' che dir si voglia, ma nel caso specifico più per alcune situazioni–limite tra il canto vero e proprio e lo slancio esaltato, come per i brindisi e le celebrazioni per il sovrano: si vedano i casi di *Amleto*, I, 1 («Viva il Re! / Di giulivi clamori») e «Su beviam negli eletti bicchieri») e del «Roderigo, beviam! qua la tazza» nel primo atto dell'*Otello*.

A maggior ragione andrà designato l'ottonario come tipico metro dei contesti 'citationali' di canti o balli, fin dai primi libretti schedati: l'*Amleto* di Boito–Faccio (I, fine prima parte, «Su la danza si scateni»; e fine atto IV, «Oggi a me, domani a te»), *Romeo e Giulietta* di Marcello–Marchetti («Ci trascini la carola», I, 5) e poi sempre più mano a mano che ne decresce l'uso per così dire 'tradizionale', quindi non connotato in un senso o in un altro. Si arriva infatti fino a *Cavalleria rusticana* (scena nona, Coro e Turiddu, «Viva il vino spumeggiante») e a *Manon Lescaut* per l'Aria del Minuetto del second'atto («L'ora, o Tirsi, è vaga e bella...», dalla connotazione 'antica') e per quella più godereccia e contemporanea — attenzione: per il XVIII secolo — di «Giovinezza è il nostro nome» degli studenti del primo atto. Ma gli esempi migliori

scena del quart'atto, quando Radamès viene condannato («Radamès: è deciso il tuo fato») mentre Amneris si dispera («A lui vivo... la tomba... oh! gli infami!»), si scaglia contro i Sacerdoti («Sacerdoti: compiste un delitto...»), cui essi rispondono più volte con il laconico settenario «È traditor! morrà.») e infine li maledice («Empia razza! anatéma! su voi | La vendetta del ciel scenderà!»).

⁶¹Forte è la tentazione di riconoscere qui nella devozione alla benigna figura mariana non solo il sistema di valori (punto b, cfr. sopra) alla base del microcosmo rusticano (che a ben vedere del resto ne sviluppa di paralleli: la 'cavalleria' appunto) ma soprattutto l'unico riferimento 'nobile' (c) e l'unica prospettiva aperta (a) nella sua immobilità a–storica e a–temporale. Doveroso poi ricordare le seguenti parole di Mascagni, tratte da una lettera a Targioni-Tozzetti e a Menasci, del 18 marzo 1889: «Bramerei che i versi fossero *quinarii*, oppure *decasillabi*, senza *tronchi* o *sdrucchioli*; ciò per adattarli a quella famosa frase che è il mio incubo e che voi maledirete sinceramente» (MORINI, IOVINO e PALOSCIA, *Pietro Mascagni. Epistolario cit.*, pp. 92–3); ma è probabile che per *decasillabi* Mascagni intendesse *doppi quinari*, che certamente avrebbero potuto adattarsi alla «famosa frase».

⁶²Per un'analisi del duetto e della scena precedente, vedasi NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition cit.*, pp. 182–4. Coerentemente con quanto qui detto sull'inattualità del metro utilizzato nel duetto, Nicolaisen sostiene che, musicalmente, gli amanti sono in 'un altro mondo'.

⁶³Per una conferma della forte componente 'nazional'–popolare pro–medicea dell'ideologia sottesa all'opera di Leoncavallo cfr. LUCA ZOPPELLI, *Il Crepuscolo dei veri Dei. Cristoforo Colombo, I Medici e la costruzione di una storia d'Italia*, in Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini (a cura di), *Scapigliatura & fin de siècle cit.*, pp. 477–96.

vengono ancora dalla *Wally*, atto I. Il primo in un contesto di citazione (si ponga attenzione alla didascalia):

HAGENBACH *(a questi sorridendo sprezzante, canticchiando un brano di vecchia canzone)*

Non è l'oro, no, che tenta
ai perigli il cacciator. . .
È la gloria che cimenta
gli ardimenti alti del cor! . . .

Il secondo, per un caso di connotazione di vecchiaia. E si noti il passaggio senza soluzione di continuità tra una naturale versificazione su endecasillabi sciolti e i ridicoli ottonari del vecchio Stromminger (nonché di nuovo le illuminanti didascalie):

HAG. *(calmo)*

E chi è costui? . . . *(un profondo silenzio si fa intorno ai due)*

STR. *(picchiando colla mano sul suo petto)*

Stromminger!

(l'Hagenbach sorride, sorriso che finisce coll'exasperare completamente lo Stromminger che urla)

Sebben vecchio

alla lotta ed alla caccia
polsi e braccia ho forti ancor.
A voi dica la mia faccia
l'ardimento che ho nel cor! . . .

(l'Hagenbach ride più forte; i Cacciatori lo imitano. – Lo Stromminger gli si avvicina e picchiandogli colla mano sulla spalla [...])

Un ulteriore caso sottile ma significativo. Nella *Loreley*, atto secondo, Hermann — divenuto nel trapasso dall'*Elda* un personaggio 'diabolico' — si dichiara ad Anna: «T'amo, o pura giovinetta, | E la tua sorte m'affanna. . . | All'altare là t'aspetta | Una larva empia che inganna!» è a tutti gli effetti una quartina *abab* di ottonari, senonché alcuni accenti del verso sono decisamente fuori posto, semanticamente («E la túa sorte m'affanna. . .») e metricamente («Una lárva^empia che inganna!», prima di una sinalefe). La 'affannata' dichiarazione d'amore vorrebbe ricalcare la tradizione (tramite la strofa di ottonari), ma il risultato è monco e fuori luogo: la tragica reazione al suo inevitabile scorno è già innescata, fors'anche prima che si sia ascoltata una sola nota. La resa musicale di Catalani (fig. 4.6 nella pagina seguente), tutta sul pedale di sol minore (proveniente da uno analogo di Mi^b maggiore, quindi armonicamente sospeso nel nulla) è imbevuta di un cromatismo esasperato che gira

[Agitato] *accel.*
(con immenso trasporto) *p dolcissimo*

T'a - mo, pu - ra fan - ciul - la, e la tua sor - te m'af - fan - na!

accel.

Al-l'al-ta-re là t'a - spetta u - na larva empia che in-ganna!

acceler. sempre

ff

a tempo

FIGURA 4.6: Catalani, *Loreley*, II

a vuoto nei legni mentre anche il baritono si rigira inquieto sulle sole note sol, la e sib del registro centrale, per raggiungere infine, cromaticamente, un inutile re. Questo viene poi sottolineato dalla ribattuta in tremolo dell'accordo di base, corretto *in extremis* (con un sib nell'ultima croma) in Sol maggiore, pennellata di inquietante ridicolo a coronamento delle sei battute della breve perorazione. Il passo è il culmine di una sezione costituita, secondo la definizione di Nicolaisen, da un «recitative-tremolo»: una sorta di recitativo-parlante sostenuto da un fragile e inconcludente tremolo orchestrale, del quale, come in parte anche in questo caso, Catalani avrebbe abusato spesso. Sempre Nicolaisen attribuisce comunque a questo concreto caso di 'recitativo in tremolo' la funzione di amplificare la futilità del tentativo di Hermann.⁶⁴ Catalani, conscio della multimetria dei versi che possono leggersi anche come '2 × (endecasillabo + quinario)', ne modifica il testo, vanificando il dettato metrico, ma mantenendo l'endecasillabo e ponendo l'accento su «sorte», in un gesto melodicamente goffo. Quindi ripete l'accento della frase sul «m'affanna» (tempo debole), come a rattoppare la melodia, e conferma, almeno dal punto di vista musicale, l'impressione che dava il libretto di questo passo.

⁶⁴NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition cit.*, pp. 159–60.

Gli ultimi due esempi confermano l'idea che l'ottonario possa acquisire anche una carica ironica: esso infatti «non compare nella produzione [letteraria] degli scapigliati [... se non...] nei rari casi dove [...] la finalità è intenzionalmente ironica».⁶⁵ Ma questa ironia, questa messa in berlina dell'ottonario viene resa possibile quando il suo uso non è più vivo, ma si è in qualche maniera fossilizzato, o cristallizzato. Ciò che appare evidente durante la transizione è infatti il processo che potremmo chiamare appunto di 'cristallizzazione' della liricità nei parisillabi, vale a dire la scelta di destinarli a situazioni di lirismo convenzionale e/o stereotipato. Cosa che, una volta esaurita la ragion d'essere di quel tipo di espressività soprattutto dagli anni Novanta decreterà la scomparsa di quegli stessi metri.

4.4 Novenario

«Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videbatur, vel numquam in honore fuit vel propter fastidium absolevit», scrive Dante.⁶⁶ E il novenario, tanto nella sua forma ad accenti fissi in 2^a, 5^a e 8^a posizione che in quelle più libere (ancor più rare), ritorna nella poesia italiana solo a fine Ottocento, con Carducci e Pascoli. Ma nel libretto d'opera già il primo *Mefistofele* di Boito (1868) aveva contribuito a rendere popolare questo metro, espulso dalla tradizione operistica, e in pochi anni viene reintrodotta nell'arsenale metrico dei librettisti, arsenale che fino a quel momento si era mantenuto, anche nelle tecniche, decisamente più conservatore di quello dei colleghi poeti letterari.

Nel *Prologo* dell'opera boitiana i Serafini (nella seconda versione Cherubini) cantano i già visti trisillabi raccolti a tre a tre (e che servono più che altro a valorizzare la terzarima ciclica interna *aba bcb cac aba...*: cfr. p. 124), dopodiché si prodigano in tre strofe di sei novenari canonici *aaxbbx* chiosati dallo stesso distico *cc*:

I SERAFINI

Sui venti, sugli astri, sui mondi,
 Sui liquidi azzurri profondi,
 Sui raggi tepenti del sol,
 Sugli echi, sui fumi, sui fiori,
 Sui rosei candenti vapori,
 Scorriamo con agile vol.

—

La danza in angelica spira
 Si gira, si gira, si gira.

—

⁶⁵MATTEI, *Tre libretti per Luigi Mancinelli cit.*, pp. 350-1.

⁶⁶«Il novenario invece, dato il suo aspetto di trisillabo ripetuto tre volte, non fu mai tenuto in onore o venne a noia e perciò cadde in disuso»: Dante, *De vulgari eloquentia*, II, 5, 6.

...

Evidentemente l'intenzione di Boito è quella di reiterare il ritmo anfibrachico «◡ – ◡» in un contesto di esaltazione celeste, che nella versione definitiva rimane identico.⁶⁷ La seconda occorrenza, anch'essa passata indenne dalle forbici del 1875 (salvo la modifica di alcune parole) è al principio del secondo quadro del primo atto quando Faust, entrando nottetempo nella propria alcova seguito dal Frate grigio, intona queste parole:

Dai campi, dai prati, che inonda
La notte d'un nuvolo nero,
Ritorno e di quiete profonda
Son pieno e di sacro mistero.
Le torve passioni del core
Si assonnano in placido oblio,
Mi ferve soltanto l'amore
Dell'uomo, l'amore di Dio.

Dal punto di vista logico-sintattico, gli otto novenari *ababcdcd* si lasciano scomporre in dodici senari (nella partitura scompare l'«e» dal quarto verso), anziché in semplici trisillabi come si era per lo più visto finora. Boito approfitta dell'ambiguità metrica (o meglio, multimetrica) per dare mobilità ritmica al dettato musicale, assecondando ora i senari, ora i novenari (cfr. fig. 4.7a a fronte). Il brano fluttua attraverso la replica di un inciso costruito su due coppie di senari tra gli accordi di tonica e di dominante di una contemplativa tonalità di Fa, continua in maniera analoga, ma variata, per altri senari meno ritmicamente incisivi, e l'unica ombra corrisponde al quinto e sesto verso, spiegati in rapidi novenari sulla relativa minore (re). Boito, attraverso il ricorso alla varietà ritmica ma anche e un accompagnamento semplice, evita la tentazione della *lyric form* (pur adombrata dal senso del materiale testuale) e permette a Faust di esprimere tutta la placida serenità di cui la contemplazione della natura ha riempito il suo cuore.

Seguendo l'ordine cronologico, dobbiamo aspettare la prima redazione di *Ero e Leandro*, concepita negli anni immediatamente successivi al *Mefistofele*, per trovare le seguenti sestine *aaxbbx* | *aaxbbx* di novenari:

(*Ero, come amaliata da questo sogno, fissando l'amante ripete, quasi subito dopo, le parole di Leandro. Il balenio continua.*)

Lontano, lontano, lontano,
sui flutti del vasto oceano,
fra i roridi effluvi del mar,
fra l'alghe, fra i fior, fra le palme,

⁶⁷Ricordiamo ancora l'osservazione secondo la quale «costruzione paratattica e forti asindeti allentano la coerenza sintattica, mentre aumenta la coesione fonica realizzata con le frequenti allitterazioni e rime strettissime» (ROSTAGNO, *Metri e ritmi cit.*, p. 177).

Larghetto (♩ = 42)
p mediatondo

Da - i cam - pi, da - i pra - ti, che in - non - da la not - te, che in -
non - da la not - te, da - i que - ti sen - tier ri - tor - no e di
pa - ce, di cal - ma pro - fon - da son pie - no, di sa - cro
p dolce
mi - ster. Le tor - ve passio - ni del co - re s'asson - nano in pla - ci do ob -
a piacere
bli - o, mi fer - ve soltan - to l'amo - re dell'uomo l'amo - re di Dio! Ah!
(A) I, *Il patto* — Faust

[Adagio] (♩ = 40) *f* *un poco accel.*


La fu - ga dei li - beri aman - ti spe - ran - ti, mi - gran - ti, raggian - ti di - ri - ge a quel -
string.
l'i - so - la il vo - lo, a quel - l'i - so - la il vol.
a tempo
(B) III, *La morte di margherita* — Duetto

FIGURA 4.7: *Mefistofele*: novenari multimetritici

regina dell'intime calme
l'azzurra isoletta m'appar.

M'appare sul cielo sereno,
ricinta d'un arco baleno,
sommersa nei raggi del sol.
La cimba dei liberi amanti,
migranti, speranti, raggianti,
dirige a quell'isola il vol.⁶⁸

Le due strofe vennero, con minime modifiche, riciclate nella seconda versione del *Mefistofele*. Quando il libretto di *Ero e Leandro* venne però riesumato per Giovanni Bottesini, Boito aveva già provveduto a riscriverle lasciando inalterato metro e schema rimico, forse perché la musica corrispondente era stata già scritta da Bottesini, o forse perché, a causa dell'autoimprestito, Boito volle poi rimpiazzare i versi per la musica che egli stesso aveva già scritto, e che ora è andata perduta.⁶⁹ C'è rimasta invece la musica del duetto di Faust e Margherita nel quadro della *Morte di Margherita* nell'atto terzo della seconda versione del *Mefistofele*, che appunto ricicla quasi alla lettera i versi originali di *Ero e Leandro*. Con la musica che ritroviamo in *Mefistofele* (che possiamo postulare già presente in *Ero e Leandro*) ancora una volta Boito dà una dimostrazione di come sfruttare l'ambiguità metrica del novenario: in questo caso perlopiù scomponibile in perfetti trisillabi, e quindi anche in senari.

Il brano (in *Reb*, $\frac{12}{8}$, *Adagio* ♩ = 40) vede i due amanti esprimersi in un fraseggio perfettamente omoritmico per tutta la durata del brano. Su un lunghissimo pedale *pppp* di tonica si spiegano, *sotto voce dolcissimo* e ciascuno su una battuta, tutti i versi della prima sestina e della prima metà della seconda, con l'identico ritmo $\gamma \gamma$.  Dapprima Faust e Margherita cantano a intervallo di sesta una nota ribattuta (la♭ e fa), quindi a partire dal secondo verso anche per settima, ter-

⁶⁸D'ANGELO, *Ero e Leandro cit.*, II, 2, vv. 678–89, p. 152.

⁶⁹Una breve cronaca della genesi delle versioni di *Ero e Leandro* si può ricostruire da vari accenni in *idem, Il Tristan und Isolde di Boito cit.*, *passim*. Cfr. il testo, a due della versione per Bottesini (III, 2, corrispondente alla «Scena e Duetto»), sempre su schema rimico *aaxbbx* | *aaxbbx*:

Andrem sopra i flutti profondi,
In traccia dei ceruli mondi
Sognati dal nostro pensier,
In traccia d'un rorido nido,
In traccia d'un florido lido
Ignoto a mortale nocchier.

Andrem dove nasce l'aurora,
Andrem dove il mare s'indora
dei vaghi riflessi del sol,
Coi baci sul labro, col riso
Nel core, coll'estasi in viso,
Avvinti in un placido vol.

za e quarta; poi, ancora, appaiono alcuni accenni melodici che alla nona battuta (e nono verso) vedono anche il basso svincolarsi dalla tonica e cominciare a scendere di grado (do♭) mentre si va *ravvivando*, assieme all'intensità, anche l'armonia. A partire dalla decima battuta il testo tocca il punto più alto del «volo»: «La fuga dei liberi amanti | speranti, migranti, raggianti»; e ormai il brano ha acquisito un movimento armonico, le linee vocali si vanno configurando e si raggiunge un *f* (fig. 4.7b a p. 143). In corrispondenza del balzo armonico e melodico, si avverte anche d'improvviso un balzo ritmico delle parti vocali: organizzato in cellule di tre crome, il ritmo è meno legato a cesure fisse, non vi sono più pause e in tanti piedi anfibrachici giustapposti non si distinguono più i novenari, tanto che il metro musicale cambia poi temporaneamente a $\frac{3}{8}$ senza che si avverta una soluzione di continuità. Nelle battute successive si gioca ancora riprendendo e scardinando il ritmo di base dei novenari e ci si avvia *diminuendo* alla cadenza finale, che nell'ultimo accordo di tonica recupera due volte il primo verso, *pppp*, nella sua forma ritmica originale, chiudendo così un arco assieme melodico, armonico e ritmico.

Nel *Mefistofele* del 1875 vengono introdotti nuovi novenari anche nell'*Epilogo*, alla morte di Faust. Per celebrare la salvezza della sua anima, ai Cherubini ne vengono assegnate due strofe *axabbx axaccx* («Gittiamo un profluvio di rose», con abbondanza di rime interne) assieme ai consueti trisillabi («Siam nimbi | volanti»), e in entrambi i casi il trattamento è identico, a ricalcare esattamente la soluzione che trovavamo nel *Prologo*: velocissime terzine di interminabili semicrome nelle quali si sciogliono non solo i piedi anfibrachici dei trisillabi e dei novenari dei Cherubini, ma anche i senari di Mefistofele («Diluvian le rose»), con un effetto caleidoscopico che ricorderebbe certi procedimenti della musica minimale del secondo Novecento se non fosse per la loro funzione di grandiosa, lunghissima cadenza finale.

Decisamente più tradizionale l'impiego dei novenari, ancora forniti da Boito, che fa Ponchielli nel cantabile *a 2* del Duetto Enzo–Laura nella *Gioconda* (II, 5):

Laggiù nelle nebbie remote,
Laggiù nelle tenebre ignote,
Sta il segno del nostro cammin.
Nell'onde, nell'ombre, nei venti,
Fidenti, ridenti, fuggenti,
Gittiamo la vita e il destin.

La luna discende, discende
Ricinta di roride bende,
Siccome una sposa all'altar.
E asconde ~ la spenta ~ parvenza
Nell'onde; ~ con lenta ~ cadenza,
La luna è discesa nel mar!

Evidente è la somiglianza tematica con le parole delle coppie Ero e Leandro e Faust e Margherita: in tutti e tre i casi si esprime l'anelito alla (disperata) fuga da una realtà

opprimente.⁷⁰ Il materiale testuale (ancora una volta *aaxbbx* | *aaxbbx*, oppure, contando le rime interne, *aaxb(bb)bx* | *(a)aax(bc)d(bc)dx*), ricorda e spesso ricalca quello già visto finora (c'è da scommettere che si tratti almeno in parte di una rimanenza di cassetto del vecchio duetto Ero–Leandro). Ma Ponchielli non sfrutta l'ambiguità ritmica dei versi; al massimo scandisce i trisillabi del quarto verso con effetto di eco tra Laura ed Enzo, senza nessuna velleità melodica o armonica di quelle che abbiamo visto ad esempio nel duetto Faust–Margherita: il potenziale retorico del testo viene disciolto in una generica seppur dolcissima cantabilità; e a rafforzare la sensualità che pervade il brano contribuiscono i continui richiami e rimbalzi tematici tra voce e orchestra.

Sappiamo che Arrigo Boito ebbe un ruolo non piccolo nell'apprestare la tela per la *Dejanice* (1883) di Catalani, il cui libretto porta la firma di Angelo Zanardini. Sono quindi perlomeno sospetti i nove novenari che chiudono il Terzetto Làbdaco–Dejanice–Admèto (che a sua volta suggella il primo atto), soprattutto per il fatto che si tratta dell'ennesimo proposito di fuga (stavolta non frustrata):


(Làbdaco si guarda d'attorno – poi afferrando pei polsi Admèto e Dejanice li trae a sé e con incisivo accento suggestivo incalza):

LÀBDACO Flagelli la rapida prora
 Il fiotto al levar dell'aurora,
 In traccia del nido fatal!

A TRE

Fuggiam! tra la buia tempesta,
 La lotta esizial ci sia festa,
 Sia l'orgia del fiero còrsal!
 Fuggiamo! trasvolano l'ore...
 Fuggiamo! mortale è l'amore...
 Sol l'odio nel mondo è immortal!

(s'allontanano rapidamente. Sipario velocissimo)

Ancora una volta i novenari sono raccolti a tre a tre, con rime bacciate piane e tronche finali in comune (*aax bbx ccx*). Se la qualità della versificazione non sembra poter competere con quella boitiana, è possibile che Catalani avesse accarezzato il proposito di scrivere su versi già composti da Boito: sappiamo che proprio nello stesso tempo Catalani stava scrivendo il poema sinfonico *Ero e Leandro*, ispirato dal libretto di Boito. Ad ogni modo la coincidenza non può essere tale: certamente Zanardini ebbe sotto occhio l'illustre modello; se poi la resa musicale di Catalani (in fa minore su un $\frac{2}{4}$ *Allegro agitato*) si dispiega per lo più su un paio di banali formule ritmiche (la prima è , è anche a causa del dettato metrico, che non si presta a suddivisioni ulteriori del metro novenario, come invece avevamo visto chiaramente fino ad ora.

⁷⁰Anche nel passo solistico di Faust visto poc'anzi v'è un anelito alla pace e all'evasione in un mondo ideale. E pure il solitario dottore anela all'«l'amore dell'uomo», che nel caso di tutte e tre le coppie viste finora si profila come peccaminoso e contro la morale terrena e divina (per il medesimo parallelismo con Tristano e Isotta, cfr. *ivi*, *passim*). Né meno peccaminose saranno le conseguenze dell'anelito di Faust: il Frate grigio lo sta già ascoltando.

Ancora evidente risulta l'influsso boitiano nei pochi novenari che troviamo nelle *Villi* di Ferdinando Fontana per Puccini, nella danza del Coro introduttivo:

(Si odono i prelude di un valzer. — Danze)

CORO

Su, gira!... Su, gira!... Su, gira!...
 Su, balza!... Su, balza!... Su, balza!...
 La musica freme e delira,
 La danza sospinge ed incalza.
 Gira!... Balza!...
 Balza!... Gira!...
 Oh, volano rapide l'ore
 Se il piede alla danza è leggier!
 Il ballo è il rival dell'amore...
 E il cuore fa batter davver!...

ALCUNI

(a Guglielmo)

Ohe... Babbo Guglielmo!... Perdio,
 Venite voi pure a danzar.

GUGLIELMO

Ebben, perchè no?... Poffar mio!
 Son vecchio, ma in gambe so star!

(Va a prendere una ragazza e la invita a ballare con galanteria. Il vecchio Guglielmo, ballando fra gli applausi e le risa, esce colla danzatrice per la destra, dietro la casa. — Tutti lo seguono. — La scena rimane vuota per un momento, poi Anna rientra sola dal fondo)

e analogamente al termine della Gran Scena e Duetto Finale che chiude con movimento circolare l'opera:

SPIRITI e VILLI

(internamente)

Qui noi t'aspettiam, traditor...
 Da noi non attender pietà!
 Chi in vita fu sordo all'amor
 In morte perdono non ha...
 Gira!... Balza!...
 Balza!... Gira!

(Roberto accorrendo ansimante, coi capelli irti, va a bussare alla casa di Guglielmo; poi, scorrendo le Villi, che lo inseguono venendo dalla destra, fa per fuggire dalla parte opposta; ma Anna appare alla sinistra, gli sbarrando il passo, lo riafferra e lo travolge nuovamente in una ridda, fra le Villi che sopraggiungono)

In entrambi i passi non possiamo non pensare alle voci dei Cherubini/Serafini e a un po' tutta la ridda infernale mefistofelica, senza contare che la Gran Scena — in partitura, non nel libretto — si apre sulle inquietanti note lontane delle Villi sulle parole «Cammina! cammina! cammina!», ossia un novenario preso di peso dalla bocca di Mefistofele. Puccini non si dà pena di sfruttare la potenzialità cangiante del novenario: il gioco retorico si svolge sul piano del richiamo testuale («Gira!... Balza!...») e soprattutto tematico, dato che il tessuto orchestrale nella Ridda delle Villi riecheggia taluni elementi tematici che avevano caratterizzato le promesse (poi infrante) di Roberto; al massimo Puccini approfitta dell'andamento indiatolato del ritmo anfibrachico per caratterizzare i ritmi di danza.

Come abbiamo visto finora, il motivo della fuga degli amanti è, al pari e più del contesto sovranaturale, il luogo più congeniale al novenario anfibrachico. Ritrovia-

mo l'esempio boitiano ancora in *Marion Delorme* (I, 3) di Ponchielli, seppur sotto la forma di una tradizionale doppia quartina *abab cxcx*:⁷¹

MARION e DIDIER

Son tu^a... Fra le braccia mi serra!
Deh vieni, sei l'angelo mio...
Insieme fuggiamo la terra...
In noi splende un raggio di Dio.
È fiamma possente immortale
La fiamma che avvince due cor.
Al ciel d'un'ebbrezza ideale
Ci guidi la voce d'amor.

Identico schema rima troviamo, dopo quattro settenari *abab*, nel primo atto di *Manon Lescaut*, quando Des Grieux si dichiara a Manon subito prima di metterla al corrente dei loschi piani di Geronte:

La bellezza vi dona
il più vago avvenir,
o soave persona,
mio infinito sospir!
M'inonda soave delizia
o fiore dell'anima mia;
m'inonda profonda letizia
e l'alma pei sogni s'avvia...
Oh! dove il tuo sguardo m'adduce
la vita comincia per me;
io sogno un futuro di luce,
la vita divisa con te.

La variante è che qui non v'è l'*a due*, ma il carattere sognante e utopico c'è tutto. Identico discorso vale per *Asrael*, in occasione del monologo nel quale l'ingenua gitana Loretta (III, 2) si rivolge idealmente all'amato cavaliere — Asrael sotto mentite spoglie — professandogli amore eterno, persino se egli fosse «messaggero e foriero di morte». Lo fa con una serie di lasse, nelle quali la quartina di novenari *abba* divide alcuni versi sciolti da due serie di decasillabi; ma sono appunto i novenari a contenere il giuramento d'amore: «Io t'amo... Sapere non bramo | Chi sei!... Donde vieni non chiedo! | Giurasti d'amarmi: ti credo, | Giurato ho d'amarti: ed io t'amo», relegando ai seguenti decasillabi la premonizione di una tetra verità.

In quest'ottica, potremmo quasi percepire come una sorta di contrappasso l'ultima importante occorrenza di novenari canonici nel nostro campione (*Edgar*, III, 5):

⁷¹La doppia quartina verrà ripetuta anche nell'ultima scena del melodramma, almeno nella revisione attuata da Ponchielli e Ghislanzoni, per alcune notizie su questa nuova versione vedasi LUISA GASTALDELLI, *Marion Delorme in Italia. Tra teatro e melodramma*, «Nuova rivista musicale italiana» xxxviii, 1 (2004), vol. 8 della nuova serie, pp. 7-42.

EDGAR

(con impeto terribile a Tigrana che indietreggia)

O lebbra, o sozzura del mondo...
 O fronte di bronzo e di fango...
 Tortura e gingillo giocondo...
 Va... fuggi! Va... fuggi... o t' infrango!

(fa per afferrarla. - Tigrana gli sfugge e si ritrae verso i soldati, presso la bara)

Qui l'eroe, definitivamente redento, ripudia il falso sogno che aveva accarezzato fuggendo con Tigrana, alla quale è rivolta la violentissima perorazione. Ma si tratta di un caso limite. Assolutamente nella 'norma' risulta invece la doppia quartina *ababccxx* di novenari canonici *a due* per il duetto tra Valdo e Lidia (*Flora Mirabilis*, II, 6), sempre sulla consueta solfa degli amanti erranti:

a due.

Con sguardi securi, fulgenti
 D'un raggio di luce infinita,
 Insieme, l'un nell'altra fidenti,
 Ne andrem sul cammin della vita...
 Per sempre, nel gaudio, nel pianto,
 Sarem l'uno all'altra daccanto...
 Uniti da un solo desir:
 Che insieme ci sia dato morir!

LIDIA.

Ah, sopra il tuo seno mi stringi,
 Mio dolce signor...

VALDO.

Io t'amo!... Io t'amo!...

LIDIA.

Tua schiava in eterno mi rende
 Quest'ora d'amor!

VALDO.

Io t'amo!... Io t'amo!...

(Valdo conduce Lidia al banco di muschio; ivi siedono entrambi; Lidia abbandona amorosamente la testa sul petto di Valdo. — Silenzio. — Lentano si cominciano a sentire i rintocchi dell'Angelus. — È scesa la sera.)

Il particolare curioso è che pure Valdo e Lidia (come Faust e Margherita, Ero e Leandro, Marion e Didier, Enzo e Laura. . .) si professano pronti a partire per il «cammin della vita», verosimilmente per rifarsene una. Ma il fatto è che, al contrario delle altre coppie maledette, Valdo e Lidia con il loro amore non infrangono nessun tabù, non violano alcuna norma e non contraddicono alcun volere altrui, tanto meno quello del Principe padre di Lidia, che, al contrario, quell'unione caldeggiava. Non solo, non hanno proprio alcun luogo dove andare o da dove fuggire: la prospettiva sarebbe tutt'al più quella di una vita serena nella reggia paterna. Certo, non bisogna dimenticare che Valdo sta ora millantando l'amore che prima ardeva genuino, e l'apparizione del Conte d'Adelfiord farà precipitare gli eventi nella scena seguente. Tuttavia, è lecito ipotizzare che questi versi costituiscano a questo punto una sorta di 'aria di baule' del librettista Fontana, che potrebbe benissimo aver riciclato materiali da un'altra situazione più 'canonica', ossia gli ormai consueti amanti maledetti

o erranti. O ancora, potrebbe essere stata la stessa musica di Samaras (testo compreso) a essere riciclata da altrove; e un indizio verrebbe dalla musica stessa che, dopo essersi sviluppata su un tema piuttosto convenzionale in Sol \flat — c, dapprima con andamento imitativo tra i due amanti (fig. 4.8 a fronte), quindi all'unisono — si attarda su una coda cadenzale (il materiale testuale corrisponde ai versi «Ah, sopra il tuo seno mi stringi»...) il cui sol \flat (tonica) è interpretato enarmonicamente come fa \sharp , e coincide con il terzo grado della tonica della nuova tonalità di Re, introdotta improvvisamente appunto in quel momento. Assistiamo a una seconda cadenza finale su pedale di Re, costruita su materiale testuale precedente l'*a due*, e che confluisce senza soluzione di continuità armonica nel nuovo numero, il Terzetto con il Conte che, terribile, appare. La modulazione improvvisa provoca un effetto di sorpresa assolutamente fuori luogo, dato che la sorpresa vera (il Conte) si materializzerà di lì a poche battute. Sorge quindi il sospetto che tutto l'*a due* di novenari possa essere stato incastonato nel numero subito prima della cadenza finale, che probabilmente in origine seguiva il precedente episodio cantabile tra Valdo e Lidia, anch'esso in Re e che apriva il Duetto.

Ma quelli visti finora sono solo parte dei novenari che troviamo nel campione della transizione. Vi sono diverse occorrenze di una variante non canonica del novenario, che prevede ictus secondari in 1^a/2^a e 4^a posizione, non di rado con rima interna, e quindi scomponibile in quinario + quinario o quinario + quadrisillabo o quinario + trisillabo, ma che in sostanza equivale a un ottonario con una sillaba aggiuntiva al principio. I contesti di utilizzo di questo novenario atipico sono decisamente differenti dal novenario canonico, che abbiamo visto fino a questo momento. La prima attestazione nel nostro campione risulterebbe ancora una volta nella versione del 1884 di *Dejanice* di Zanardini, atto III, in corrispondenza del Duetto Admèto–Dàrdano, a suggello di una lunga lassa polimetrica assegnata a Dàrdano:

Ma salva Argelia, salva Argelia,
Oppur, crudele, vibra in me
Quel tuo pugnol vendicator!
Di lei pietà! di lei pietà!

Sebbene si tratti, evidentemente, di una raffazzonatura ricostruita alla bell'e meglio dalla musica composta da Catalani, a sua volta derivata dal materiale testuale più regolare e tradizionale della prima versione (quella milanese del 1883), si possono già notare le caratteristiche di siffatto metro, che mescola asimmetria (vv. 1 e 2) e occasionale simmetria (vv. 3 e soprattutto 4).

Due novenari (tronchi) di tipo analogo alternati a due quinari con essi rimanti, vengono assegnati, a due a due, a Marion, Saverny e Didier nel terzetto di *Marion Delorme* (I, 4); ma è ancora Ferdinando Fontana a sfruttare maggiormente anche questa variante del novenario (che definiremo «popolareggiante» o meglio ancora

«popolare»):⁷² se ne trovano in tutti i suoi libretti del campione, a volte in pacifica convivenza con i novenari anfibrachici tradizionali, ma magari anche con doppi quinari, come nel secondo atto, scena seconda, di tutte le versioni di *Edgar*, eccetto la definitiva.

CORTIGIANE e CONVITATI

(brandendo le coppe)

Evviva!... Le coppe colmate!

TIGRANA

A me la mia coppa!... Versate!

(i valletti eseguiscano)

CORTIGIANE e CONVITATI

Da bere versate!... Versate!

TIGRANA

La coppa è immagin della vita...

Essa all'ebbrezza, al gaudio invita!

Ecco, la stringe già la man...

Ecco, non è il labbro lontan!

CORTIGIANE e CONVITATI

Beviam!... Godiam!

[...]

TIGRANA

Pallida morte, bieca sorte,

Fantasmî orrendi del dolor,

Stringendo in man la coppa d'ôr,

Voi non ci fate più terror!

Pallida morte, – fantasmî orrendi,

Noi vi sfidiam!

Al varco, o sorte – tu invan ci attendi!

Noi ti temiam!

La scena segue l'aria più celebre di Edgar, «Orgia, chimera – dall'occhio vitreo», su un tema che poi, una volta tolto di mezzo dalla definitiva revisione, rimarrà echeggiato nell'introduzione orchestrale dell'atto. L'inequivocabile doppio quinario «Pallida morte, – fantasmî orrendi» denuncia, nella ripresa del primo verso della strofa («Pallida morte, bieca sorte») la stretta parentela tra quel metro doppio e il novenario popolare. In questo libretto il trattino («-») si usa come di consueto per separare gli emistichi di versi doppi, come appunto il doppio quinario, e non, come talora altrove nel nostro repertorio, per segnalare l'eventuale rimalmezzo o rima interna. Sono quindi ancora novenari popolari quelli che troviamo, sempre

⁷²BELTRAMI, *La metrica italiana cit.*, §14, p.29. Cfr. anche alcune considerazioni sull'alcaico enneasillabo in D'ANGELO, *Il Tristan und Isolde di Boito cit.*, p.53.

mischiati a doppi quinari, nell'atto terzo (scena seconda nella versione di Torino 1891 qui censita): durante il *Requiem* per il creduto morto Edgar. A quell'episodio corale prenderà parte anche Fidelia, e forse proprio la scelta dell'uso di questi metri potenzialmente ambigui fu dettata dalla necessità di stabilire un parallelo tra le due scene, antitetiche nel carattere (un brindisi *vs.* una orazione funebre) ma accomunate dalla loro ambiguità e dall'esteriorità degli atteggiamenti (l'insofferente Edgar si ribellerà infatti in entrambe le situazioni, come aveva sì fatto nel primo atto, ma queste due volte con cognizione di causa).⁷³

Decisamente ambigui invece, i doppi quinari interpretabili anche come novenari popolari in *Flora Mirabilis* (II, 3):

LIDIA (alzandosi, come affascinata).

Ah, qual mistero a me si svela!
Tutto d'arcana leggiadria
Al guardo mio or si vesti.

(a Valdo con grande tenerezza).

Parla... deh parla... Ah, nel mio petto
Mai questo cuor battè così...

VALDO (a Lidia).

Quando la sera — in primavera,
Dentro un giardin gli amanti stanno
Dolce in silenzio è passeggiar...
Vieni!... Per noi parlar sapranno
I fiori vaghi ed olezzanti
Che il nostro amor seppe evocar.

La perizia del gioco di uscita piana/tronca/sdrucchiola, sineresi e sinalefe denuncia la volontà di fornire una versificazione multimetrica, fatto che non distoglie Samaras dall'adottare in partitura una normale scansione in doppi quinari. Novenari popolari ancor più levigati erano apparsi anche in II, 7, dopo l'apparizione del Conte d'Adeldorf: nove versi *abac(c)dexex* per Lidia che si arrende al crudele affronto di Valdo («Tu a vendicar l'oltraggio stolto») e altri tre versi *(a)xa(x)x* dopo il cantabile del Terzetto («Vieni!... / Ah!... sciagura!... / Una canzon»). E pure in una doppia quartina *axax byby* in III, 4 («Pietà!... Pietà!... D'ogni sventura», coro del Finale), quando il Principe e tutta la corte implorano il Conte di salvare Lidia. Anche in questi casi Samaras sembra più interessato a rispettare il dettato logico-sintattico, (sottolineato dalle rime interne), che a sfruttare l'ambiguità ritmico-metrica — pressoché tutti i novenari si possono scomporre in quinari doppi — abilmente cesellata da Fontana.

Meno ambigui i novenari popolari di *Asrael*, che troviamo in due distinte situazioni: negli inni alla Vergine degli Angeli e dei Martiri, al principio della parte seconda dell'atto primo («L'ora soave di Maria», *axxa*, e «Sancta Maria, Mater dei...», *Pxx*), subito prima del già visto «Nel cielo, che avvampa» di Nefta (vedi p. 132); e nella già

⁷³Il procedimento della simmetria antitetica era stato già sperimentato da Fontana e Puccini nelle *Villi* (cfr. oltre).

discussa ballata al principio del terz'atto (cfr. p. 131), a costituire, con due sequenze *aaxbbx*, la continuazione di ciascuna delle due strofe. In entrambi i casi Franchetti ignora le caratteristiche ritmiche del novenario popolare e, anzi, forza una cesura ottenendo un quinario + frammento (quinario, quadrisillabo, trisillabo). I novenari popolari di *Asrael* divengono così molto vicini a novenari tradizionali. Ciò non è poi così raro, ma eccezionale è che essi compaiano assieme nella stessa strofa, come avviene nel terz'atto della *Creola* (1880) di Eugenio Torelli-Viollier, musicata da Gaetano Coronaro, per la *Canzone selvaggia* della inquietante Mirza:

MIRZA Indietro!... Indietro!... a me chi opporsi può?...
 Libera son:
 Cantare io vò.

Io vidi un monte – di nevi eterne
 Chiudea caverne – di foco in sen,
 La donna che ha candido il volto
 Nasconde l'inferno nel cor.
 È come il monte ingannator!
 Chi l'ama vi cade sepolto
 Chi cede al suo fascino muor
 È come il monte ingannator!

CORO Che disse?... Lo spirito ha sconvolto
 L'invade insensato furor!...
 [...]

Il testo presenta lo schema–rima $a(a)T|axxaxxax...$, e una curiosa commistione di doppi quinari ($a(a)T$), novenari tradizionali (le coppie ax) popolari e tradizionali (le rimanenti x) e presenta una ricercata multimetria: se i novenari popolari possono essere, come accade spesso, scomposti in due quinari, ciò eccezionalmente accade anche per «Chi cede al suo fascino muor», che interpretabile come «Chi cede al suo – fascino muor» può ben dirsi un metro «ingannator». Manco a dirlo, la finezza non è stata colta dal Coronaro (fig. 4.9 a fronte), che si limita a distinguere le due specie di novenario, ma non rende ambigualmente il verso incriminato.

Siamo insomma in una situazione simile a quella vista poco sopra per Fontana con Samaras. Vien da pensare, quasi, che ai librettisti capitasse di ottenere un effetto ben più modesto di quello che, in almeno alcuni casi, si sarebbero ripromessi. Perché alla fin fine, i musicisti, di fronte a differenze non solo tutto sommato sottili, ma pure ripiegate e nascoste tra un verso e l'altro, tesero a normalizzare il ritmo secondo lo schema più usuale e a portata di mano, ossia quello del doppio quinario, anche quando ciò non era previsto dalla versificazione.

In pratica dunque questo nuovo ritrovato metrico, il novenario, venne sfruttato musicalmente dal solo Boito nel *Mefistofele*, e solo nella forma canonica. Lo sperimentalismo metrico, quindi, in questo caso, non riesce a varcare la soglia dell'intenzione del librettista. Ma è su ben altri campi che si giocherà la partita vera, nella versificazione per l'opera italiana della transizione.

Chi l'a-ma vi ca - de se - pol - to... chi ce-de al suo fa - sci-no muor —

È co - me il monte ingan-nator è come il mon-te ingannator!... —

FIGURA 4.9: *La Creola, III: Canzone selvaggia*

5 MODULI DI VERSIFICAZIONE E SCALE DI LIRICITÀ

Per tratteggiare uno spaccato diacronico dei moduli di versificazione nella 'transizione', il punto di partenza adeguato sarà la prassi librettistica fino agli anni Sessanta. Come abbiamo già visto in precedenza, la prassi di versificazione non differiva da quella, per dire, che Verdi aveva conosciuto da giovane, e che vedeva ancora una rigida distinzione tra i versi sciolti e i versi 'lirici' o 'misurati'. Di conseguenza, era facile distinguere le sezioni di versi sciolti dalle strofe o lasse dei versi misurati.

Gli sciolti avevano una configurazione tipica che possiamo trovare pressoché inalterata non solo nel primo Ottocento, ma anche in quasi tutti i libretti del nostro campione che, specie nei primi anni, non manca di esempi canonici. Questo è preso a prestito dal *Ruy Blas* di Carlo D'Ormeville per Filippo Marchetti (I, 4):

SCENA IV.

Don Sallustio, indi Ruy Blas.

SAL. Si pensi alla vendetta!...
Se questo ignoto amante
Conoscere potessi... poi che certo
Quei fior per lei fur còliti
Dalla man d'un segreto adoratore...
Se potessi conoscerlo!

RUY (*vestito in livrea e col capo scoperto entra per la porta a sinistra recando in mano una spada e si ferma sulla soglia*)
Signore...

SAL. (*sempre raccolto ne' suoi pensieri*)
Ah! Ruy Blas...

RUY (*si avvanza e depone la spada sul tavolo*)
» Questa spada
» Gil poc' anzi mandò per voi.

SAL. (*come sopra*) » Sta bene.

RUY Mi ritiro...

SAL. (*come sopra*) Attendetemi.

RUY (*s'inchina rispettosamente e si ritira in fondo alla scena*)

SAL. (*da sé riflettendo con molta preoccupazione*)
Sì, quest' occulto affetto
Giovrebbe assai bene al mio progetto.

Caratteristica principale dei versi sciolti era la mescolanza dei due principali metri ad accentuazione variabile, e cioè endecasillabi e settenari, questi ultimi solitamente in misura minore; eccezionale, almeno fino agli anni Settanta, era l'uso del quinario, altro metro imparisillabo.¹ Caratteristica altrettanto saliente degli sciolti era però anche

¹Del resto, l'endecasillabo canonico presenta, al suo interno, un settenario, che può costituire il primo emistichio (endecasillabo *a maggiore*) o il secondo (*a minore*). Molto spesso la cesura è possibile, e il rimanente emistichio può costituire, di per sé, un quinario (es: «Nel resto del cammin ^ di nostra vita», *a maggiore*). Questa scomponibilità era spesso utilizzata in contesti sticomitici, e dato che un personaggio poteva intonare un settenario e l'altro il rimanente quinario presente nell'endecasillabo,

l'assenza tendenziale del dispositivo della rima. Tuttavia essa appariva, solitamente baciata o tutt'al più a distanza di un verso, soprattutto nel repertorio metastasiano e in quello del primo Ottocento, con una funzione di interpunzione.² Infatti, la si trovava (come 'punto finale') alla fine delle sezioni, ma poteva anche apparire in corrispondenza di uno snodo particolare dell'azione inscenata ('punto esclamativo'), ad esempio l'entrata in scena di un personaggio a sconvolgere gli equilibri dei presenti. Tipicamente, infatti, il verso o l'emistichio intonato dal nuovo personaggio poteva rimare con il verso precedente. E si trattava, in fondo, di alcuni tra i pochi casi evidenti nei quali la rima rivestiva un valore insieme scenico e sonoro, nel momento in cui stabiliva un cortocircuito tra la pace preesistente (prima occorrenza della rima) e il suo sconvolgimento (seconda occorrenza); mentre invece le rime tra i versi dei vari cantabili del primo Ottocento erano molto più difficili da cogliere al solo ascolto a teatro, perché potevano ricorrere a distanza di molte misure.³

Nell'esempio appena sopra troviamo sia la, chiamiamola così, 'rima-punto' («afetto» – «progetto») sia la 'rima-punto esclamativo', qui con effetto sinistramente comico («adoratore» – «Signore...»). Nell'esempio è anche evidente la 'cadenza irregolare' tipica dei versi sciolti: vi sono almeno due *enjambements*, sticomitia anche fitta, nessuna simmetria tra versi o coppie o altri elementi regolari: settenari e endecasillabi sono mescolati senza alcun criterio preordinato. Il passo, che prelude alla Scena e Duetto tra Ruy Blas e Don Sallustio, ha una lunghezza di 11 versi, ma all'epoca del capolavoro di Marchetti se ne possono ritrovare di molto più lunghi o anche di minimi (tre, due o anche un solo verso). Peraltro, già nella produzione verdiana coeva l'estensione media delle sezioni di sciolti era comunque diminuita drasticamente rispetto al primo Ottocento, parallelamente con il peso drammatico sempre minore che essi avevano via via assunto nella sua musica.

La terminazione degli sciolti era, da tradizione, sempre piana; tuttavia, a partire dal periodo della transizione, vengono talvolta accolte terminazioni tronche o sdruciole. Inoltre, le sezioni di sciolti erano da sempre impaginate in maniera radicalmente differente rispetto ai versi 'misurati': solitamente, con l'allineamento tutto a sinistra, invece che relativamente centrale, e senza rientranze o sporgenze per il

in caso di successivi tagli al testo poteva anche accadere che il quinario del secondo personaggio non venisse corretto.

²Forse la rima nei versi sciolti assolveva anche la funzione di 'attacco mnemonico', ossia di ausilio per cantanti e direttori di scena, dato che cadeva esattamente in momenti delicati, come l'entrata di un personaggio, l'attacco di voci esterne, l'inizio di un'aria.

³ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista cit.*, pp. 136–146, fornisce alcuni esempi di rima nei versi sciolti di Felice Romani. Curioso che sia sempre e comunque la violazione di una convenzione, in qualunque direzione, a innescare l'effetto sorpresa. Se infatti negli sciolti di Romani la rima è giustificata da una buona ragione, come ad esempio appunto la sorpresa, nei versi lirici di Solera l'assenza della rima è fatto talmente eccezionale che uno dei pochissimi casi nella sua produzione, che troviamo nell'atto quarto del *Nabucco* per Verdi, tra le scene terza e quarta, cade in corrispondenza di un grande colpo di scena. Fenena, infatti, sta per essere sacrificata, e intona un cantabile che non riesce a terminare (lasciando alcune rime irrelate) per i clamori dovuti all'arrivo di Nabucco. I sacerdoti si affrettano subito a compiere il sacrificio, ma la loro stessa esortazione («Si compia il rito!») non trova una rima per l'improvvisa entrata di Nabucco che ordina ai suoi di distruggere l'idolo (cfr. FAUSTINI, *Il libretto romantico come testo d'uso cit.*, p. 80).

primo o per alcun altro verso. Nel campione preso in esame, invece, in corrispondenza di mescolanze tra versi sciolti e 'lirici', viene a volte a mancare quest'ordine di distinzione.

Nella citata scena dal *Ruy Blas*, le prime parole di Don Sallustio vengono impiegate in un recitativo con accompagnamento degli archi. Tuttavia, quel medesimo tessuto orchestrale, che ha certamente una funzione, per così dire, di punteggiatura, s'era già udito al principio del primo atto, ed è ciò che costituisce il motivo del proibito amore di Ruy Blas, fatalmente noto al padrone; si potrebbe quindi parlare a maggior ragione di un *parlante*. Con l'entrata di Ruy Blas viene però introdotto un brusco cambio di tonalità e per poche battute il regime ritorna decisamente a carattere recitativo, per riprendere la foggia di parlante dalle ultime parole di Don Sallustio, che dopo l'inaspettata interruzione riprende il filo del suo pensiero. Il passo è posto esattamente all'inizio del Duetto, come da tradizione: fin dal primo Ottocento, infatti, il recitativo gettava le basi drammatiche e forniva le necessarie informazioni per l'inizio del numero. Già però con Verdi la perfetta corrispondenza sciolti/recitativo era divenuta labile, sia perché uno stile recitativo poteva essere impiegato anche sui versi misurati (ad esempio nel caso di dialoghi sticomitici nei 'tempi di mezzo' di un Duetto),⁴ sia perché gli sciolti potevano essere trattati in altra maniera: ad esempio — precedente celeberrimo del parlante del nostro caso nel *Ruy Blas* — il principio del *Rigoletto*, con il trascinate dialogo in parlante che prelude a «Questa o quella per me pari sono» sui tradizionali versi sciolti «De la mia bella incognita borghese».⁵

Il grado di costrizione nei confronti del ritmo melodico da parte dei versi sciolti era da considerarsi tendente a zero, anche perché l'abbondanza di enjambement e la mancanza di qualunque tipo di simmetria tra membri permettevano la più alta flessibilità ritmica: in tali casi la ragion d'essere del verso non è quasi più musicale, quindi, bensì prevalentemente letteraria. E non ci stupiscono per nulla queste parole di Giulio Ricordi, riferite al *Mefistofele* di Boito, che sta recensendo:

Nelle note all'atto terzo⁶ il poeta dice che scrisse in prosa questo brano, come Goethe stesso, perché alla foga terribile della passione di Faust avrebbe fatto argine la misura del verso. [...]

Questa foga terribile doveva pur essere espressa anche musicalmente, con un movimento concitatissimo, oppure tentando di far parlare gli attori, mentre l'orchestra avrebbe possentemente coadiuvato all'espressione delle passioni. Invece questa prosa venne dal Boito spezzata a guisa di recitativo, con forme lente, gravi, dimodoché *ci sembra di udire i soliti versi endecasillabi e settenarii* coi quali d'ordinario si costruiscono i recitativi.⁷

⁴GOSSETT, *Verdi, Ghislanzoni, and «Aida» cit.*, p. 321: «Even when Ghislanzoni supplies rhythm, rhyme, and stanza (as in the Amneris–Radames duet), Verdi sets it as so much prose».

⁵Ma anche il testo di «Amami Alfredo», nella *Traviata*, è costituito da versi sciolti.

⁶Cfr. in questo lavoro la nota 3 a p. 112.

⁷GIULIO RICORDI, *Analisi musicale del Mefistofele di Arrigo Boito*, «Gazzetta musicale di Milano» xxiii, 11 (15 mar. 1868), pp. 81–84, p. 83, corsivo nostro.

Al polo opposto i versi lirici costituivano, per lunga tradizione, il veicolo preferenziale al quale veniva affidato il valore musicale di un'opera. Poco oltre il brano di sciolti del *Ruy Blas*, troviamo il seguente esempio di versi lirici in un contesto non canonico (lo si vedrà) ma con caratteristiche tecnicamente esemplari:

SAL. (*da sé in aria di trionfo e con impeto di gioia*) E lui!!...
 Ed ora, o donna, a noi...
 La mia vendetta è presta;
 Difenditi, se puoi,
 Io ti saprò colpir!
 RUY (*da sé*) Chè fia, che nel suo cuore
 Tanta delizia or desta?...
 Quasi mi fa terrore
 Lo strano suo gioir.
 SAL. (*pone i fiori sul tavolo e cangia tono ed argomento di discorso*)
 Intesi siamo: – adesso ditemi,
 Se alcun per caso – qui vi vèdea
 Sotto le spoglie – della livrea...
 RUY Niun qui, nè altrove – mi vide ancor.
 SAL. Sta bene: al grado – di segretario
 Oggi v'innalzo. – (*accenna a Ruy B. di sedersi al tavolo ed egli obbedisce e si dispone a scrivere*)
 Scrivete, io detto;
 Non è che un dolce – gentil biglietto
 Alla regina – di questo cor...

I 'numeri' del melodramma di primo Ottocento erano andati via via assumendo modelli sempre più standardizzati — la cosiddetta 'solita forma' — che prevedevano differenti 'movimenti', di testura drammatico/musicale contrastante, per i quali Philip Gossett aveva impiegato i termini 'statico' (*static*) e 'dinamico' (*kinetic*), ripresi poi da Harold Powers.⁸ Come riassume efficacemente Marco Beghelli, una volta innescato il «superamento della netta distinzione drammaturgica tra recitativi portatori dell'azione e pezzi cantabili adibiti a sublimare liricamente l'affetto che il recitativo ha prodotto», tipica del secolo precedente, accadde che «penetrando dentro il numero chiuso, l'azione ne articola dunque la forma: non come recitativo inserito frammezzo alle due sezioni portanti [...], ma come parte integrante del pezzo cantato, di cui assume ritmi verbali [...] e musicali [...]».⁹ In generale per la nostra indagine le coordinate *static/kinetic* sono molto utili secondo la definizione data da Lorenzo Bianconi:

Nelle sezioni cinetiche l'azione procede, il tempo rappresentato scorre, il discorso musicale asseconda l'incalzare del dialogo e degli eventi, mentre l'orchestra s'affaccenda [... e, all'occorrenza], l'armonia modula, il metro s'arresta, il canto s'impenna o si spezza [...]. Nelle sezioni statiche l'azione ristagna, il tempo rappresentato rallenta, il dialogo si rifugia nell'«a parte» o s'irrigidisce

⁸PHILIP GOSSETT, *The 'Candeur virginale' of 'Tancredi'*, «Musical Times» CXII (1971), pp. 326–329, p. 327; POWERS, «*La solita forma*» cit., tab. I, p. 106, riprodotta qui nella tab. 6.2 a p. 233. Questa distinzione ha una spiegazione storica.

⁹MARCO BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Storia della musica europea*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, 5 voll., Enciclopedia della musica 4, Torino, Einaudi, 2004, pp. 894–921, pp. 894–6.

in gesti e pose statuarie, mentre il canto si dispiega [...], l'armonia si stabilizza [...].¹⁰

I movimenti o 'tempi' statici corrispondevano alla cantabilità spiegata, tipica dell'Adagio (o Cantabile) e della Cabaletta di arie e duetti, oppure dei Concertati e alle Strette nei Finali d'atto. I tempi dinamici corrispondono alle sezioni intermedie o preparatorie, ossia, come li definiva Abramo Basevi,¹¹ ai «tempi d'attacco» e i «tempi di mezzo», nei quali si articolava e si caricava l'azione drammatica che poi trovava sfogo nei movimenti cantabili. Nei tempi «d'attacco» e «di mezzo» la 'liricità' (ossia la cantabilità) era in qualche modo ridotta a un livello intermedio tra quella piena e spiegata dei tempi 'statici' e quella, tendenzialmente nulla, tipica del recitativo. Naturalmente, a funzioni di base differenti tra tempi 'statici' e 'dinamici', corrispondevano *grosso modo* sistemi di versificazione differenziati.

Fondamentale ad esempio è la distinzione, introdotta da Robert Anthony Moreen tra 'cadenza regolare' e cadenza 'irregolare'. La 'cadenza' della versificazione sarebbe appunto regolare quando vi sia corrispondenza tra la struttura dei versi e quella logico-sintattica del testo e, nella fattispecie, entrambe sarebbero simmetriche e, appunto, regolari. Una cadenza regolare sarebbe quindi caratterizzata da simmetria nella sintassi, assenza di *enjambement*, ricorrenze o ripetizioni. Il grado zero della regolarità nella cadenza corrisponderebbe dunque ai comuni versi sciolti destinati al recitativo, ma anche versi 'lirici' spezzati in frammenti sticomitici spesso vedono distrutta la regolarità della loro cadenza. Questa è quindi fondamentale fattore versificatoria.¹² Ricorderemo solo che la 'cadenza regolare' era pressoché indispensabile nelle strofe destinate ai cantabili, concertati, cabalette e strette (nonché ai numeri corali), e in caso di più interlocutori lo era pure la simmetrica assegnazione delle strofe. L'irregolarità era invece caratteristica dei tempi intermedi, che potevano presentare dialogo sticomitico di fattura molto simile agli sciolti per il recitativo (nel testo, ma non di rado anche nella musica) malgrado l'uso di strutture semistrofiche o comunque di lasse rimate, quando non di vere e proprie strofe. Alla regolarità e simmetria cadenzale più sorvegliata delle strofe dei movimenti statici, inoltre, poteva corrispondere anche una rimicità più elaborata, ma i metri impiegati non variavano molto: tutt'al più in proporzione si potevano trovare più facilmente parisillabi (soprattutto i più rari senari e decasillabi).

Se ora si guarda all'ultimo esempio del *Ruy Blas*, sarà facile notare che esso non corrisponde se non blandamente al modello della 'solita forma'. Esso può nondimeno illustrare uno scarto tra staticità e dinamicità che potrebbe benissimo trovarsi in un Duetto di primo Ottocento. Si noti infatti una sorta di comunissimo Cantabile seguito da un 'tempo di mezzo': doppia quartina di settenari *abax cbcx* divisa tra i due personaggi (ossia una quartina *abax* ciascuno, con *b* e *x* rimati tra loro), dotata di 'cadenza regolare', seguita poi da una doppia quartina di quinari doppi *Saax Sbbx*, simmetrici dal punto di vista metrico ma distribuiti in maniera disordinata e persi-

¹⁰LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 69.

¹¹POWERS, «*La solita forma*» cit., loc. cit.; BASEVI, *Studio* cit., p. 191.

¹²MOREEN, *Integration of text forms and musical forms* cit., p. 162

no spezzati tra i due interlocutori, senza alcun accenno di simmetria nel contenuto logico-sintattico.

Facilmente, nei tempi 'cinetici', si potevano trovare anche, e forse più spesso, lasse che potremmo definire 'componibili' a basso tasso di complessità rimica, ossia complessi formati da lasse per lo più tetrastiche (o moduli tetrastici interni a lasse più lunghe) presentanti rima baciata, alternata o incrociata con o senza terminazione tronca, direttamente giustapposti e magari con *enjambement* tra una lassa e l'altra: l'isometria comunque non ne veniva solitamente intaccata. Si veda un semplice esempio sempre da *Ruy Blas*, ossia il dialogo che corrisponde al tempo d'attacco del Duetto (1, 2) tra Don Sallustio e Don Guritano (tre lasse di doppi quinari *abab*, una interamente dedicata a un arioso di Don Guritano, le altre fittamente sticomitiche):

DON GURITANO
 Come protegga - la schiera eletta
 Delle sue ancelle - voi lo sapete;
 Pur la più cara - la più diletta...
 La vaga Arbella - sedotta avete.

DON SALLUSTIO
 Io non lo nego; - saper sol bramo
 Che intende e chiede... -

DON GURITANO
 Chiede ed intende
 Che ripariate - l'errore...

DON SALLUSTIO
 Io l'amo...

DON GURITANO
 Non basta.

DON SALLUSTIO
 (seriamente)
 E ch'altro - da me pretende?

DON GURITANO
 Che il vostro nome - la vostra mano
 E il vostro grado - voi le doniate...

DON SALLUSTIO
 (come sopra)
 Che!!

DON GURITANO
 Lo farete?

DON SALLUSTIO
 (con sdegno)
 Don Guritano!...

DON GURITANO
 È la Regina - che il vuol...

DON SALLUSTIO
 (come sopra)
 Cessate!...

Molti librettisti variavano il modulo di lassa in lassa, qualche altro, come D'Ormeville manteneva lo stesso per molte o tutte le lasse, come nell'esempio citato.

Ad ogni modo, tra le configurazioni destinate a tempi statici e a tempi cinetici le caratteristiche comuni prevalevano decisamente così da motivare largamente la onnicomprensiva categoria di 'versi lirici': ci si riferisce ovviamente all'isometria e l'artificio della rima. Le convenzioni grafiche tendevano a essere simili: centratura del testo, per stagliarsi nettamente contro i versi sciolti che precedevano, e sporgenza o rientranza del primo verso delle strofe o delle lasse, per distinguerle tra loro.

A partire pressapoco dagli anni Quaranta tuttavia, limitatamente alle strofe destinati ai tempi 'statici' come appunto cantabili, coro, 'musica di scena', si poterono dare sempre più spesso soluzioni grafiche più raffinate, le quali troviamo spesso anche nei libretti della transizione. Ad esempio l'esplicitazione di sotto-suddivisioni della strofa in diverse cellule, attraverso l'alternanza di sporgenza e rientranza dei primi versi di una cellula (o dell'intera cellula), di modo che la rientranza — gerarchicamente inferiore alla sporgenza, che marcava il principio di una strofa — ne marcasse una sottosegmentazione interna; come ad esempio per le soluzioni strofiche che prevedevano un distico finale (4+2, 6+2, 8+2 versi per ciascuna strofa) o anche nelle tradizionali doppie quartine, generalmente appunto col primo verso sporgente, e il quinto rientrante:

Se come voi piccina
Io fossi, o vaghi fior,
Sempre sempre vicina
Potrei stare al mio amor.
Allor dirgli potrei:
«Io penso sempre a te!»
Ripeter gli vorrei:
«Non ti scordar di me!»¹³

Sebbene in determinate edizioni potessero andare perse per negligenza del tipocompositore, soluzioni grafiche di questo genere diventarono sempre più comuni a mano a mano che ci si addentrava negli anni da noi presi in esame: non bisogna scomodare un librettista del calibro (e raffinatezza) di Boito per trovare una grande varietà di soluzioni grafiche volte a esplicitare intime suddivisioni o articolazioni delle strutture strofiche.

Tornando alle caratteristiche che accomunavano tutti i versi lirici, a proposito delle uscite dei versi, la tendenza era quella di costruire versi prevalentemente piani, ma la terminazione ossitona era la norma per l'ultimo verso delle strofe e delle lasse. Si potevano inoltre trovare, magari alternati a quelli piani, versi tronchi e soprattutto sdrucchioli; questi ultimi erano dispensati dalla rima fonetica per via della loro caratteristica di rimare 'ritmicamente' tra loro. Di solito, anche quando comparivano all'interno di una strofa, i versi tronchi tendevano a presentare sempre una cesura forte — punto, punto esclamativo, punto di domanda, puntini di sospensione — rispetto al verso seguente; e ancora nei primi anni Novanta, quando pure la versificazione era diventata di gran lunga più libera, un eventuale enjambement era da considerarsi eccezionale, e persino una comune cesura leggera — virgola, due punti o semplice cesura sintattica — si trovava raramente. Osservazione analoga ma opposta si potrebbe fare anche per i versi sdrucchioli, che raramente presentavano una cesura forte con il verso seguente.¹⁴

¹³*Le villi*, I, 2.

¹⁴Salve naturalmente le strofe composte di soli sdrucchioli, che ancora nei libretti della transizione erano dotate di forte connotazione di popolare, buffonesco o demoniaco. Negli altri casi, del resto,

In realtà, nel corso dell'Ottocento i 'versi lirici' avevano cominciato ad assumere configurazioni più varie, specie appunto nei movimenti cinetici, ossia dove il movimento drammatico e (spesso) l'azione scenica si intromettevano tra le maglie larghe dei sempre più complessi duetti e brani concertati o solistici. Configurazioni che dunque potevano così richiedere un trattamento differente del materiale testuale che le componeva. Di fatto, la specializzazione produsse necessità espressive che erano non solo intermedie tra la cantabilità spiegata dei movimenti cantabili e la secca scorrevolezza del recitativo, ma spesso e volentieri erano del tutto alternative ad entrambi.

Una categoria tipica di quest'espressività alternativa è quella dei 'racconti', ossia brani di numeri dalla funzione ambigua (almeno rispetto alle categorie della 'solita forma') nei quali un personaggio riferisce un fatto passato, con funzioni didascaliche nei confronti del fruitore, e di lirica espressività intermedia per il cantante. Tali racconti, anche per il fatto che condividevano alcune caratteristiche con il recitativo da una parte (aderenza drammatica, cogenza temporale) e con le sezioni cantabili dall'altra (lirismo, organizzazione formale), tendevano a una configurazione metrica caratteristica indipendentemente dal trattamento musicale. Erano forme spesso riconducibili alle lasse 'componibili' che abbiamo appena visto; in molti casi però si diedero 'racconti' in semplici distici baciati giustapposti, con o senza un distico finale a terminazione tronca. Ecco un paio di esempi ben rappresentativi, uno fa uso di quartine, anche polimetriche ma in fondo regolari e simmetriche

[AMENOFI]

Di Gerzabel nell'oasi,
Poco lontana
Sostava ier d'Assiria...

Immense del deserto
Eran le calme...
Dormian sul mobil erto
E genti e palme...

Allor che orribile
S'innalza un grido,
Tutti si destano...
Ognuno accor'!

Tremenda fiera,
Una pantera
Stava in agguato...

«the effect of a *sdrucchiolo* line is to make the passage move on rapidly and, while the repetition of too many can easily become wearing on the ear and seems rather cheap, their judicious use certainly has a propulsive effect on the verses»; BLACK, *The Italian romantic libretto cit.*, p. 231. Come vedremo oltre, lo *sdrucchiolo* aveva importanza melodica non secondaria.

TUTTI
Orror! Orror!
AMENOFI
E già una vittima,
Una fanciulla
L'orrido artiglio
Sta per ghermir! . . .

A un tratto sibila
Acuto un dardo.
Braccio è gagliardo
Uso a ferir!

Il sen le squarcia
Ampia ferita,
Di morte è un rantolo,
Salva è la vita! . . .

Un inno sol raccoglie
Di laudi il salvator;
Ognun si prostra e scioglie
Osanna al creator!¹⁵

L'altro, di distici rimati:

[LE VECCHIETTE]
I re Magi si son visti
A Colonia smorti e tristi. . .

TUTTI
Dio disperda il malo augurio!

LE VECCHIETTE
E nel povero tugurio
Che scavato abbiám nel tufo
Ulular s'è inteso il gufo!!
[. . .]¹⁶

Un metro molto utilizzato per questa funzione appunto 'narrativa' fu certamente il doppio quinario, ma quello che comunque venne sempre più distinguendosi fu il doppio settenario, che da tradizione era impiegato in distici e quindi chiamato alesandrino o martelliano (cfr. sezione 5.2). Non a caso dunque abbiamo, precocemente, doppi settenari per il *Trovatore* in corrispondenza del racconto di Azucena («Condotta ell'era in ceppi al suo destin tremendo», *La gitana*, 1); e li ritroviamo nell'*Otello*

¹⁵AMILCARE PONCHIELLI, *Il figliuol prodigo / melodramma in quattro atti di A. Zanardini / musica di Amilcare Ponchielli / Rappresentato per la prima volta nel Teatro alla Scala il 26 Dicembre 1880 / opera completa per canto e pianoforte / riduzione di Michele Saladino*, Milano, Ricordi, I.

¹⁶*Loreley*, I, 1

verdiano, in piena transizione, per il racconto di Jago («Era la notte, Cassio dormì, gli stavo accanto»), sebbene la multimetria predisposta da Boito prevedesse anche una possibile scomposizione in quinari.

Proprio per il libretto dell'*Otello* Harold Powers ha studiato a fondo la diversificazione tra i tipi versi lirici (o meglio, non sciolti). «Specialmente nei suoi libretti per Ponchielli e Verdi, Boito trattava le convenzioni poetiche del teatro musicale italiano esattamente nello stesso modo in cui Verdi trattava le convenzioni musicali»,¹⁷ promette Powers prima di introdurre un nuovo concetto per descrivere la versificazione dell'*Otello* e di altri libretti:

In particolare, Boito espanse il contrasto fra versi sciolti e versi lirici [...] rendendo il tutto un miscuglio di tipi di verso con vari livelli di fissità metrica, che chiamerei divers[i] «livelli di liricità», specialmente in *Otello*.¹⁸

I livelli di *liricità* presuppongono una sorta di gerarchia i cui estremi sarebbero i versi sciolti da una parte e i tradizionali versi lirici a cadenza regolare dall'altra (vedasi la tab. 5.7a a p. 214; nella sez. 5.4 approfondiremo il discorso di Powers). Il concetto di *liricità* viene dato da Powers per intuitivo e corrisponderebbe alla «fissità metrica», ossia, intendiamo, alla regolarità rimica, (iso)metrica e logico-cadenziale che contraddistinguerebbe i versi "lirici". Dopo i versi sciolti, che Powers giustamente comprende pur facendo notare che Boito non ne ha mai fatto uso, verrebbero gli endecasillabi sciolti, che si differenziano in sostanza per la sola isometria. A seguire, vengono citati i «versi da scena rimati» denominazione presa a prestito da James Hepokoski (propriamente *rhymed scena verses*),¹⁹ poi i martelliani, i decasillabi (cui in un caso Powers ha addebitato una cadenza irregolare) e infine appunto i versi lirici. È evidente che l'introduzione di livelli di liricità implicherà di per sé una specializzazione metrica — gerarchica nella fattispecie — che va ben oltre la dicotomia "versi sciolti vs. versi lirici". Come ad esempio accade anche nella prima versione dell'*Amleto* di Boito, terminata già nel 1862, nella cui «originale tensione di lingua e stile [...] si possono individuare molte caratteristiche dei successivi libretti boitiani e particolari elementi di poetica formale quali le costruzioni antitetiche e la continua, quasi virtuosistica ricerca lessicale, stilistica» e, appunto, «metrica, che segue continuamente il variare delle situazioni e dello stato d'animo dei personaggi». ²⁰ Insomma, già una sorta di «livelli di liricità», vent'anni prima della fruttuosa collaborazione con Verdi.

¹⁷POWERS, *Boito rimatore per musica cit.*, p. 357.

¹⁸*Ivi*, p. 358. Sulle 'scale di liricità', cfr. anche ROCCATAGLIATI, *La prefigurazione librettistica cit.* a p. 34–5.

¹⁹JAMES HEPOKOSKI, *Giuseppe Verdi: «Otello»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 139 e 185.

²⁰ALESSANDRA FABIO, «Stretto orizzonte e sconfinate l'ali...» / Franco Faccio alla corte della Scapigliatura, in Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini (a cura di), *Scapigliatura & fin de siècle cit.*, pp. 49–87 68–9.

5.1 'Versi da scena rimati'

I versi da scena rimati, «un termine che allude a una o più strofe eterogenee, quasi “madrigalesche”, di imparisillabi eterogenei, ma sempre rimati»,²¹ non furono forse un'invenzione metrica di Boito ma vennero da lui utilizzati a partire dalla poesia *Case nuove* (1866). Secondo Powers sono caratterizzati «in tre modi: 1) con una libera commistione di versi imparisillabi; 2) con rime che attraversano la poesia da cima a fondo; 3) con una preponderanza di cadenze regolari piuttosto che di enjambement». ²² A dir la verità, l'ultimo punto è assai variabile: la cadenza è regolarissima e spesso simmetrica nel celebre monologo di Barnaba («O monumento!», *Gioconda*, I, 8):

Qua, porgi, taci, vanne.

SCENA VIII. – *Barnaba, solo*

(*col piego in mano contemplando la scena*)

O monumento!

Regia e bolgia dogale! Atro portento!

Gloria di questa e delle età future;

Ergi fra due torture

Il porfido cruento.

Tua base i *pozzi*, tuo fastigio i *piombi*,

Sulla tua fronte il volo dei palombi

I marmi e l'ôr.

Gioia tu alterni e orror con vece occulta.

Quivi un popolo esulta,

Quivi un popolo muor.

Là il Doge, un muto scheletro

Coll'acidarò in testa,

Sovr'esso il Gran Consiglio,

La Signoria funesta;

Sovra la Signoria

Più possente di tutti, un re: la spia!

O monumento! Apri le tue latèbre,

(*vicino alla bocca del leone*)

Spalanca la tua fauce di tenèbre,

S'anco il sangue giungesse a soffocarla!

Io son l'orecchio e tu la bocca: parla!

(*Getta il piego nella bocca del leone ed esce*)

Non si può dire lo stesso per un altro passo citato come esempio da Powers, il dialogo («Ecco la spada. / Questa notte sola». . .) tra Gabriele, Doge e Paolo che chiude il primo atto del rifacimento del *Simon Boccanegra* per Verdi del 1881, al termine del

²¹POWERS, *Boito rimatore per musica cit.*, p. 358.

²²*Ivi*, p. 358.

quale Paolo è costretto a pronunciare la propria maledizione. Su diciassette versi, almeno sette uscite di questo dialogo sono violate dall'*enjambement*, e ancora sette sono quelli che presentano una o più cesure forti (punti, ecc.) al loro interno. Inoltre, una volta rimasto solo (siamo ora al principio del secondo atto), Paolo ha un suo monologo, anch'esso in versi da scena rimati:

Me stesso ho maledetto!
 E l'anatéma
 M'insegue ancor... e l'aura ancor ne trema!
 Vilipeso... reietto
 Dal Senato e da Genova, qui vibro
 L'ultimo stral pria di fuggir, qui libro
 La sorte tua, Doge, in quest'ansia estrema.

Tu, che m'offendi e che mi devi il trono,
 Qui t'abbandono
 Al tuo destino
 In questa ora fatale...
 (*Estrae un'ampolla, ne vuota il contenuto nella tazza*)
 Qui ti stillo una lenta, atra agonia...
 Là t'armo un assassino.
 Scelga morte sua via
 Fra il toscò ed il pugnale.

La cadenza irregolare pervade la prima delle due 'strofe' del monologo, ossia mentre Paolo si dispera per la maledizione e per la vergogna.²³ La seconda strofa («Tu che

²³Le parole di Paolo sembrano sgorgare direttamente dall'affanno dell'umiliazione. Un paio di rime correlate con l'ultimo verso del dialogo nel Finale primo rifatto — «*Sia maledetto... (Orror!) / Sia maledetto!!!*» — con «Me stesso ho maledetto!» e l'emistichio «M'insegue ancor...» ci portano a una suggestiva supposizione. Boito potrebbe avere a bella posta scritto i versi come fossero un tutt'uno, pur se separati da un cambio d'atto e da una scena. Quella che è l'attuale fine del primo atto ha una storia particolarmente travagliata, per la quale rimandiamo a un articolo specifico, HAROLD S. POWERS, *Simon Boccanegra I.10-12: A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene*, «19th-Century Music» XIII, 2 (1989), pp. 101-128, dal quale tuttavia non ricaviamo molto a sostegno della nostra ipotesi. Ridiamo comunque un'occhiata all'ultimo verso del dialogo, assieme ai primi tre del monologo:

PAOLO	<i>Sia maledetto... (Orror!)</i>
TUTTI	<i>Sia maledetto!!!</i>
	[<i>Nuovo atto, breve Scena I, quindi Scena II</i>]
PAOLO	Me stesso ho maledetto! E l'anatéma M'insegue ancor... e l'aura ancor ne trema!

Presi assieme presenterebbero il serratissimo schema rima $(ax)Aab(x)B$, perfettamente analogo ad altri schemi di *rhymed scena verses* boitiani; molto probabilmente comunque non dovette essere fortuita la velata metafora metatestuale tra la maledizione («M'insegue ancor...») e la rima («e l'aura ancor

m'offendi e che mi devi il trono»), con il proposito di «lenta, atra» vendetta, richiama invece la sinistra, sadica retorica del monologo di Barnaba, e, non casualmente, è verseggiata in perfetta cadenza regolare. Boito userà 'versi da scena rimati' in tutti i suoi libretti, e ne troviamo parecchi nella *Gioconda*, in *Otello* e in *Falstaff*.

Particolarmente interessanti sono i casi analoghi ai monologhi del *Simon Boccanegra* e della *Gioconda*, in particolar modo quello dell'*Otello*, il famoso 'credo scellerato' di Jago («Credo in un dio crudel che m'ha creato», II, 2). Esso fu probabilmente concepito sul modello del monologo di Barnaba (l'altro grande 'scellerato' della drammaturgia boitiana), al quale assomiglia fortemente per diversi motivi. Innanzitutto drammaturgici: entrambi i personaggi hanno appena innescato il meccanismo che nel loro progetto porterà alla rovina le proprie vittime, e hanno perpetrato la mossa fatale attraverso la mano di un personaggio minore (Roderigo; Isèpo lo scrivano) al quale hanno appena intimato di andarsene (entrambi i monologhi cominciano con un «vanne!»). Una volta soli, meditano sulla propria condotta morale o sociale, ed espongono la propria visione pessimistica e cinica della condizione umana o del mondo in cui vivono, con evidenti analogie contenutistiche. Dal punto di vista tecnico, poi, i versi da scena rimati si configurano in maniera assai simile: i monologhi sono suddivisi in quattro-cinque 'strofe' adeguatamente segnalate, lunghe da quattro a sette versi e autosufficienti sia per l'organizzazione rimica sia per quella retorica.²⁴ La cadenza è, effettivamente, regolarissima, scandita sui singoli versi. L'unico accenno di simmetria nello schema metrico e rimico avviene nell'ultima strofa, la più scellerata, rispettivamente tutta in endecasillabi *aabb* per Barnaba, e $a_{11}b_7c_7a_{11}b_7c_7$ per Jago.

Boito stilò forse una caricatura del *Credo* satanico nel monologo-invocazione alla Gelosia di Ford in *Falstaff* («È sogno? o realtà... Due rami enormi», II.1). Le corrispondenze drammaturgiche e contenutistiche (al netto, com'è ovvio, della parodia) con gli sfoghi di Barnaba e Jago sono evidenti: oltre a cadenza regolare e autonomia retorica e rimica delle strofe (sei, lunghe fino a dieci versi), delle quali una appare simmetrica (la prima, stavolta: $a_{11}b_7a_{11}b_7c_{11}c_{11}$), ritroviamo infatti una solenne apologia di una perfida legge non scritta (la gelosia, in questo caso) in contrasto con i valori condivisi. Il monologo di Paolo sembra avere alcuni degli ingredienti di quelli visti (il proposito di vendetta; due strofe di 7+8 versi da scena rimati), senonché nella prima strofa non riesce a mantenere il sangue freddo (del resto è stato beffato dal caso). Ecco che si spiegherebbe così il variare della cadenza, che da irregolare nella

ne trema!»), il che ci porta a pensare ad un ennesimo caso — e ne vedremo molti altri — di raffinato suggerimento prefigurativo metalinguistico. Indipendentemente dal fatto che Verdi abbia o no colto la sottile suggestione poetica 'alta' e il gioco autoreferenziale con la rima che vogliamo leggervi, rimane un fatto che quelle parole sono in orchestra sottolineate due volte (prima delle due rime altrimenti irrelate) con l'emblema ritmico caratteristico del verso della maledizione (♩ ♩ | ♩ | ♩): si può dire proprio, insomma, che «l'aura ancor ne trema».

²⁴Adotto qui la descrizione metrica di «O monumento» data da *idem*, *Boito rimatore per musica cit.*, p. 370, e rifiutata da ROSTAGNO, *Nuove tipologie e geometrie operistiche cit.*, p. 229 (e nota 39), che evidentemente non dà molta importanza alla modularità rimica/retorica del testo. Eppure pare evidente la volontà di Boito di tenere separate tra loro le 'strofe' del monologo, dalla limpida struttura $AABba \mid AAX_5(x)Bbx \mid S_7aS_7abB \mid AABB$.

prima strofa (quattro *enjambements* su sette versi), come visto diventa regolarissima nella seconda.

L'idea di un «credo scellerato», ideato da Boito per sostituire una stesura precedente che non piaceva a Verdi, nacque in seno a «una concezione satanica [di Jago] in parte riconducibile ad ascendenze scapigliate e che Verdi concepì musicalmente come antitesi del lirismo e negazione della compiutezza estetica»;²⁵ è stato poi osservato come Verdi fosse «interessato soprattutto a tradurre in poliritmia la sperimentale polimetria boitiana» dei monologhi di Jago e Ford, «e oltre ad assecondare i prolungamenti sintattici e le inarcature del verso, arriva a creare effetti di *enjambement* musicale anche laddove il testo poetico non lo richiede».²⁶ La cadenza regolare poi non impedisce ai 'versi da scena rimati' di recare, in taluni casi, una gran quantità di didascalie: la tabella A.18 a p. 313 mostra come la media di utilizzo di didascalie si collochi addirittura sopra i tradizionali versi sciolti. Del resto, «la novità sostanziale [a partire dagli anni Novanta] è costituita dalla trasformazione del libretto lirico ottocentesco in testo rappresentativo».²⁷

La prima occorrenza librettistica dei *versi da scena rimati* sembra comunque risalire a due diversi passi del primo *Mefistofele*.²⁸ Il primo, le tre strofe che aprono l'opera, assegnate rispettivamente a tre Falangi celesti, è l'unico che ritroviamo anche nella versione definitiva dell'opera, e di cui quindi possediamo la musica. Purtroppo però non si tratta di un esempio 'canonico', e tanto meno simile ai monologhi appena visti. Le strofe infatti sono metricamente e rimicamente identiche tra loro: ciascuna può essere scritta come *Aa(a)XBb(b)XC(c)c* o anche, suddividendo in tristici e distici, nello schema ancor più regolare *Aa(a)X|Aa(a)X|A(a)a* con la rima *X* in comune; per di più, la rima dell'ultimo distico, «*Ave.*», si ripete in tutte e tre le strofe. Il fatto poi che il passo venisse assegnato, a differenza di tutti gli altri versi da scena rimati, al coro, ci fa ancor più dubitare dell'opportunità di annoverare questo caso nella nostra categoria. Il secondo passo sembra apparentemente più simile a quelli, dialogati, che troviamo in *Gioconda* o in *Falstaff*. Si tratta infatti di parti del dialogo tra Faust e Wagner dopo l'*Obertas* del Coro. Effettivamente però solo le due lunghe sezioni assegnate a Faust sono in versi da scena rimati; il borioso e pavido Wagner si esprime invece in endecasillabi sciolti, che al principio e alla fine si fondono ai versi di Faust attraverso l'unione di due emistichi:

FAUST (a *Wagner*)

Montiam fino a quel masso. Osserva come
Fulgoreggiano a vespro le capanne.
Declina il giorno, il sole moriente
Spunta aurora serena e luminaria
Sul ciel d'un'altra gente!

²⁵LIVIO ARAGONA, *Shakespeare-Boito-Verdi: Otello*, in Alessandro Grilli (a cura di), *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità cit.*, pp. 91–110: 94.

²⁶STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006, p. 115.

²⁷ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Psicologia del pianto e opera italiana postunitaria*, in Alessandro Grilli (a cura di), *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità cit.*: 16.

²⁸POWERS, *Boito rimatore per musica cit.*, p. 368.

Oh! potess'io volando in mezzo all'aria
 L'astro vital seguire eternamente!
 Vedrei lontano,
 Dall'orizzonte,
 Illuminarsi il monte
 Ed oscurarsi il piano
 Colle tenebre a tergo e i raggi in fronte!
 Illusion sublime!

WAG. ** A me pur frulla
 A volte il capo in queste fantasie,
 Ma di leggier m'acqueto; una più forte
 Beatitudine in cuor traggo dai libri
 E dalle dotte pagine; se svolgo
 Una valente pergamena, il cielo
 'Tutto discende intorno a me.

FAU. T'è noto
 Un anelito sol, siati in eterno
 L'altro nascosto.
 Sventurato! due anime descerno
 Che dimorano in me con fato opposto.
 L'una s'abbranca al mondo,
 Alla carne vieta;
 E l'altra nel profondo
 Etere vola,
 E squassando la creta,
 Serenamente all'Ideal s'impola.
 Oh! se vaga in quest'aure il molle coro
 De' spiriti leggeri,
 Deh! ch'io salga ai lor diafani sentieri,
 Alle nuvole d'oro,
 Alle plaghe di rosa,
 Verso una vita nuova e luminosa!
 Sì! e m'avviluppi un mantello fatato
 Che al par d'un turbo mi sollevi i pie'
 Verso quel ciel beato,
 Nè 'l cangerò, mia fe'!
 Per un manto di re.

WAG. Non evocar gli spirti; essi sen vanno
 Fra i vapor della sera ordendo reti
 Sotto i passi dell'uom. Andiam; s'impregna
 L'orizzonte di nebbia; a notte bruna
 Torna dolce la casa. A che sogguardi,
 Nel crepuscolo assorto immobilmente?

*(S'avvanza un Frate grigio che si dirige lento e spettrale alla
 volta di Faust.) ****

FAU. Vedi quel frate grigio in mezzo ai campi
 Vagolante laggiù?

WAG. Da lungo tratto,

Le due sezioni di Faust si lasciano suddividere in gruppi 'strofici' di rispettivamente 5+5 e 4+6+6+5 versi,²⁹ tutti convenientemente autosufficienti nell'andamento retorico, sintattico e ovviamente rimico, esattamente come nei monologhi di Barnaba, Otello e Ford. Di più. Sembra evidente che Boito abbia voluto differenziare nettamente la lingua di Faust da quella di Wagner, alla quale Faust via via si assimila durante il dialogo; infatti, il successivo fitto scambio a proposito del Frate grigio continua gli endecasillabi sciolti di Wagner. Il dialogo ed entrambe le sezioni riservate a Wagner sono caratterizzate da un uso pervasivo e costante dell'*enjambement*, assente invece nei versi da scena rimati di Faust. Il passo in sé riassume il più lungo dialogo che possiamo leggere nel *Faust* goethiano,³⁰ e date certe corrispondenze tra i due testi nei passaggi tra Faust e Wagner, si direbbe che i versi di Wagner e di Faust siano stati concepiti assieme, e quindi che il contrasto sia stato cercato a bella posta: si tratterebbe di una ghiotta occasione per verificare quale fosse il senso musicale che Boito intendeva dare ai versi da scena rimati.

Ma appunto, non abbiamo la musica di questo passo, bensì solo laconici accenni descrittivi come quello di Giulio Ricordi, che ebbe a dire: «tutti si allontanano, e rimangono soli Faust e Wagner, annoiando il pubblico con un interminabile recitativo, reso ancor più lungo dalla monotonia dell'istrumentale».³¹ Fortunatamente Boito stesso ci viene in aiuto. In corrispondenza del primo intervento di Wagner (vedasi il «**»), Boito rimanda ad una nota:

** Wagner, tipo da pedante scipito e pretenzioso, sta al tipo ideale di Faust come la scimmia sta all'uomo, come il pedagogo al poeta.

Abbiamo sperato di tratteggiare musicalmente questo personaggio grottesco facendolo cantare quasi sempre in istile *fugato* con degli artifici dottamente gretti e boriosi.³²

Poco, ma possiamo dedurre delle ipotesi. Innanzitutto Boito conferma l'intenzione di opporre il carattere di Wagner a quello di Faust per sua propria natura, e gli sembra addirittura necessario ricordarlo con una nota. Evidentemente la caratterizzazione musicale di Wagner dev'essere sfuggita a Ricordi, che liquida il tutto con la parola 'recitativo'. Rimane da capire che cosa Boito intendesse esattamente per «istile *fugato*». In partitura i pochi versi di Wagner sopravvissuti ai tagli del 1875 («È

²⁹Sia per la presenza di *enjambement*, sia per il fatto che Faust si sta ancora rivolgendo a Wagner, non facciamo rientrare i primi due endecasillabi di Faust («Montiam fino a quel masso. Osserva come l Fulgoreggiano a vespro le capanne») nella prima, già "monologante" sezione di versi da scena rimati.

³⁰Anche in *Faust* il dottore, ad un certo punto, si lascia andare a una lunghissima tirata, essenzialmente un monologo, pressapoco in corrispondenza della prima sezione di Faust nel *Mefistofele*. Infatti, nella tragedia classica» di Corneille, Racine, Schiller o appunto Goethe, «proprio come nell'opera in musica, il personaggio primario è accompagnato per solito da un confidente il quale, più che agire in proprio, dà voce a una parte dei sentimenti che agitano l'interlocutore, o esplicita motivi che costui tenta di celare a sé stesso»; CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005, pp. 84-5.

³¹RICORDI, *Analisi musicale cit.*, p. 82.

³²BOITO, *Mefistofele. Opera in un prologo e cinque atti di Arrigo Boito. Da rappresentarsi al R. Teatro della Scala. Carnevale-Quaresima 1868. Seconda edizione cit.*, p. 22, asterischi nel testo.

l'ora degli spettri; essi sen vanno»...) non hanno proprio nulla di fugato, e la sospetta corrispondenza dell'accompagnamento con i precedenti versi di Faust («Sediam sovra quel sasso»...) farebbero pensare a una zeppa ricomposta *ad hoc* e probabilmente, in linea con lo spirito sotteso al rifacimento del *Mefistofele*, all'insegna di una radicale semplificazione. Ben più probabile è l'ipotesi che fosse la linea di Wagner ad essere in qualche modo interpolata o combinata con quella di Faust, relativa ai versi da scena rimati: si giustificherebbe così la definizione di «fugato» (tra le voci, dunque); decisamente meno plausibile, invece, è che il canto di Wagner fosse inserito in un telaio strumentale polifonico di carattere imitativo o, appunto, fugato: la cosa non sarebbe sfuggita all'orecchio di Ricordi, che invece si scaglia contro «la monotonia dello strumentale». In ogni caso, se in effetti si adagiava su di un procedimento di tipo imitativo, il canto di Wagner avrebbe visto l'allentarsi della regolarità degli accenti ritmici nodali e dell'equilibrio del dettato metrico. Ne deriva che i continui *enjambements* si lascerebbero anche leggere come sorta di specchio — o di prefigurazione — della struttura imitativa (o fugata) di una musica quindi completamente diversa dalla ventina di battute superstiti.

In definitiva, a proposito della condotta melodica del personaggio Wagner, non si può quindi nemmeno scartare la tesi più intrigante, ossia che il carattere «fugato» fosse una qualità intrinseca della melodia assegnata a Wagner (interpretazione che tra l'altro renderebbe piena giustizia alle altrimenti ambigue parole della nota). Chi scrive non è in grado di postulare come si sarebbe potuto configurare tale «istile fugato» del «cantare» di Wagner, ma si professa sicuro della diretta relazione che il ritmo di tale immaginaria condotta melodica avrebbe allora avuto con la 'cadenza irregolare' degli endecasillabi sciolti. Inerpicandoci sempre più sugli incerti sentieri dell'ipotesi, possiamo pure provare a dedurre il carattere della melodia dei versi da scena rimati di Faust. Per contrasto con lo stile fugato di Wagner e per analogia con il proprio stesso metro, il canto di Faust avrebbe potuto presentare alcune di queste caratteristiche: forte cantabilità e lirismo, forma libera, aderenza logico-sintattica, scarsa simmetria tra i membri; caratteristiche che almeno in teoria farebbero pensare già al Mascagni di *Cavalleria rusticana*.³³

È da darsi per certo che Carlo D'Ormeville abbia letto il libretto del *Mefistofele* prima di terminare il *Ruy Blas* per Filippo Marchetti (1869), e dato che nel 1868 bazzicava per l'ambiente scaligero, è assai probabile che abbia potuto anche ascoltarne la messinscena musicata. Ad ogni modo, è proprio nel *Ruy Blas* la prima occorrenza librettistica di versi da scena rimati dopo il capolavoro boitiano. Si tratta della sezione d'apertura della forse più celebre tra le arie di Marchetti, «Ai miei rivali cedere» di Don Sallustio (I, 3), nel quale il 'malvagio' primo ministro, dopo aver ricevuto l'insultante — a parer suo — ultimatum della Regina per mezzo di Don Guritano, rimane solo a rimuginare sull'onore ferito e sul proposito di vendetta:

³³Sul primo *Mefistofele* si rimanda alle osservazioni acute, seppur non sempre verificabili, avanzate da NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition cit.*, pp. 125-150; ove però non si sofferma sul passo qui preso in esame.

veci della *scena* (momento drammatico–musicale analogo e alternativo al recitativo), quelli di Don Sallustio non sembrano fuori luogo.

Quello che ci saremmo comunque aspettati nella musica per Don Sallustio, lo troviamo invece in Radamès, nella già vista (p. 126) frase «Morir! sì pura e bella!» del Duetto finale con Aida. Come si notava, nel libretto il passo assomiglia moltissimo ai versi da scena rimati boitiani, e ha ben più che qualche somiglianza con il monologo di Don Sallustio; si aggiunga poi anche che, oltre a presentare cadenza regolarissima, non si colloca in una posizione 'liricamente' subalterna a un episodio cantabile, e anzi segue una sezione di sciolti dialogati.³⁷ La resa musicale di Verdi, s'è visto, è perfettamente coerente con il senso e con la forma del testo; e il Barnaba ponchielliano canterà «O monumento!» con simile elasticità e lirismo, prelundendo a sua volta alla esasperata e ironica espressività del monologo di Jago. Del resto, come abbiamo avuto modo di vedere, era stato Verdi stesso a richiedere la forma della strofa di Radamès e ad approntarne uno schizzo dettagliato, senza dimenticare di fornirci una sorta di dichiarazione di intenti: «I Francesi, anche sulle strofe per canto, usano talvolta mettere dei versi o più lunghi o più corti. Perché non potremmo noi fare lo stesso?». ³⁸ In definitiva, Ghislanzoni di suo ci mise solo le rime.

Chi inventò dunque i 'versi da scena rimati'? Boito, D'Ormeville o Verdi? La domanda, già di per sé oziosa, presuppone acriticamente la validità della categoria. «La proposta terminologica [ossia *rhymed scena verses*] non soddisfa del tutto, perché usa una veste musicale per alludere genericamente al sostrato metrico, lasciando nel vago la misura e trascurando di fatto il ruolo del quinario» ha osservato infatti Paolo Fabbri.³⁹ Non si discuterà qui di terminologia, giacché l'osservazione di Fabbri in qualche modo mette a nudo la debolezza della categoria, costruita con criteri appunto eterogenei (musico-drammaturgici *vs.* metrici) e quindi potenzialmente inutili. Ed

³⁷Molto simili sono i versi che Ghislanzoni fornì a Ponchielli per la morte di Walter/Corrado nei *Lituani*:

Come potrei morir,
Ora che al guardo mio
Fulge del ciel natio
La santa luce? . . .
Di quest'alba per lunghi anni invocata
Vieni meco a gioir, Aldona amata . . .
Due lustri di terror ~ di angosce orrende
Non m'hanno ucciso . . .
Il mio bel paradiso ~ iddio mi rende . . .
Ed or . . . dovrò . . . morir! . . .
(muore)

La situazione, collocata anch'essa nell'ultima scena, è analoga a quella dell'*Aida*, anche se qui il tenore gioisce nell'ineluttabilità della tragedia. Corrado infatti è abbagliato dalla visione della terra natia come Radamès lo era stato per la bellezza di Aida. Egli si esprime in 6+4 versi da scena rimati $x_7a_7a_7P_5b_{11}(x)b_{11} | (x)a_{11}b_5(b)a_{11}x_7$ dotati di cadenza per lo più regolare. Ponchielli li musica con grande elasticità, anche con materiale melodico non nuovo, in tre sezioni (4+2+4 versi) nettamente distinte per tono, ritmo, e orchestrazione, ma nel complesso coerenti.

³⁸ OBERDORFER e CONATI, *Giuseppe Verdi, autobiografia dalle lettere cit.*, pp. 340–1.

³⁹ FABBRI, *Metro e canto cit.*, p. 155.

infatti, all'infuori della sorvegliata diversificazione metrica dei libretti boitiani (i 'livelli di liricità', se vogliamo chiamarli così), soluzioni riconducibili ai versi da scena rimati sono riscontrabili in buona parte dei libretti della transizione, senza che sia sempre facile, all'interno di uno stesso libretto, distinguerli da altre soluzioni di versificazione intermedia o lirica o persino dai versi sciolti.

Eccezionale è il caso della *Falce* (1875) per Catalani, pure di Boito, di gran lunga il lavoro più breve preso in esame nel nostro campione (appena 217 versi). La partitura di questa «egloga orientale» è suddivisa in sei brani:⁴⁰

1. Prologo sinfonico. La Battaglia di Bedr
2. Introduzione, Invocazione e Romanza di Zohra
3. Recitativo, Visione di Zohra e sua apostrofe al Falciatore
4. Duetto
5. Canzone araba, Recitativo e Duetto
6. Marcia e Coro della Carovana — Finale

La Falce infatti «rimane ancora un'opera a pezzi chiusi, con i momenti scenici ben distinti e separati, un lavoro strutturato in modo tradizionale»,⁴¹ dal quale possiamo ricavare qualche indicazione sull'utilizzo dei versi da scena rimati, dato che il libretto presenta, oltre ad essi, solo versi lirici destinati al canto spiegato o al coro, né troviamo sciolti o altri 'livelli di liricità': si veda la tab. 5.1 a fronte.⁴²

⁴⁰La scarsa notorietà dell'opera — di minute dimensioni — invoca una breve sinossi. Nel prologo (1) viene dipinta, a cominciare dalla sveglia al mattino, una giornata di furiosa battaglia tra la carovana degli Idolatri e il vittorioso esercito dei Maomettani, aiutati dall'intervento divino. Dopo la quiete funebre, al tramonto, appare (2) una scena con ancora le tracce della distruzione; la fanciulla Zohra (s.), sola, piange la perdita della famiglia e invoca la morte. Arriva il Falciatore (Seid, t.) mentre cala la sera (3): Zohra lo scambia per Azrael (l'angelo della morte) e non crede alla parola «Pace», che invece scatena la sua visione di sangue, cui segue l'invocazione al Falciatore, mista di terrore, repulsione e attrazione, e che termina con la parola «Amor!!». Il Falciatore (4) risponde a Zohra gentilmente e con desiderio crescente la trascina in un'apologia dell'Amore e della Vita nonostante tutto, al termine del quale svela il suo vero nome. Alla richiesta di spiegazioni circa il suo aspetto (5), Seid risponde con una Canzone che celebra le messi, la pace e la falce; promette poi di gettare quest'ultima in cambio dell'amore di Zohra; assieme cantano il loro idillio futuro. In lontananza (6) si ode la Carovana dei Maomettani (Coro interno): i due amanti scelgono di non unirsi ad essa, ma ne riprendono l'Inno a Dio e a Maometto.

⁴¹MARIA MENICHINI, *Le opere teatrali di Alfredo Catalani: La Falce*, «Rivista di archeologia, storia, costume» 2/4 (1993), pp. 4-25, p. 7.

⁴²In mancanza di indizi grafici più espliciti nel libretto, nella lettura degli schemi-rima si invita a prendere il simbolo « | » come suggerimento per una possibile ulteriore suddivisione, basata appunto sull'azzeramento della rima che per convenzione abbiamo associato a quel simbolo, dato che l'"azzeramento" è, come abbiamo visto, una caratteristica tipica tra le strofe di versi da scena rimati boitiane degli anni successivi. Le parentesi quadre «[...]» indicano i versi virgolettati, ossia non musicati.

TABELLA 5.1: *La Falce*: schema metrico del libretto

Brano	<i>Incipit</i>	Testura/vocalità	Metro	Schema-rima
1. Prologo	—	vari episodi (re → La)	—	—
2. Introduzione	—	strument. (re)	—	—
Invocazione	Tutti son morti! li ho sepolti tutti	varia (→ la)	v.d.s.r.	<i>ABAB aa₅BC BaC(b)XDDx₅ EEEx</i>
Romanza	Tutti eran vivi! tiepida	cant./decl./cant. (Lab → Mib → Lab → Lab →)	(3+3+4 sett.) × 2	<i>Sax Sax axax × 2</i>
3. Recitativo	Sei tu?... colpisci! t'evocai tre volte...	recitat./decl./varia (→)	v.d.s.r.	<i>ABab AABBB ABAB [AAB]B</i>
Visione	Rugge la pugna! fremebonda romba	declam. (re, →)	v.d.s.r.	<i>Aa BBa₅C AC AA</i>
Apostrofe	Tu se' il Genio della morte	cant. (Re, Do, Sol Re)	(4 ott. + 4 dec.) × 2	<i>abaxabbbx × 2</i>
4. [Dialogo]	Amor! fanciulla ti rialza, e calma	parl./cant./parl. (Lab → Reb → Lab →)	v.d.s.r.	<i>A a₅b B A Bc a₅ B AB AB aA ABAB(a)B</i>
Duetto	Tu mi hai rapito, o Vergine,	cantabile (c → Eb)	settenari	<i>SaSaSabtbx (Seid) SaSaSaSxSx (Zohra)</i>
[Assieme]	No! tale incanto mai	Eb	settenari	<i>abba</i>
[Dialogo]	Menti Azrael. / No, l'arabo	parl. su cadenza/decl. (→)	settenari / v.d.s.r.	<i>SaSa a₁₁S₁₁a₇</i>
5. Canzone	Questa è la placida	cantabile (la, La, la)	quinari	<i>SaaxSbbx SaaxSxSx Saaxcbtx</i>
Recitativo	Ma giuro per Allah! pel sovrumano	recit./arioso (→ D ⁷ /Fa)	v.d.s.r.	<i>Aa AABCBC A ba₅</i>
Duetto [«a 2»]	Andiam vagabondi	cantabile (Fa)	senari	<i>abbacvccx abbadeydey</i>
[Recitativo]	Andiam, ne invita l'orizzonte aperto	declam. (Fa-Mi)	v.d.s.r.	<i>Aa</i>
6. Marcia e Coro	La patria tenda	coro cantab. (Mi, Do, Si → Mi, la)	quinari + settenari	<i>abab abxabx abab</i>
Finale [Dialogo]	Remotamente par che affondi e sfumi	decl./arioso (la → Sol)	v.d.s.r.	<i>Ab₅CABC</i>
[Ripresa del coro]	Allah difenda	Cantabile (Sol, Mi, Do)	quinari + settenari	<i>abab [abxabx] abab</i>

I versi da scena rimati aprono il libretto («Tutti son morti! li ho sepolti tutti»), corrispondendo all'inizio dell'«Invocazione e romanza di Zohra»: diciotto versi, sette dei quali virgolettati, ossia cassati dalla partitura, al termine dei quali inizia la romanza di Zohra in due strofe di settenari lirici. Cambio scena e numero, ricominciano subito i versi da scena rimati «Sei tu?... colpisci! t'evocai tre volte...» che si dividono tra un recitativo e una «visione» di Zohra, prima della sua apostrofe al Falciatore Seid. Allo scarto tematico tra le due sezioni del testo corrisponde perfettamente un analogo scarto musicale: al principio della visione si scatena l'orchestra di Catalani per sottolineare i dettagli più truci del ricordo della battaglia evocato dalla ragazza, e riascoltiamo anche parte dello stesso tema guerriero del prologo sinfonico; quindi la violenza delle immagini vien meno fino all'inizio dell'apostrofe al Falciatore (strofe di ottonari e decasillabi). Il duetto seguente viene introdotto dai versi «Amor! fanciulla ti rialza, e calma» che presentano alcune coppie di settenari e quinari riunibili in endecasillabi (segnalati nello schema dalle parentesi graffe «{...}»). La transizione dal duetto alla canzone di Seid, attraverso una progressiva attenuazione dell'enfasi sensuale suscitata dall'incontro delle voci di Seid e Zohra, avviene su due lasse di enfasi progressivamente minore, rispettivamente $S_7a_7S_7a_7$ e $a_{11}S_{11}a_7$. Con il verso «Ma giuro per Allah! pel sovrumano» inizia poi l'ennesimo passaggio, sempre all'insegna di un progressivo raffreddamento lirico, che si distende su dodici versi da scena rimati i quali a loro volta sfociano nell'*a due* «Andiam vagabondi». Due versi *Aa* collegano infine il duetto con il breve Finale, strutturato sul Coro interno della carovana, inframezzato da un brevissimo scambio dei due amanti sempre in sei versi da scena rimati in un declamato che tende all'arioso.

L'uso sistematico dei versi da scena rimati nella *Falce* esclude l'utilizzo di gradazioni di liricità, così come invece avverrà in *Otello*: di fatto questa particolare tecnica boitiana, nella *Falce*, sostituisce i versi sciolti da recitativo e le lasse di versi lirici da tempi 'cinetici', e si pone come unica alternativa ai (pochi) versi lirici destinati al canto spiegato. Tuttavia si può notare come (1) alcuni passi di questi versi da scena rimati prevedano il semplice accostamento di distici baciati o tetrastici a rima baciata/alternata/incrociata (come nel recitativo prima della Visione); alcuni altri (2) siano composti di lasse dagli schemi rima più complessi e sviluppati, soprattutto in lunghezza (cfr. l'ultimo dialogo);⁴³ mentre la maggior parte (3) vede una commistione tra i primi due moduli (è il caso dei versi dell'apertura). L'impressione è che sia per Boito che per Catalani il 'tasso di liricità' raggiunga il livello minimo nel primo caso, e il livello massimo nel secondo (relativamente a una liricità di media intensità, com'è ovvio), nonostante il fatto che la cadenza regolare si rintracci più facilmente in distici e tetrastici, forse in virtù delle loro minori dimensioni. Ma ciò non sembra legato a questioni meramente metriche: nei momenti di maggior concentrazione lirico/emotiva, Boito opta spesso per un intarsio rimico più raffinato e meno 'modulare',⁴⁴ come ad esempio nel momento-chiave che innesca il primo Duetto (e che compendia la trama). Il quale di fatto corrisponde nella partitura di Catalani a

⁴³Questo è, naturalmente, il caso degli esempi canonici visti fino ad ora negli altri libretti.

⁴⁴Cfr. la citata modularità di distici e tetrastici nei tempi cinetici dei numeri.

un momento in cui il parlante-arioso costruito su una struttura armonica precaria (come del resto gran parte della partitura) si squarcia in brevi frasi di vero e proprio cantabile spiegato, saldamente ancorate a una precisa tonalità:

ZOHRA
[...]
Portami teco fra le turbe smorte...
Fra i cari miei... nel buio mondo... aita!
Amo te solo, e la sognata sorte
Nel tuo bacio funereo sia compita:
Amore e Morte!!

FALCIATORE
(baciandola in fronte)
Ah! taci... Amore e vita!!!

Ecco perché il critico Filippo Filippi ebbe a dire «Le idee del signor Catalani sono leggiadre ed hanno una fisionomia originale, ma sono corte, spezzate, intricate nel labirinto dei recitativi».⁴⁵ In realtà, Catalani si attiene al dettato testuale più di quanto si possa immaginare, e sembra ben più cosciente di Filippi della reale «fisionomia» del libretto proposto da Boito.

Anche nell'*Ero e Leandro* per Bottesini non compaiono i tradizionali versi sciolti. Come per l'*Otello*, Boito assegna il livello minimo di liricità agli endecasillabi sciolti. Essi compaiono per sette volte, in sezioni di estensione variabile, ma sempre superiore alla decina di versi. La prima sezione, di sedici versi («Scende dal colle la fanfara sacra»), corrisponde al breve Finale primo, dopo il Duetto d'amore. Nel dialogo sticomitico Ero intima a Leandro di fuggire; rimasta quindi sola (scena VII) Ero continua gli endecasillabi interrotti precedentemente mentre una minacciosa fanfara si avvicina; da questo momento gli ultimi endecasillabi acquisiscono la rima. Il secondo atto si apre anch'esso con gli endecasillabi sciolti «O popolo di Venere! formose» («Coro - Inno a Venere» è il numero in partitura). La sezione, di ben 45 versi, corrispondeva — nella versione originale del libretto, musicata da Boito stesso — a una parte delle ultime due scene del primo atto, dove però non comparivano gli endecasillabi sciolti cui abbiamo accennato.⁴⁶ Tanto in questa come nella versione per Bottesini (quella da noi censita), non vi sono altri endecasillabi sciolti nei primi due atti, e tutte le altre sezioni si concentrano nell'ultimo atto.

Potrebbe essere connesso a questa circostanza il fatto che proprio nell'ultimo atto non v'è traccia di versi da scena rimati, la cui ultima sezione compare, nel secondo atto (primo nella versione originale) subito dopo la «Scena e Pezzo concertato» del citato rito di Venere. In questa «Scena dell'Anatema», il malvagio Ariofarne intima a Ero di pronunciare il sacro giuramento di castità («Ed ora agli anatemi. Giura! Giura!»). Come per altre sezioni di versi da scena rimati di *Ero e Leandro*, la cadenza non è regolarissima, ma Boito isola in singoli versi delle 'parole sceniche' di autonomo valore retorico e musicale:

⁴⁵FILIPPO FILIPPI, [Recensione a *La Falce*], «La perseveranza» (19 lug. 1875).

⁴⁶D'ANGELO, *Ero e Leandro cit.*, pp. 122–130.

Ariofarne

Ed ora agli anatemi. Giura! Giura!
 Giura! per l'atre porte
 Di Pluto e per la Morte!
 « E per gl'immensi orror della natura!...
 « E pel tridente
 « Enosigèo! per Giove! per l'ardente
 « Demogorgon! e per Ècate oscura!..
 « E per l'eterno Fato!... »
 Che resterai celestialmente pura.
 Giura.

A Ero.

Ero

Ho giurato.

Con voce fievole.

Ariofarne

E se il giuro fatal sia violato,
 E se penètra
 L'orma d'un uom a profanar tua calma,
 Contra il nudo tuo sen pietra su pietra
 Sarà scagliata,
 In fin che la tua salma
 Dilaniata
 Spaventi il ciel sulla spiaggia tetra.
 S'allontani quell'uom.
 La luna sorge,
 Rimbombi infine il cantico dell'orgie!!

Silenzio d'orrore.

Accennando a Leandro il quale è trascinato dalle guardie.

Lo schema corrispondente è $Abb[Ab_5BAC]A(a) | a Ab_5CBd_5cd_5B | AA$. L'organizzazione retorica vede una cesura a metà, del verso «Giura. / Ho giurato.», cui corrisponde la soluzione di continuità dell'organizzazione rimica; possiamo quindi considerare il passo come articolato in 9+10+2 versi. Evidente è la volontà da parte di Boito di isolare i quinari «E se penètra», «Sarà scagliata», e soprattutto «Dilaniata», tutte parole che mettono l'accento sul sadismo e la frustrata concupiscenza di Ariofarne, ma che ne esaltano al contempo il potere.⁴⁷ Bottesini si limita a rendere la prima parte della scena con un recitativo declamato su un instabile tessuto tonale; senza rispettare la forma testuale, il declamato di Ariofarne si apre improvvisamente ad arioso, con accenno di inquietante simmetria melodica, quando indugia sadicamente sulle conseguenze del delitto di Ero, esattamente a partire dalle parole «pietra su pietra». Le precedenti parole «E se penètra | L'orma d'un uom a profanar tua calma, | Contra il nudo tuo sen» vengono invece rese, verso per verso, su due battute ciascuno, con un analogo declamato puntato sulla stessa nota e su un ripetitivo pattern orchestrale, ogni volta salendo di grado: è la solita triplice ripetizione degli anatemi, qui però un po' in ritardo sul testo. Ma l'effetto di questa forte cesura sul verso «Contra il nudo tuo sen ^ pietra su pietra», intenzionale o incidentale, è anche quello di spostare il senso generale dell'«anatema» in direzione decisamente

⁴⁷Ricordiamoci che, dal punto di vista del rito (al quale corrisponde l'intero secondo atto) siamo in corrispondenza del pieno parossismo di eccitazione che prelude al «Baccanale — Finale secondo».

pornografica.⁴⁸ Questo passo richiama il dialogo tra Ariofarne e Leandro «Riconosco i numidici corsieri» (Scena 1, 5 che prelude al Duetto d'amore), sempre in versi sciolti, nel quale l'arconte, bramoso di vendetta, istiga Leandro a portare avanti la sacrilega seduzione di Ero. Anche Ariofarne è un «malvagio 'in incognito'»,⁴⁹ personaggio «apparentemente franc[o] che manipol[a] segretamente le coscienze degli altri»⁵⁰:

Abile nasconditore delle proprie nefandezze (non poche, se afferma: «fu più volte il mio sdegno fatal» [1, 3]), Ariofarne è per la società, che ne conosce soltanto l'incantante maschera ieratica, il massimo garante della giustizia, il mediatore tra la terra e la divinità, un uomo integerrimo da ammirare e venerare, ma è un essere mefistofelico, ignaro di amore e pentimento, pienamente cosciente della propria scelleratezza (è egli stesso a definirsi «orrido sparrow» nonché «arconte possente e selvaggio» [1, 3]).⁵¹

Alla luce di queste considerazioni, il passo appena visto si può certamente accostare al «Credo» e a «O monumento», ma il paragone più calzante è certamente col già visto finale del primo atto del *Simon Boccanegra*, che della presente scena sembra una sorta di amara parodia, scapigliata 'al quadrato'.⁵²

Tuttavia, rimane il fatto che nell'intero primo atto i versi da scena rimati vengano utilizzati nei contesti di minore 'livello di liricità', come nella *Falce*, compito che nel terz'atto è assegnato agli endecasillabi sciolti. Difficile dare una spiegazione a questa singolare situazione, certamente non casuale. Motivo abbastanza plausibile potrebbe essere che nel corso della stesura del libretto Boito abbia abbandonato il ricorso al nuovo ritrovato metrico (i versi da scena rimati) e abbia maturato l'idea di adoperare semplici endecasillabi sciolti. La mancanza della musica di Boito ci priva pure degli strumenti per avallare quest'ipotesi.

I versi da scena rimati nel primo atto di *Ero e Leandro* compaiono diverse volte. Escludendo la prima scena, i cui imparisillabi rimati del coro («L'inno s'innalzi e per le vie dell'Etra») si dispongono secondo evidenti e perfetti parallelismi strofici, i versi da scena rimati corrispondono sempre alle sezioni per così dire 'dinamiche' del libretto; e solo in essi appare la sticomitia. Le uniche eccezioni si trovano nella terza scena, ossia il Duetto tra Ariofarne ed Ero. Una è costituita dalla prima delle tre strofe *ababcxcx* di ottonari che aprono la terza scena («Donna, hai scelto? manifeste...»)

⁴⁸Effetto forse «incidentale», abbiamo detto: *scil.* «inconsio». Ma l'intenzionalità da parte di Bottesini porrebbe comunque il quesito se Ariofarne, collegando l'oggetto del suo desiderio, il seno — qui evidentemente inteso come corpo — di Ero, alla tremenda punizione fisica della lapidazione, confonda i due piani dell'eroticismo e della violenza a livello inconsio oppure lo faccia intenzionalmente, nel qual caso si tratterebbe allora di un suo guizzo di bassissimo *humour* nero.

⁴⁹D'ANGELO, *Il Tristan und Isolde di Boito cit.*, p. 35.

⁵⁰POWERS, *Boito rimatore per musica cit.*, p. 372.

⁵¹D'ANGELO, *Il Tristan und Isolde di Boito cit.*, p. 35.

⁵²Cfr. p. 168. I parallelismi non mancano: innanzitutto il contesto, politico/ufficiale da una parte, cerimoniale dall'altra; l'autorità indiscussa del *leader* (Simone e Ariofarne); la di lui conoscenza (o sospetto) della segreta colpevolezza della vittima; la pronuncia solenne, con tanto di ossessiva ripetitività della rima, di un anatema («Giura», «sia maledetto»); la triplice ripetizione rituale (anche se stravolta nella partitura di Bottesini). Solo l'inerte vittima designata, costretta al silenzio, non corrisponde nel carattere: Paolo non è certo una nuova Ero.

che, secondo uno schema abbastanza comune, vede un dialogo spezzato tra i due personaggi con cadenza decisamente irregolare (mentre la seconda e la terza strofa, assegnate rispettivamente all'arconte e alla sacerdotessa, si configurano invece come regolari strofe da cantabile del duetto). L'altra eccezione è pochi versi dopo, alla fine della scena, nella quale i decasillabi quasi cabalettistici del rancoroso scambio tra i due perdono qualunque simmetria e subiscono la spezzettatura sticomitica.⁵³ Eccettuata la lunga sezione di endecasillabi 'interlacciati' del terz'atto («Ellesponto! poetica laguna»), nella Scena e Coro di Marinai, tutto il resto del libretto è costituito da versi lirici per lo più esenti da polimetria e organizzati in strofe o lasse regolari, utilizzando tutto il ventaglio metrico tradizionale: nemmeno qui compaiono i tradizionali versi sciolti.

Alla luce di quanto detto, sarebbe dunque difficile sostenere che i versi da scena rimati rappresentino qui un grado 'intermedio' di liricità, anche ammesso (e lungi dall'essere concesso) che il librettista abbia consciamente voluto metterli in opposizione funzionale rispetto agli endecasillabi sciolti. È invece probabile che i rimati da scena e gli endecasillabi, indifferentemente, abbiano preso il posto degli sciolti tradizionali e abbiano anche usurpato nella maggior parte dei casi i movimenti 'dinamici', mettendosi in diretta opposizione con i versi lirici destinati al canto spiegato dei cantabili dei personaggi e in generale per il coro. Non bisogna pensare naturalmente che i brani cantabili⁵⁴ rimangano sempre isolati (come arie in un libretto à la Metastasio) dato che, vista anche l'abbondanza di scene e situazioni rituali, essi si possono avvicinare e sovrapporre senza soluzione di continuità; tuttavia l'informe magma di quelli che un tempo sarebbero stati versi sciolti (e recitativo) ha finito, come una marea, per occupare molti degli interstizi tra un cantabile e l'altro, predisponendo quindi un tessuto metrico abbastanza elastico e polifunzionale che pervade lo «spazio aperto»⁵⁵ tra un brano cantabile e l'altro.

Soluzioni riconducibili ai versi da scena rimati sono relativamente rare all'infuori dalla produzione di Boito, e quasi mai si distinguono limpidamente da altre soluzioni. Dopo *Aida*, Ghislanzoni ricorse altre volte a imparisillabi rimati in *Fosca* per Gomes e soprattutto nei *Lituanai* per Ponchielli. Ma in questi repertori, come del resto nel *Ruy Blas*, è arduo tracciare una distinzione tra questi presunti *versi da*

⁵³Vedasi nota 57 a p. 135.

⁵⁴Utilizzo qui il termine 'cantabile' come una rozza traduzione dell'intuitiva espressione *set pieces*, utilizzata in NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition cit.*, *passim*. L'accezione del termine 'cantabile' non è da confondere con quella che ne dà Basevi (BASEVI, *Studio cit.*, pp. 30–3) e che Powers anzi mantiene, slegandola assolutamente dal concetto di *set piece*: il Duetto del *Rigoletto* opposto da Basevi alla 'solita forma', infatti, «is deployed in varying mixtures of *parlante* and *cantabile* vocal textures [...] without any encapsulated set-piece» (POWERS, «*La solita forma*» *cit.*, p. 80). Sull'utilità del termine 'cantabile' come movimento n. 2 della 'solita forma', in vece di 'Adagio', 'primo tempo', 'slow movement', cfr. *idem*, *Basevi, Conati, and La traviata cit.*, pp. 221–2, nonché ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Le forme dell'opera ottocentesca: il caso Basevi*, in Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato (a cura di), *Le parole della musica I cit.*, pp. 311–34, n. 19 a p. 318.

⁵⁵Ancora un prestito da Nicolaisen, tradotto dalla suggestiva espressione "open space" (virgolette nell'originale), utilizzata per i movimenti *d'attacco*, *di mezzo* (e in generale contrapposto a *set piece*) nelle opere di Catalani; NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition cit.*, p. 160 e *passim*.

scena rimati e sciolti tradizionali (o, sul fronte opposto, tra quelli e le lasse di versi lirici), anche per il fatto non secondario che la rima e la cadenza regolare possono venire a mancare o ricomparire all'interno della stessa sezione (o, all'opposto, possono darsi delle vestigia di strutture strofiche che compaiono e scompaiono). Lo stesso si può dire per i libretti pucciniani di Fontana, dove qualche rima baciata o alternata fa spesso capolino tra un imparisillabo e l'altro;⁵⁶ e qui, più che in Boito, non possiamo certo parlare di prefigurazione di sorta, dato che l'attitudine di Puccini sembra perfettamente impermeabile ad eventuali (e tutt'altro che verificate) suggestioni metrico-liriche da parte del suo primo librettista.

In sostanza i versi da scena rimati rimangono un dispositivo ambiguo, non solo nella sua definizione, ma anche nella sua forma e nel suo utilizzo, soprattutto fuori dalla sorvegliatissima e rigorosa versificazione di Boito. A rigore, dovremmo restringere radicalmente la categoria e parlare magari di 'imparisillabi rimati per monologo', lasciando fuori forse l'80% delle occorrenze boitiane, ma recuperando alcuni altri casi, uno dei quali (quello precocissimo del *Ruy Blas*) abbiamo ufficialmente accolto nel novero. Solo accettando questo drastico restringimento di campo possiamo azzardare alcune ulteriori osservazioni non banali.

Attraverso l'impiego di questa soluzione in ambiti, come quello del monologo, di ampio spettro retorico-emotivo (attenzione: non *drammatico*), ossia in contesti dove un personaggio (che sia effettivamente solo o che tutti gli altri rimangano zitti non è una condizione pregiudizievole) dà pieno sfogo alla propria complessa dialettica interna (sia perché libero di esprimersi nella sua solitudine, sia perché il suo potere assoluto gli concede tale lusso: è il caso di Ariofarne in pubblico), il librettista di-

⁵⁶L'apertura del second'atto delle *Villi*, ad esempio, vede la Scena di Guglielmo, che si apre con questi sciolti:

No, possibil non è che invendicata
Resti la colpa sua. — Vivea beata
E tranquilla al mio fianco
La mia dolce figliola,
Ed egli venne... e, colla sua parola,
D'amor le smanie in lei destò...
(alzandosi con impeto)

Chi, dunque,

O scellerato, l'amor tuo ti chiese?
Chi i giuramenti tuoi?
Quali orribili offese
T'abbiam mai fatto noi
Per uccider quell'angelo,
E agli estremi miei giorni
Serbar cotanta angoscia?...
No, possibil non è che invendicata
Resti colpa sì grande!

Lo schema di questi settenari e endecasillabi risulta *aaPbbPcdcdSPSaP* e può essere tranquillamente considerato, anche per la posizione (subito prima del cantabile «Anima santa della figlia mia»), una tradizionale sezione di sciolti. In *Edgar*, tuttavia, vi sono molti altri esempi di imparisillabi che potrebbero essere maggiormente assimilati a versi da scena rimati.

spone un testo ad altissima densità retorica e dialettica, libero da inutili parallelismi e soprattutto da schemi ritmici predeterminati: in esso quasi ogni singola parola ha un autonomo valore, letterale, traslato o comunque evocativo (e fortemente evocativo),⁵⁷ quando non magari filosofico;⁵⁸ e quasi mai si adagia su consuete formule retoriche che il librettismo dell'Ottocento aveva sfornato in quantità — è proprio il caso di dirlo — industriali. Un tradizionale eroe risorgimentale non potrebbe esprimersi in questa maniera: la retorica dei valori condivisi è per lui ineludibile, e lo slancio emotivo non può disegnare contorni precisi dei suoi ragionamenti, che sono invece il fulcro, o meglio il momento intimamente autentico,⁵⁹ del nuovo, scapigliato (anti)eroe. Costui è al tempo stesso irrazionale e razionalista: scellerato ma calcolatore, oppure inguaribile idealista e al tempo stesso acuto, scientifico osservatore (Faust). Insomma, un tipo che non potrebbe stare più agli antipodi di molti degli eroi verdiani fino ad *Aida*.

I versi da scena rimati o come li si voglia chiamare — per la loro estrema malleabilità, per la stretta coerenza interna, per l'aderenza capillare ai concetti espressi, per le sottili connessioni 'filosofiche' attuate dal libero congegno della rima — sono dunque un'eccellente soluzione, che permette, in mano ai musicisti più dotati (Verdi e Ponchielli), di restituire impressionanti ritratti di vera e propria scapigliatura in musica.

5.2 I versi martelliani

Giusto al centro della scala di liricità prodotta da Powers per la versificazione dell'*Otello* verdiano (cfr. tab. a p. 5.7a a p. 214) troviamo una soluzione che non è certo invenzione boitiana: le coppie di doppi settenari a rima baciata (detti anche alessandrini o, in questa sede, martelliani).⁶⁰ I martelliani sono il caso più importante, e anche relativamente precoce, di dispositivo metrico in qualche modo distintosi dalla famiglia dei 'versi lirici' e pressoché escluso dalle strofe o lasse dedicate ai tradizionali tempi cantabili o comunque alle situazioni *standard* di effusione melodica, 'lirica' insomma. Nei primi libretti del nostro campione i doppi settenari sono sempre or-

⁵⁷Si pensi alle forti e originali immagini del monologo di Barnaba, o anche semplicemente al «leone caduto» di Don Sallustio.

⁵⁸È il caso di un po' tutti i monologhi boitiani.

⁵⁹E da cui per riflesso scaturisce tutta l'azione del dramma, quasi per effetto-domino: *Otello*, *Gioconda*, *Ruy Blas* si basano su questo principio.

⁶⁰Il termine 'martelliano' fu coniato — analogamente all'originario *alexandrin*, che prendeva il nome dal *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Bernay — dal nome di Pier Jacopo Martello che lo aveva importato dal francese nella poesia drammatica italiana. Se Powers segnala, per quanto riguarda Verdi, la presenza di alessandrini nel *Ballo in maschera*, già Moreen aveva registrato i doppi settenari rimati (dunque 'martelliani') nel *Trovatore* (racconto di Azucena) e nel fitto chiacchiericcio del gioco di carte della *Traviata* (II, 12); cfr. POWERS, *Boito rimatore per musica cit.*, p. 359 e MOREEN, *Integration of text forms and musical forms cit.*, p. 18. Budden fa rientrare nella categoria anche la celebre «Regnava nel silenzio» della *Lucia di Lammermoor*; cfr. p. 120.

ganizzati in distici.⁶¹ Se a partire dagli anni '80, e soprattutto con i libretti di Boito, il doppio settenario appare anche organizzato in differenti soluzioni — da sezioni sciolte a vere e proprie strutture strofiche —⁶² nella forma di martelliani riceve nello stesso periodo un'attenzione sempre più forte da parte dei librettisti (cfr. tab. 4.1 a p. 115).

Esempi di sezioni di versi martelliani, nel nostro campione, abbondano, sebbene come detto si concentrino dagli anni Ottanta in poi: si veda la tab. 5.2 nella pagina seguente. In tutto sono una quarantina, di dimensioni estremamente variabili, ma solitamente di almeno quattro distici (otto versi), risultando così serbatoi capienti di materiale verbale. Le sezioni più lunghe le troviamo in *Otello* e soprattutto in *Falstaff* — fino a centodue versi: l'intero atto I, parte I —⁶³ ma ne ritroviamo di oltre dieci distici anche in *Mefistofele*,⁶⁴ *Gustavo Wasa* e *Don Giovanni d'Austria* di D'Ormeville/Marchetti, *La Wally* di Illica/Catalani e, significativamente, nella *Forza del destino*, al principio del quart'atto, e cioè nella scena che costituisce buona parte dell'assolo buffo di Fra' Melitone.

Nella *Forza del destino* i martelliani erano già comparsi nel Finale I per l'intera Scena IV: «Vil seduttur!... infame figlia!... / No, padre mio...». In ambedue le sequenze, costituite *per intero* da martelliani, la soluzione adottata da Verdi è quella del *parlante*, ossia la libera esposizione del materiale verbale sopra un motivo *obbligato* dell'orchestra. I due esempi non potrebbero però esser maggiormente diversi per clima musicale e funzione drammatica, oltre che, naturalmente, nei personaggi coinvolti; e diversi anche, tutto sommato, nel rapporto tra testo e musica. Il Finale del primo atto è il 'numero' che innesca tutta la vicenda rappresentata, con l'uccisione accidentale del Marchese di Calatrava, padre di Leonora, da parte del pretendente Don Alvaro:

SCENA IV.

Dopo vari colpi apresi con istrepito la porta del fondo a sinistra, ed il Marchese di Calatrava entra infuriato, brandendo una spada, e seguito da due servi con lumi.

MARCHESE

Vil seduttur!... infame figlia!...

⁶¹La prima eccezione, *Mefistofele* escluso, la troviamo in *Salvator Rosa*, II, 2, nel resoconto di Gennariello «Poiché vi piace udir come la scena andò, | Ve la dirò», che alterna appunto doppi settenari a quinari o settenari, il tutto, emistichi compresi, con andamento ossitono.

⁶²Cfr. lo sfogo lirico di Giuliano de' Medici «No, de l'antica Grecia sogno la vita forte» (*I Medici*, I) reso in una strofa di doppi settenari *aaxbbx*, con primo emistichio sempre sdrucchiolo. Leoncavallo utilizza la stessa identica soluzione in altri due punti: nell'atto secondo, per le tre strofe per Lorenzo e altri personaggi («Perché pace durevol s'abbia l'Italia intera»); e altre quattro nel terz'atto per il fitto dialogo della congiura tra Francesco Pazzi, Montesecco e Salviati («Gli eventi non arrisero al grande piano ordito», già viste: cfr. fig. 4.2 a p. 123).

⁶³In entrambi i libretti verdiani di Boito abbiamo esempi (tra i quali quello appena accennato) di 'doppia scansione': cfr. POWERS, *Boito rimatore per musica cit.*, p. 359-64.

⁶⁴Rispetto alla versione del '68, Boito tagliò quasi tutti i martelliani che aprivano il primo atto (il cicaleccio degli studenti e dei borghesi) e conservò per la versione successiva solo alcuni distici, singoli versi o solo emistichi isolati.

TABELLA 5.2: Sezioni di martelliani

Libretto	Atto	Incipit	Schema-rima	N°
<i>La forza del destino</i>	1	Vil seduttore!... Infame figlia!... / No, padre mio.	aa aa aa aa SS aa aa	14
	4	Che? Siete all'osteria?... Quieti... / Qui, presto a me.	xx aa aa aa xx aa aa aa aa aa	26
<i>Promessi Sposi (Petrella)</i>	2	Corpo di mille diavoli! / Che avvenne? / Si agitato!	[distici baciati]	14
<i>Guarany</i>	4	Ad armarci corriam, ~ si ridesti il furor...	xx xx xx xx	8
<i>Lituani</i>	3	E da tre mesi io soffro - e da tre mesi attendo	aaxx	4
<i>Salvator Rosa</i>	1	Contro il poter sovrano, signor, voi cospirate...	[distici baciati]	18
	2	A festa! a festa! tutti accorriam!	x(y)x (x)y(x)y (x)yy	6
<i>Gustavo Wasa</i>	3	Gustavo... / Osvaldo... / Ebbene, a che siam noi?... / Segreta	[distici baciati]	42
		Ascolti?... Già son presso?... / Gli amici son raccolti	[distici baciati]	6
<i>Mefistofele</i>	2	Dimmi se credi, Enrico ~ nella tua religione.	[distici baciati]	28
<i>Gioconda</i>	1	Enzo Grimaldo, Principe di Santafior, che pensi?	[distici baciati] abba aaxx (a)x(a)x xx (a)x(a)x (a)b(a)b	38
	3	Bella così, madonna, - io non v'ho mai veduta;	aa(b)x(b)xccdd	8
		D'un vampiro fatal - l'ala fredda passò	(z)x(z)xyy xx xx xx xx	12
<i>Don Giovanni d' Austria</i>	4	Io... / Grazia, ah! grazia!... / Troppo già tollerai, o signora!...	[distici baciati]	32
<i>Sardanapalo</i>	1	Tempo è d'agir. / Son pronti - i Satrapi?... / Si attende	aabbccddxx	10
	3	La Regina!... / Lei!... Qui!... - Dove m'ascondo?... Ah! mio	aabbccdeeffxx	14
<i>Marion Delorme</i>	1	Co' tuoi comici, o Lelio, tu da Parigi arrivi?	aabbcc xxayaybzbz axax (a)x(a)xbbyy axax axaxbyby axax (a)x(a)x	44
<i>Edmea</i>	1	Ma perché Edmea non siede oggi tra noi? / Da jeri	[distici baciati]	8
	3	Torniamo all'arcolajo... riprendansi i lavori. Ti sovviemi!... fu là... sotto quei folti abeti...	aaxxbccdde abbxaxPxc(c)x aabbxx	12 14
<i>Flora Mirabilis</i>	1	Gloria a Valdo!... / Vedeste? - Bieco è di Lidia il guardo!	aaxx	4
		Se amor compie prodigi, - ei ti conceda, allora,	aabb xxaa	8
<i>Otello</i>	2	Ciò m'accorra.../Che parli?/Nulla... Voi qui? Una vana	aabbxxccdde(e)e aabbccdee(f)g(f)g aa(b)ccbbddeed	35
		Era la notte, Cassio dormia, gli stavo accanto.	(a)(b)c(a)(b)c(d)(e)f(d)(e)f aa (a)(b)c(a)(b)c(d)x(d)x	10
	3	Dio ti giocondi, o sposo dell'alma mia sovrano.	aa(b)x(b)x aabb aabb (a)b(a)b(c)d(c)d aa(b)bb (a)(b)a(a)(b)a(c)d(c)d aabb aabb xxa(a) aabb aabbcc(b)d	48
	4	E tu... come sei pallida! e stanca, e muta, e bella	aa'aa	4
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1	Voi lo sapete, o mamma, prima d'andar soldato	[distici baciati]	8
<i>Wally</i>	2	...posar sovra il tuo petto... scordare il mondo... Dio...	aabbccxx aabb aabb aabbcc aa aa aa aaPSS(b)b	34
<i>Pagliacci</i>		Un tal gioco, credetemi, è meglio non giocarlo	aa aa aa aa aa	10
		Non mi tentar!... Vuoi tu - perder la vita mia?	aaxx xxaa	8
<i>Cristoforo Colombo</i>	2	Ove ne spinge il vento?... Ove ne mena l'onda	[distici baciati]	14
	3	Sei tu... sei tu gran Morto?... In me figgi i tuoi sguardi?...	aa(b)bb	4
<i>Rantzau</i>	1	Si annullerà la vendita: la frode fu scoperta!	aa aa	4
		Guardate il signor Giacomo: egli si regge appena	aa aa aa	6
		I due fratelli vivono fra loro sempre in guerra	aa aa	4
		Nulla potrà richiedere, la gara è ormai finita!	aa aa	4
	4	Oh! no, maestro, è inutile, non firmerà Luisa.	[distici baciati]	18
<i>Manon Lescaut</i>	1	Deh, se buona voi siete siccome siete bella,	[distici baciati] abab	12
<i>Falstaff</i>	1	Falstaff! / Olà! / Sir John Falstaff!! / Oh! che vi piglia?!	[distici baciati] a(x)ax(x)x	102
	2	Siam pentiti e contriti. / L'uomo ritorna al vizio,	[distici baciati]	28
		Padron, di là c'è un certo Messer Mastro Fontana	[distici baciati]	34
		E questo madrigale l'ho appreso a prezzo d'or.	[distici baciati]	30
		In cantina... / È farnetico! / Cogliam tempo. / Troviamo	abba aa	6
	3	Ehi! Taverniere! / Mondo ladro. - Mondo rubaldo. Via!... / Una, due, tre, quattro, cinque, sei, sette botte,	[distici baciati] aa aa aa	46 6

LEONORA
(correndo a' suoi piedi)
 No, padre mio...

MARCHESE *(a Leonora)*
 Scostati. *(ai Servi)* S'arresti l'empio.

ALVARO
(cavando nuovamente la pistola)

Se alcun di voi si move... *(ai Servi che retrocedono)* Guai

LEONORA *(correndo a lui)*
 Alvaro, oh ciel, che fai!...

ALVARO
 Cedo a voi sol, ferite... *(al Marchese)*

MARCHESE
 Morir per mano mia!
 Per mano del carnefice tal vita estinta fia.

ALVARO
 Signor di Calatrava!... Pura siccome gli angeli
 È vostra figlia, il giuro; reo son io solo. Il dubbio
 Che l'ardir mio qui desta, si tolga colla vita.
 Eccomi inerme... *(getta la pistola, che percuote al suolo, scarica il colpo, e ferisce mortalmente il Marchese)*

MARCHESE
 Io muoio!

ALVARO *(disperato)*
 Arma funesta!

LEONORA
(correndo a' piedi del padre) Aita!

MARCHESE *(a Leonora)*
 Lunge da me... Contamina tua vista la mia morte.

LEONORA
 Padre!...

MARCHESE
 Ti maledico. *(cade tra le braccia de' Servi)*

LEONORA
 Cielo, pietade!

ALVARO
 Oh sorte!

(I Servi portano il Marchese alle sue stanze, mentre D. Alvaro trae seco verso il verone la sventurata Leonora. - Cala la tela).

FINE DELL' ATTO PRIMO.

Nel libretto di Piave, i sette distici si articolano per lo più in brevi frammenti stico-mitici conditi da fitte indicazioni didascaliche, e solo in coincidenza con l'atto di resa vengono assegnati alcuni versi interi al Marchese e ad Alvaro. Il motivo conduttore, uno dei più celebri dell'opera, e che confluirà al principio della Sinfonia scritta da Verdi in occasione del rifacimento (sulle modifiche al libretto attuate da Ghislanzoni), si svolge in $\text{do}\sharp$, $\frac{3}{8}$, *Allegro agitato e prestissimo* e regge la quasi totalità di questo brano breve e — lungi dall'ironia macabra — 'fulminante' (fig. 5.1 nella pagina successiva). Purtroppo, «con Piave, Verdi lavorava a contatto di gomito ben più che con qualsiasi altro librettista, a causa di una scarsa fiducia nella sua abilità», e quindi tocca limitarsi a supporre che i martelliani fossero stati suggeriti da Verdi attraverso un metodo collaudato, adottato anche per il *Simon Boccanegra*, che consisteva nel preparare una «sinossi in prosa atto per atto, dividendo sommariamente il dialogo in sezioni liriche e declamatorie, specificando dove possibile il numero di versi e il

All.º agitato e prestissimo (♩ = 96)

f

(correndo a' suoi piedi)

L. No, pa - dre mio... (*la respinge*)

M. Vil se-dut-tor!..- in - fa - me figlia! Io più nol sono...

p

FIGURA 5.1: *La forza del destino*, I, 4: motivo conduttore del parlante

metro appropriato».⁶⁵ Sappiamo però, quantomeno, che buona parte dei versi di questa scena furono, se non vergati, aggiustati da Verdi stesso.⁶⁶ Ad ogni modo, il poeta approfittò dei versatili martelliani per fornire al maestro un testo vario, da musicare ora con un declamato spezzato affine al recitativo, ora con un'apertura lirica e un accenno di simmetria, ottenuta raddoppiando la melodia dell'orchestra; elemento cantabile, quest'ultimo, che prende spazio nei pochi versi interi, dotati sia della consueta rima sia di una simmetria logico-sintattica, e corrispondenti alla (re-

⁶⁵BUDDEN, *Le opere di Verdi cit.*, II, pp. 460–1.

⁶⁶Il 5 agosto 1861 Verdi scriveva infatti: «[...] Infine "Maledetta!..." (cosa vuol dire?) deve dire "Ti maledico!". Per l'amor di Dio, mio caro Piave, pensiamoci bene. Così non si va avanti [...]. Lo stile vuol più stringato». E già l'indomani:

Ti scrissi ieri che bisognava stringere lo stile della *Forza del destino* e dir tutto in poche parole. Questa mattina studiandoci un po' sopra ho visto che ciò non è impossibile, che anzi si può e si deve fare. Per esempio gli ultimi otto versi del primo atto si possono ridurre in sei e dire lo stesso. Ecco

[Qui riporta gli ultimi sei versi della scena, a partire da «Signor di Calatrava»]

Son brutti versi questi: d'accordo. Ma intanto è certo che si sono risparmiati due versi sopra otto. Tu che sei poeta falli belli e saremo contenti in due.

Ma Piave non toccò di una virgola i «brutti» martelliani trovati da Verdi («accetto con giubilo le tue varianti al duetto» scrive il 9 agosto), e quei versi li ritroviamo, intatti, nel libretto e in partitura, assieme al terzo e quarto distico («Signor Marchese»...) che Verdi, assieme ad altri «recitativi», pure allega già bell'e fatti in un'altra lettera, successiva al 15 agosto (riprodotta, come le altre, in *ABBIATI, Giuseppe Verdi cit.*, II, pp. 647–52).

lativa) stasi dell'azione (Alvaro è ormai in trappola) e alle rispettive risoluzioni dei due nemici: per il padre, la vendetta per mano del boia; per l'amante, la resa spontanea. Pur se molto vicina al testo, la traduzione in musica di Verdi non è *letterale*, ossia la regolarità si ritrova anche ove il doppio settenario non la presenti 'esplicitamente' (come in alcuni versi sticomitici) e, a maggior ragione, viceversa. Del resto, è la natura del metro stesso a consentirlo.

Il vantaggio del doppio settenario è appunto quello della 'doppia flessibilità': flessibilità per il librettista, che può mantenere lo stesso metro per brani relativamente vari, e, soprattutto, flessibilità per il musicista, che può ulteriormente interpretarne l'andamento senza compromettere il testo e la sua unità stilistica e formale. Nel caso dell'Aria di Fra' Melitone la soluzione del *parlante* aderisce strettamente alla configurazione testuale, rappresentante una schermaglia tra il frate e i poverelli mendicanti cui ad un certo punto si aggiunge anche il Guardiano. Ad ogni verso corrispondono quattro battute in *c* nelle varie declinazioni del semplice schema-base ♪ | ♪♪♪♪ | ♪ (♪) – ♪ | ♪♪♪♪ | ♪ (♪), violato solo occasionalmente da interventi appunto sopra le righe dei due impazienti soggetti principali, vale a dire i poverelli da una parte e il frate dall'altra. La scena sfocia nell'Aria vera e propria («Il resto, a voi, prendetevi»), costituita da un ottastico di settenari rimanti *SaSaSxSx* che potrebbero ben dirsi due distici martelliani spezzati (cfr. quanto detto a p. 120). Ad ogni modo, bisogna sottolineare la scelta di Verdi di far combaciare, in tutta la scena, metro musicale e metro poetico in maniera molto più rigida e meccanica che non nel Finale I. E l'intenzione sua par quella di infondere maggior comicità al tutto, imbrigliando persino le possibili valenze di compassione lacrimevole così come ogni tentazione di denuncia sociale.

Nel dramma di Rivas da cui è tratta la *Forza del destino*, «la gente comune si esprime in prosa vernacolare mentre gli aristocratici parlano in ampollosa poesia rimata in metro libero».⁶⁷ L'opposto invece accade nel libretto di Piave e Verdi: proprio la scelta di un metro comune per due scene che più antitetiche non potrebbero essere, per stile e registro drammatici, viene ad essere una flagrante dimostrazione della flessibilità del martelliano.

L'*Aida* non presenta alcun passo in doppi settenari baciati, che pur nella produzione di Antonio Ghislanzoni non mancano. Egli impiega questo metro già nei *Promessi sposi* di Petrella (II, i, 1) là dove Renzo, imbestialito, torna dalle donne a riferire del colloquio con Azzecagarbugli. In partitura il passo, ancora una miscela, stavolta di fitto dialogo concitato e di disteso racconto da parte di Renzo, precede il pezzo a tre «Con due testimoni» del numero complessivamente designato appunto «Scena, Recitativo e Terzettino». Nei *Lituani* Per Ponchielli, Ghislanzoni utilizza pochi martelliani nell'Aria di Aldona all'inizio del terz'atto che fungono da ponte — verrebbe da dire 'tempo d'attacco' — tra un episodio di vero e proprio recitativo in sciolti con breve coda ariosa e un tradizionale cantabile in doppi senari: «Per balze lontane, per valli e torrenti», che diverrà suggello del 'numero' dopo lo scorciamento dell'opera. Ancora, Ponchielli ingabbia i versi in una scansione ternaria regolare cui però i mar-

⁶⁷BUDDEN, *Le opere di Verdi cit.*, II, p. 459.

telliani faticano ad adeguarsi, e in quelle poche battute è condensato buona parte del senso dell’Aria, nella quale Aldona aspetta, singhiozzando disperata nell’isolamento di un convento, il ritorno del suo (fedele?) Walter/Corrado: «E da tre mesi io soffro – e da tre mesi attendo...».

Se escludiamo il Coro che apre la Scena (Quadro) seconda del second’atto del *Salvator Rosa*, nel dramma lirico di Gomes i martelliani vengono utilizzati da Ghislanzoni solo in un caso, ma molto significativo nell’economia drammatica: in «Contro il poter sovrano, signor, voi cospirate...» nella seconda scena dell’atto primo, quando cioè Salvatore, prigioniero del Duca, lo supplica di cedere alle richieste della plebe per la comune salvezza. In partitura la sezione di martelliani presenta una netta cesura: i primi cinque distici terminano con l’appassionata perorazione di Salvatore, mentre i successivi quattro («A patti coi ribelli [–] scender dovrei?... / Gli sguardi l’aggiù volgete, o Duca – forse doman fia tardi!»...) vedono l’apparizione di Isabella, la bella figlia del Duca innamorata corrisposta di Salvatore, che conduce al Terzetto soprano–tenore–basso, sorta di preludio al precipitare degli eventi. Si ponga attenzione alle affinità drammatiche con il brano della *Forza del destino* sopra esaminato, affinità che si fanno ancor maggiori se ci concentriamo sulla prima parte della sezione, denominata in partitura semplicemente «Dialogo – Salvatore e il Duca» assieme a una sorta di recitativo in versi sciolti che la precede e prepara. In entrambi i casi si tratta del primo scontro tra il Tenore e il padre/padrone del Soprano, presente in entrambi i casi, e in questa situazione il Tenore tenta con le buone di far passare le sue ragioni, più o meno fiducioso della comprensione da parte del potenziale nemico. Anche la scena del *Salvator Rosa* è interamente costruita in *parlante*, in questo caso su di un motivo comune al Duetto d’amore «L’accento dell’amor» che Salvatore e Isabella canteranno nel second’atto (a sua volta reiterazione e interpolazione dell’Antecedente di un stesso tema già ascoltato nella Sinfonia): di quella melodia il nuovo motivo conserva, accentuandola, una componente al tempo stesso speranzosa e supplichevole. Neanche a dirlo, gli slanci ideali di Salvatore si lasciano trascinare dalle battute del motivo, raddoppiandolo, mentre le ciniche risposte del Duca e i dolorosi ritorni del tenore al compromesso con la cruda realtà infrangono la melodia interrompendone la simmetria.

Ghislanzoni utilizzerà ancora il settenario doppio nell’*Edmea* per Catalani, a principio del primo atto, dopo la canzone di lavoro del Coro di donne «La ruota gira». Il brano, spezzettato in frammenti irregolari per due differenti gruppi corali, è una sorta di *parlante* delle filatrici intente più alle chiacchiere su Edmea che al lavoro, ed è sostenuto non da un motivo, bensì da una regolare pulsazione di Valzer su di una semplice armonia che ricorda molto la gaia canzone appena ascoltata, a sua volta ripresa al successivo arrivo della protagonista per invitarla ad esibirsi in un canto che sarà stavolta di tutt’altra indole. Contesto quasi identico ospita la successiva occorrenza di martelliani al principio del terz’atto, «Torniamo all’arcolajo... riprendansi i lavori»: le solite filatrici, entrate in scena sulle allegre note di musica ballabile, si mettono di buona lena a lavorare e a discutere sulla bizzarra e inquietante condotta di Edmea, il cui canto fuori scena interromperà le loro chiacchiere. In questi due esempi il librettista sembra aver guidato direttamente la penna del compositore,

che si attiene per lo più alla scansione del testo. Se infatti nel primo caso Catalani scrive una pagina sempre spezzettata e irregolare, nel secondo l'occasione di *gossip* più succoso e il cospicuo lasso di tempo trascorso dall'atto precedente trasformano ben presto la chiacchiera in un racconto incalzato da continue domande, al quale il compositore fa corrispondere lo stesso Valzer di prima ma stavolta con una condotta melodica quadrata e regolare e un'armonia logica e articolata (imbrigliando anzi nella scansione ritmica anche gli occasionali *enjambements* lasciati da Ghislanzoni). Solo verso la fine, quando tutto degenera in un rumoroso battibecco e nella conseguente autocensura («... Di riparlar più mai | Di quell'evento il conte a tutti fè divieto...»), la costruzione melodica, ritmica e armonica si sfalda in un indistinto bisbigliare. La flessibilità dei martelliani è qui evidente.

Vi sono alcune similitudini nell'utilizzo di settenari doppi e altri versi doppi baciati, in particolar modo per il senario accoppiato. Le due metriche assumono ad esempio caratteristiche molto simili nella prassi di Carlo D'Ormeville, che pare impiegarli con funzioni analoghe. La lunghezza generosa di entrambi i metri permette all'occorrenza di spezzare ogni verso nei due emistichi. Di fatto, poi, l'utilizzo in dialoghi serrati porta spesso a un'ulteriore frammentazione; e i gruppi di quattro emistichi simmetrici possono sprigionare una forte carica ritmica, ancor maggiore ovviamente nel caso del doppio senario i cui accenti fissi in seconda e quinta posizione possono assumere in determinati momenti un incessante ritmo dattilico. Il loro trattamento in D'Ormeville, inoltre, si adatta verso per verso alle necessità logico-sintattiche del momento. Egli può così saltare da una versificazione regolare e simmetrica a una molto più libera e frammentata, con *enjambement*, sticomitia e tutte le caratteristiche che siamo soliti attribuire ai versi sciolti. La flessibilità dei versi doppi — che, includendo anche il quinario pur raramente baciato, ribattezzeremmo tutti assieme 'doppi da scena' — li rende particolarmente adatti a scene di forte carica emotiva e alto potenziale di azione, tra due personaggi o fazioni in conflitto, o a momenti dove essi devono prendere una decisione (o viene imposta loro) e dove, anche solo per breve tratto, i sentimenti sono contrastanti, repressi o millantati: sono dunque frequenti sommosse, ricatti, risoluzioni decisive, confessioni e, in generale, rovesciamenti delle sorti.

È in frangenti come questi, infatti, che può tornare utile passare da un lungo racconto o resoconto piatto e lineare a un dialogo fitto e irregolare, per arrivare magari fino a un violento, simmetrico scambio di *slogan* in una inesorabile cadenza finale. Il metro sarà lo stesso, ma la scelta del musicista sarà comunque molto libera di mantenere ritmo e cadenza, oppure di violarli. Marchetti, nel musicare i doppi baciati di D'Ormeville, propende spesso per un «parlante» nel quale a piacere può portare a coincidere o meno gli interventi dialogici con la semplice e ripetitiva melodia dell'orchestra: per i doppi senari nella fine del Duetto tra Don Sallustio e Don Guritano (*Ruy Blas* I, 2), dove il primo è costretto a cedere al volere della Regina; o in quelli del Terzetto Finale tra Don Guritano, la Regina e Casilda (II, 5), nel quale la damigella mette alle strette l'anziano nobile intimandogli di obbedire alla sovrana. Martelliani su di un parlante costituiscono per intero la «Scena del Tempio» in *Sardanapalo*, (I, 2), là dove i satrapi Arbace e Belese furtivamente tramano ai danni

del Re: il tessuto orchestrale steso da Libani è qui un sommesso e continuo motivo intrecciato in stile imitativo da quattro voci, in un'inquietante tonalità di mi^b minore (fig. 5.2 a p. 195).

Si può insomma affermare che anche in D'Ormeville i martelliani (e metri simili) sono la prima scelta per la rappresentazione del 'tempo che scorre' inesorabilmente mentre i personaggi agiscono in maniera determinante.⁶⁸

Nello scrivere il libretto per il suo *Mefistofele* Boito non si doveva evidentemente preoccupare di confezionare un testo 'flessibile', dato che qualsiasi esigenza *a posteriori* poteva eventualmente trovare rattoppo direttamente in sede di composizione, se solo egli lo avesse voluto. Rimane però il fatto, già accennato, che la cura formale e stilistica dei libretti boitiani rasenta la maniacalità. E indubbiamente già in quel testo scritto per sé la flessibilità del martelliano gli permetteva di ottenere nel testo, in determinati momenti, la tanto ricercata unità stilistica e formale senza precludersi nessuna — o quasi — soluzione musicale. Di conseguenza l'utilizzo dei martelliani (almeno di quei pochi che sopravvissero alle purghe della seconda versione) si presenta sostanzialmente in linea con quanto detto finora a proposito degli altri librettisti.

In particolare, il dialogo tra Faust e Margherita «Dimmi se credi, Enrico, – nella tua religione» nel second'atto, l'unico esempio di martelliani intatto rispetto alla versione 1868, presenta un'avvertibile coerenza formale. Il primo blocco, più esteso, è costruito in *parlante* sul motivo del giardino (quello con il quale si apre l'atto), ma presenta incastonato al proprio interno uno dei più importanti momenti solistici di Faust («Colma il tuo cor d'un palpito – ineffabil e vero»), un cantabile spiegato che snocciola il Credo del personaggio, intriso di lucida ma appassionata religiosità (pan)teistica in bilico tra sacro e blasfemo. Il dialogo, come del resto la scena del Giardino dal suo inizio, si era svolto nella 'pastorale' tonalità di Fa, eccetto i due incisi della coppia Mefistofele–Marta che si spostavano sulla tonalità della sottodominante Si^b . Ancor più luminosa appare dunque la tonalità di Do (c, *Andante sostenuto*) del cantabile di Faust che, svolto in una vera e propria *lyric form* ($a_4 a_5^1 b_6 a_5''$), risalta decisamente nel contesto. È proprio Margherita a questo punto — il cantabile non ha terminato ancora l'ultima cadenza — che reputa saggio andarsene («Convien che vada; addio»), e l'orchestra riprende il motivo del Giardino in Fa, anche se stavolta reiterato in tonalità progressivamente più dominanti: Do, Sol, Re, fino al La. Di seguito poi il tessuto armonico e motivico si sfalda mentre Faust, ormai nelle inquietanti lande di un lontano Fa^\sharp , ottiene dalla fanciulla un fatale appuntamento che suggella l'avvenuta seduzione: è tempo per la Cabaletta/Stretta finale di questo duetto/quartetto, in ottonari.

Dalla prima versione del *Mefistofele* venne invece tagliato il primo Quadro dell'Atto quarto, il «Palazzo imperiale» il cui acme dovette essere costituito dalla rappresentazione fantastica e 'meta-teatrale' della seduzione di Paride da parte di Elena nonché

⁶⁸Da notare però che nel *Don Giovanni d'Austria*, dove tra l'altro il conflitto politico rimane appena visibile sullo sfondo, queste soluzioni metriche vengono adoperate in maniera più disinvolta, senza una stretta corrispondenza con le situazioni ideali elencate poc'anzi.

del rapimento di quest'ultima da parte dell'eroe.⁶⁹ Ora, il corrispettivo poetico della rappresentazione dell'atto mitico sono dieci martelliani: di commenti e descrizione in qualche modo 'ticoscopici' (significativa la didascalia «l'azione segue la descrizione») fornita dagli spettatori, tra cui Faust e Mefistofele, impegnati in una sorta di allegoria del pubblico operistico tardo-romantico. Pare a questo punto lecito supporre che nella musica vi fosse spazio per il chiacchiericcio e per il rapimento estatico da una parte, e per l'azione inscenata dall'altra.

Della sezione iniziale della «Domenica di Pasqua» (atto I) sopravvisse nella versione 1875 solo una piccola parte (rimaneggiata) dei martelliani che Boito aveva messo in bocca a studenti, borghesi, cacciatori e fanciulle. Il breve episodio è delimitato (e in parte pervaso) dalle cellule del 'tema sonoro' che contraddistingue appunto Francoforte in festa (le campane intonate, le rapide scale ascendenti e discendenti, etc.) e i vari gruppi si scambiano brevi battute in una sorta di *parlante* su di una labile struttura complessiva ABAC, dove A è contraddistinta da rapide costruzioni su varianti e interpolazioni della scala ricavata dai primi cinque gradi di Do maggiore. Irregolare è qui anche la scansione testuale; solo le fanciulle si stagliano nettamente dall'ambiente sonoro con i tre settenari 'cantabili',

Seguiam d'April la traccia.
Brillan sul suo cammino
Baldezza e leggiadria

corrispondenti alla sezione B, versi che sono in realtà un martelliano e mezzo staccati dal contesto, a riprova della flessibilità di questo metro ma anche del rigore con il quale Boito, interpolando il proprio testo, ne rispettasse comunque la forma-base.

Ancora, troviamo martelliani in corrispondenza della clamorosa richiesta che dà l'avvio alla vicenda di Lidia e Valdo in *Flora Mirabilis* di Fontana/Samaras. La bella figlia del principe Cristiano, nemica giurata dell'amore, pone appunto un pegno impossibile per il sentimento del prode Valdo; tanto più scandaloso, il suo, perché preceduto dall'appassionato inno all'amore del tenore, così da far inorridire persino le damigelle di Lidia, fino a quel momento complici compiaciute della sferzante ironia della padrona. Questa, dopo aver spalancato l'invetriata del fondo per mostrare a Valdo «una vasta pianura coperta di neve su cui tremola un ultimo bagliore di crepuscolo», formula la sua assurda richiesta:

Se amor compie prodigi, – ei ti conceda, allora,
Che quel piano coperto – dalla neve, a quest'ora,
Domani, sia mutato – in un vago giardino...
Se il prodigio egli compie – tuo sarà il mio destino!

TUTTI Ciel!...
LIDIA *(richiudendo l'invetriata, avanzandosi)*
Ma per darci un segno – che il prodigio ei farà,

⁶⁹BOITO, *Mefistofele. Opera in un prologo e cinque atti di Arrigo Boito. Da rappresentarsi al R. Teatro della Scala. Carnevale-Quaresima 1868. Seconda edizione cit.*, pp. 63-4.

Al cader della notte – qui il Nume recherà
 Di viole e di rose – una fresca ghirlanda. . .
 (ridendo a Valdo)
 Or dunque si palesi – la sua virtù ammiranda!⁷⁰

In partitura, il brano (cfr. la fig. 5.3 a fronte) corrisponderebbe esattamente a quel momento di *climax* che nei Finali d'atto, alla fine del cosiddetto 'tempo d'attacco', inescava il 'concertato di stupore': la struttura di questo 'numero' non si discosta dal modello se non per la scontata assenza della 'Stretta' finale, che in un'opera del 1886 — e di gusto decisamente 'avvenirista' — sarebbe stata decisamente fuori moda oltre che luogo.⁷¹ Samaras, come da tradizione consolidata, prescrive un gelido «*parlante*» per le parole di Lidia sovrastanti uno struggente motivo orchestrale «*p legatissimo*», che a sua volta spicca il salto da un pedale di dominante del Sol maggiore.

Portiamoci ora a pochissimi anni dopo, ma in tutt'altra temperie: *Cavalleria rusticana*, scena IV, Romanza di Santuzza. Ancora una volta l'esposizione — qui sotto forma di racconto/denuncia — del nodo centrale della tragedia che s'andrà a consumare viene affidata agli unici martelliani del libretto, quattro distici:

Voi lo sapete, o mamma, prima d'andar soldato,
 Turiddu aveva a Lola eterna fé giurato.
 Tornò, la seppe sposa; e con un nuovo amore
 volle spegner la fiamma che gli bruciava il core:
 m'amò, l'amai. Quell'invidia d'ogni delizia mia,
 del suo sposo dimentica, arse di gelosia. . .
 Me l'ha rapito. . . Priva dell'onor mio rimango:
 Lola e Turiddu s'amano, io piango, io piango, io piango!

Come noto, l'intero melodramma è la naturale progressione verso un finale inevitabile, enunciato già nelle premesse, riassunte però appunto solo nella Romanza. Non vi si hanno vere e proprie svolte, né tanto meno rovesciamenti; la *fabula*, essenzialmente esterna ai fatti rappresentati, potrebbe essere tratteggiata dal solo brano appena letto e dal grido «Hanno ammazzato compare Turiddu!», ancora una volta solo cronaca, seppure in diretta. Mascagni fonda con questa Romanza un'originale sintesi di liricità accorata, basata su pensieri musicali compiuti ma alieni da una stroficità regolare. Una liricità che a tratti trae profitto dalla labile regolarità dei martelliani con materiale melodico non sempre nuovo (cfr. il primo incontro tra Santuzza e Lucia), e altrove invece si articola secondo il libero fluire dei sentimenti espressi in *enjambements* (nel quinto e settimo verso) che trascendono la regolarità metrica, ma anche le simmetrie motiviche. La melodia, che all'inizio viene raddoppiata da oboe,

⁷⁰FERDINANDO FONTANA, *Flora Mirabilis / Leggenda in tre atti / di / Ferdinando Fontana / Musica di Spiro Samara*, Milano, Sonzogno, 1886, I, 2, p. 17.

⁷¹SPYRIDON SAMARAS, *Flora Mirabilis / Légende en trois actes / de / Ferdinand Fontana / Musique de / Spiro Samara [...] Partition Chant et Piano transcrite par Rémy [Remigio] Vitali*, N. lastra ES453, Milano, Sonzogno, 1887, pp. 67–71. Poco importa il fatto che in partitura il n. 4 in questione *non* sia collocato a fine atto!

FIGURA 5.2: *Sardanapalo*, I, 2, motivo della «Scena del Tempio»

Se a-mor com-pie pro-di - gi, ei ti con-ce-da, al-lo -ra, Che quel
 pia - no co-per-to dal-la ne -ve, a que-st'o-ra, Do - ma - ni, sia mu-
 ta-to in un va - - go giar - din...

FIGURA 5.3: *Flora Mirabilis*, scena della *prova*

legni e quindi archi, a partire da «m'amò, l'amai» e per i successivi due versi viene parzialmente abbandonata dalla voce alla sola orchestra, configurando una testura di tipo *parlante*. Qui e in tutta la Romanza, insomma, Mascagni ricalca e interpreta alla perfezione il materiale testuale fornito dai librettisti.

La vocazione al commento e al riassunto ritorna in un altro libretto di Targioni-Tozzetti per Mascagni, *I Rantzau*, associata all'analogha vocazione specifica che è sempre stata innata per il Coro. Per tutto il primo atto, di fatti, masse neutrali ovvero partigiane per l'uno o per l'altro dei litigiosi fratelli Rantzau chiosano le schermaglie tra i singoli personaggi con due o più distici di settenari doppi. Ma è la fulminea risoluzione della vicenda, alla fine del quarto atto, che ospita la sezione più estesa di questo metro. Giorgio, innamorato della propria cugina e da questa diviso per la rivalità tra i rispettivi genitori, si ribella a una condizione posta dal padre Giacomo allo zio Gianni, facendo cadere in un sol colpo le ultime resistenze alla rappacificazione tra i due fratelli. Il brano — posto a suggello dell'opera — è suddiviso in due parti. La prima, «A me quel foglio.», è preceduta da un breve motivo strumentale durante il quale Gianni si appresta a firmare lo sciagurato contratto fonte della discordia. Giorgio si sfoga in un primo momento su di un recitativo che fatica a rimanere dentro gli stretti margini tradizionali del recitativo *tout-court*,⁷² mentre reprime a malapena gli slanci ariosi e appassionati fino a che, però, non viene interrotto dagli ottusi commenti del padre (quarto distico). Ciò scatena l'ulteriore reazione del giovane (ultimi cinque distici), che ora si lancia in un lungo e appassionato richiamo alle origini della famiglia Rantzau, sostenuto da una serie di motivi orchestrali più o meno asimmetrici ma logici e conclusi. I quali aderiscono perfettamente alla situazione, ossia alle parole di Giorgio, ai sentimenti e ai gesti scenici da lui e in lui suscitati (espliciti o no che siano) e non da ultimo al risolutivo abbraccio finale tra i due fratelli Rantzau. Il tenore non scende più al livello di un *parlante*, ma si limita quasi sempre a raddoppiare, anche per brevi tratti, la melodia orchestrale, autonoma e tanto necessaria quanto l'*happy end* risolutivo; sezione questa che è l'unica ad ospitare qualche breve esempio di aderenza tra simmetria melodica e 'cadenza' regolare, ad esempio sulle parole «Oh! la pace d'un tempo! Oh l'amor del passato! | Oh! la fama che i vecchi intatta hanno lasciato!». Non sarà banale ricordarlo: si tratta di un ennesimo intreccio basato su di una risoluzione stavolta faustamente inevitabile e continuamente rimandata per quattro atti — certo, un po' come *Cavalleria* e in parte *Pagliacci*, per non parlare dell'*Amico Fritz*. E un intreccio di tal fatta mette l'accento, per così dire, sull'ultima nota, la quale deve riassumere e giustificare tutto il 'dramma', ma che per riuscirci ha bisogno di elementi mobili e, di nuovo, flessibili: donde la scelta dell'inossidabile doppio settenario baciato.

Si potrebbe proseguire a cercare ulteriori conferme dell'importanza che i martelliani acquistano nell'economia testuale dei libretti operistici della transizione. Limitiamoci dunque a ricordare ancora le sole *Wally* e *Gioconda*. Per l'opera di Catalani valga la scena del ballo e del bacio nell'atto secondo. Sono ben diciassette distici

⁷²Proprio così era invece musicata buona parte del dialogo in endecasillabi sciolti dalla quale proviene questa scena.

introdotti dopo il canto corale, con un procedimento di ‘focalizzazione’ musicale⁷³ *in media res* a partire dalle parole «No!... Parla!... Parla!... Vuò saper!... Dicevi?—»: una scenetta che ospita il punto di volta della vicenda, e cioè il bacio strappato da Hagenbach a Wally, e che a sua volta è contenuta all’interno del Valzer/*Ländler* che la coppia sta ballando, colla sola eccezione del momento puramente solistico di Hagenbach («Perché?... Perché dimandi?... Perché Wally sei bella...»). Lo sfogo lirico di Hagenbach si profila come momento di straniamento dal contesto festaiolo, rilanciato in una tonalità lontana e in un $\frac{12}{8}$ al tempo stesso più denso e di più ampio respiro; e pur «continuando lo stesso mov.^{to} ♩. = ♩.», ossia senza soluzione di continuità della pulsazione metrica (vale adire, della musica di scena che continua nel mondo ‘esterno’) e nel rapporto versi/battute.

Anche nel capolavoro di Ponchielli, come già notato da Powers, i martelliani cadono in due momenti di grande importanza:⁷⁴ l’intera Scena e Duetto tra Enzo e Barnaba (I, 6) e la Scena e Duetto tra Laura e Alvise (III, 2). Nel primo caso Boito fornisce diciassette distici, materiale sufficiente per un intero numero con la seguente struttura: una Scena con alternanza tra *parlanti*, brevi slanci melodici a piena orchestra e bruschi ritorni al dialogo ‘parlato’ privo di accompagnamento; un cantabile *fra sé* per Enzo («O grido di quest’anima, scoppia dal gonfio core»), $\frac{3}{4}$, *moderato trattenuto*, di una fremente, mobile tonalità di Do maggiore; una sezione di liricità ‘intermedia’, a prevalenza di Barnaba; la ripresa del cantabile in Do, stavolta *a due*; infine una coda che passa dal secco scambio recitativo a una cadenza finale dei due nemici/complici, assieme.⁷⁵ Solo nella versione definitiva dell’opera appaiono i doppi settenari della prima parte del Duetto tra Laura e Alvise (III, 2):

⁷³Per il concetto di ‘focalizzazione’, cfr. il relativo capitolo in LUCA ZOPPELLI, *L’opera come racconto*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 133-46.

⁷⁴POWERS, *Boito rimatore per musica cit.*, p. 159.

⁷⁵Da segnalare l’anomalia dei due distici

ENZO	Dio di pietà!
BARNABA	Ciel!... Le angosce dell’amor tuo soccorso.
ENZO	(O grido di quest’anima, scoppia dal gonfio core! Ho ritrovato l’angelo del mio celeste amore.) Ma alfin chi sei? mio lugubre benefattor?
BARNABA	T’abborro.

dalla struttura rimica *abba*, dove i versi *b* corrispondono al testo del cantabile sopra descritto. Nei martelliani di Boito l’anomalia (ossia la sostituzione di due distici baciati con una soluzione tipo *abab* o appunto *abba*) appare solitamente come ‘interpunzione’ nei momenti di snodo dell’azione o semplicemente a suggello della sezione, in perfetta analogia con quanto soleva accadere nei versi sciolti di Romani o di Solera, punteggiati di distici rimati; cfr. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista cit.*, pp. 137-42; e FAUSTINI, *Il libretto romantico come testo d’uso cit.*, pp. 67-8. In questo caso, però, i versi centrali (rimanti in *-dre*) sono un *tra sé* di Enzo (gli unici, eccettuato un normale distico più avanti), e tolti da quel punto ristabilirebbero una normale rima *aa* in *-drro*. Quindi, delle due l’una: o si tratta di una zeppa, autosufficiente, tolta altrove e schiaffata in quel punto da Boito o da Ponchielli; oppure, com’è probabile, si tratta dell’ennesima finezza metrico-retorica di Boito: Enzo si guarda bene dal rompere il filo del dialogo con Barnaba (dal quale dipende la sua vita e il suo amore), nonostante abbia avuto un sussulto nell’udire le sue rivelazioni. E Boito ne dà perfetta forma metrica.

FIGURA 5.4: *La Gioconda*, III, 2: tema del duetto Alvise-Laura

ALVISE
Sedete!

(siedono ai due lati di un ampio tavolo)

Bella così, madonna, - io non v'ho mai veduta;
Pur il sorriso è languido; - perchè ristarvi muta?
Dite: un gentil mistero - v'è grave a me svelar,
O un qualche velo nero - dovrò da me strappar?

LAURA

Dal vostro accento insolito - cruda ironia traspira,
Il labro a grazia atteggiasi - e fuor ne scoppia l'ira...
Mio nobile consorte, - non vi comprendo ancora!

ALVISE
(concitato)

Pur d'abbassar la maschera - madonna, è giunta l'ora.
(alzandosi con violenza)

Giunta è l'ora! - ad altr' uomo rivolto,
Donna impura, è il tuo primo sospir...

Entrambi i coniugi si esprimono con un *parlante* melodico analogo sul medesimo tessuto orchestrale, fondato su un frivolo motivo di danza ricorrente (fig. 5.4). Laura è infatti agghindata di tutto punto per l'incipiente festa a palazzo e Ponchielli cerca il contrasto violento tra il contesto frivolo e spensierato e le terribili insinuazioni di Alvise, che durante il *parlante* e i relativi martelliani rimangono appunto solo adombrate fino a quell'«è giunta l'ora» che, d'improvviso, scopre le carte. Evidentemente il materiale testuale suggerito da Boito doveva prestarsi alla massima ambiguità («Il labro a grazia atteggiasi – e fuor ne scoppia l'ira...», come infatti nota Laura), un po' come per il racconto di Jago ad Otello («Era la notte, Cassio dormìa, gli stavo accanto», II, 5). La scelta, in entrambi i casi, cade sui flessibili martelliani. Ponchielli fa intonare il primo distico di Alvise e il primo di Laura (come detto, su un materiale melodico parallelo) con un verso ogni quattro battute; in entrambi i casi il secondo distico (che vede accrescere la tensione) viene concentrato in due battute per verso. Il che è un po' come dire che dapprima ciascuno intona ciò che potremmo definire quattro distesi settenari semplici, ma finisce poi per far risuonare il ritmo ossessivo dei settenari doppi.⁷⁶

I versi martelliani rappresentano dunque, durante il periodo della transizione, il principale mezzo di versificazione flessibile, polivalente o ambigua. S'è visto come, andrà sottolineato un'ultima volta, i contesti più utilizzati siano quelli di tensione.

⁷⁶Dato il complesso sistema di rime interne e la rigida simmetria della 'cadenza regolare', non sono da considerarsi tradizionali martelliani i doppi settenari baciati del relativamente tradizionale Concertato «D'un vampiro fatal – l'ala fredda passò», nel nuovo Finale III (scena settima), che difatti riceve trattamento completamente diverso da quello che abbiamo visto per gli altri casi.

Che solitamente coincidono con i momenti più complessi e vari dal punto di vista drammatico e musicale.

5.3 Ottastici e *lyric form*

La terminazione tronca tipica della stragrande maggioranza delle strofe e lasse del primo Ottocento, e ancora della maggior parte di quelle della transizione, era evidentemente un efficace e comunissimo mezzo per fornire al compositore la possibilità di concludere una melodia sul tempo forte, senza essere costretto ad aggiungere una nota su un tempo debole o sul tempo forte della battuta successiva. Del resto, era stata la norma fin dal secolo precedente. Nelle lasse destinate ai tempi 'cinetici' la terminazione tronca poteva essere melodicamente e retoricamente sfruttata dal compositore, eppure raramente era un ingrediente fondamentale. Ma quando compariva a coronare entrambe le quartine di una sezione destinata a un tempo cantabile (come ne furono scritte a centinaia e centinaia nel primo Ottocento), essa predispondeva un valido aiuto alla composizione di forme musicali riconducibili a un archetipo che la musicologia moderna denomina *lyric form*.⁷⁷ La *lyric form* può essere illustrata sulla scorta di numerosissime melodie di Bellini, Donizetti e Verdi (almeno fino alla produzione matura), e si può sostanzialmente ridurre a uno schema del tipo *a a' b a''* o *a a' b c*.⁷⁸ Nella forma aurea, ciascuna frase si distende su quattro battute, per un totale di sedici. Particolarmente cogente, appunto, è il caso di *lyric forms* costruite su doppie quartine o ottastici di fattura simmetrica, in cui prevale l'organizzazione "base 2", ossia su distici e, appunto, quartine: tipicamente infatti ciascuna delle quattro frasi che caratterizzano la *lyric form* si estende musicalmente su quattro battute, e metricamente su di un distico, dimodoché ciascun verso corrisponde a due battute in partitura.

Si diedero anche numerosissimi casi, ottenuti con svariati trucchi, di 'quadratura' ricostruita da materiale testuale non conforme (ossia non composto da ottastici), per

⁷⁷Per il ridimensionamento e la discussione del concetto di *lyric form*, precedentemente introdotto e utilizzato da altri autori, fondamentale è STEVEN HUEBNER, *Lyric form in Ottocento Opera*, «Journal of the Royal Musical Association» CXVII, 1 (1992), pp. 123–147. Ulteriori limature e un approccio decisamente più fruttuoso nell'analisi delle forme testuali, purtroppo pressoché ignorate da Huebner, è contenuto in PAGANNONE, *Mobilità strutturale della lyric form cit.* Sull'opportunità di utilizzare anche la categoria formale della *barform* per le melodie del repertorio verdiano (fino alla seconda versione della *Forza del destino*), cfr. anche GIORGIO PAGANNONE, *Aspetti della melodia verdiana. Periodo e barform a confronto*, «Studi verdiani» XII (1997), pp. 48–66.

⁷⁸HUEBNER, *Lyric form in Ottocento Opera cit.*, p. 126–8, illustra come la funzione di chiusura dell'ultima frase (*a'* o *c*) ha una intrinseca ragion d'essere sul piano dell'architettura tonale e quindi la sua funzione non dipende dal contesto melodico/motivico, ossia è indipendente dal richiamo o no alle frasi che caratterizzano la prima metà della *lyric form*. «Nove volte su dieci [nel repertorio verdiano e ottocentesco] la melodia operistica inizia con un *periodo* [scil. le prime due frasi della *lyric form*] e, eventualmente, per concludere si avvale dell'effetto *barform*, secondo un percorso che dal «sentimento riflesso» conduce al «sentimento spontaneo» (GIORGIO PAGANNONE, *Puccini e la melodia ottocentesca. L'effetto 'barform'*, in Virgilio Bernardoni, Michele Girardi e Arthur Groos (a cura di), *«L'insolita forma» cit.*, pp. 201–23: 207–8).

ottenere la necessaria 'massa' verbale utile per la costruzione di una *lyric form* o di una forma analoga. È il caso ad esempio dell'esastico che costituisce il testo della melodia principale del Duca nel quartetto del *Rigoletto*, così ricostruito in partitura da Verdi, con la semplice ripetizione di un distico:

Bella figlia dell'amore,
 schiavo son de' vezzi tuoi;
 con un detto sol tu puoi
 le mie pene consolar.
 Vieni, e senti del mio core
 il frequente palpitar.
 [Con un detto sol tu puoi
 le mie pene consolar.]

secondo lo schema *abbxax[bx]*, poco comune ma non molto difforme da quelli che andavano per la maggiore.⁷⁹ Analogamente, Marchetti taglia una delle quartine delle tre messe a disposizione da D'Ormeville per il fulmineo cantabile di Ruy Blas (III, 3) «Quando dei vili ipocriti», normalizzando così il testo per quella che è una perfetta *lyric form* $a_4a'_4b_6a''_6$:

Quando dei vili ipocriti
 Cui fida il Re, lo Stato,
 Il rio fatal proposito
 Apparve a me svelato...
 »Quando dovei convincermi
 »Che all'infernal disegno
 »Voi pur, voi pure i perfidi
 »Avean già fatto segno...
 Allor di fiamma insolita
 M'arse la mente e il cor.
 Sprezzai perigli e insidie,
 Giurai salvarvi ognor.

Dal testo si desume che il taglio normalizzò anche il dettato retorico caratteristico della *lyric form*: una prima parte caratterizzata dal «sentimento riflesso», dall'«atto constativo»; una seconda dal «sentimento spontaneo», dall'«atto performativo».⁸⁰ Il testo destinato a una *lyric form* poteva anche presentare dimensioni dimezzate, ossia essere costituito da quattro versi, oppure, molto più spesso, dimensioni

⁷⁹Segnalato in *idem, Mobilità strutturale della lyric form cit.*, p. 5.

⁸⁰*Idem, Puccini e la melodia ottocentesca cit.*, p. 208. Il successivo cantabile della Regina, che risponde a Ruy Blas, è caratterizzato dal registro tipico del racconto: la sovrana svela, in sostanza, di aver vigilato sul giovane durante la sua ascesa al potere. Ma v'è comunque uno scarto, pur nella mediazione riflessa del racconto, tra la prima e la seconda quartina (*abab cxcx*), dato che la prima si riferisce ai fatti pubblici e conosciuti, la seconda all'azione segreta (e quindi, indirettamente, «atto performativo», «fare» contrapposto al «dire»; cfr. *ibidem*) perpetrata dalla regina per amore di Ruy Blas. Manco a dirlo, anche questa «Ma t'amai sempre... — tu mi fuggivi» è una *lyric form* da manuale.

doppie, con sedici versi: è il caso del cantabile «Così vedervi io voglio» di Don Sallustio, in *Ruy Blas* (seconda versione, III, 4), formato da quattro strofe di settenari *abab cxcx | axax byby*, ciascuna per ogni frase di un'ulteriore, perfetta *lyric form* $a_4a'_4b_6a''_6$.

L'uscita sdrucchiola era relativamente comune nei versi dispari, in particolare nel primo verso di ciascuna quartina (lo schema-rima *SaSa[...]SxSx* dell'esempio appena visto non era certo raro): raramente quindi finiva per coincidere con il termine di una delle quattro frasi che componevano la *lyric form*, e quasi inevitabilmente capitava giusto in mezzo, e anzi, con la sua sillaba in più, poteva finire per accentuare la continuità melodica con il secondo verso della frase.⁸¹ Al contrario, le uscite tronche di un ottastico destinato a un cantabile erano spesso piazzate in altri punti strategici; i casi più comuni erano: solo sull'ultimo verso; sul sesto e l'ultimo; oppure sul quarto e — comunque — sull'ultimo, a sottolineare la suddivisione in una doppia quartina.⁸²

Per riprendere in mano il *Ruy Blas*, che abbiamo ormai adottato come punto di partenza per verificare la continuità con la tradizione primo- e pienottocentesca, non vi troviamo occorrenze per il primo caso (ottastici con unica uscita tronca sull'ultimo verso) che invece abbondano per gli altri due. Il testo della prima parte della più celebre aria del *Ruy Blas* (I, 3) ha forma *SaSa bxbx*:

Ai miei rivali cedere
Dovrò la gloria ambita!...
Trarrò solingo ed esule
Lungi da qui la vita!...
Sul mio poter temuto
L'oblio si stenderà,
Ed al leon caduto
Il volgo insulterà.

Malgrado l'avvio in *parlante*, la melodia che ricopre «Ai miei rivali cedere» ha infatti diversi punti di contatto con lo schema base di una *lyric form*. Delle tre posizioni più comuni (ossia, appunto, quarto, sesto e ottavo verso), probabilmente l'uscita tronca meno impellente era quella sul sesto verso: l'eccitazione tonale e il movimento armonico di ritorno alla tonica, scatenati solitamente alla fine della frase *b*, causavano spesso uno scalino melodico di una o due note (discendenti o ascendenti, spesso per grado) che collegava la nota sul tempo forte dell'ultima battuta con la prima nota dell'ultima frase, e queste note potevano corrispondere alla/e sillaba/e eccedente/i *l'ictus* di una parola piana o sdrucchiola.⁸³ L'uscita tronca nel quarto verso era invece molto più utile per il senso tonale della *lyric form*. Huebner infatti parla di

⁸¹«Le uscite sdrucchiole [...] accentuano la fluidità della strofa» del cantabile «Da che tornasti, ahi misera!» del Duetto tra Sara e Roberto nel *Roberto Devereux* di Donizetti, costruito appunto secondo lo schema *SaPaSccx* (*Idem, Mobilità strutturale della lyric form cit.*, p. 10).

⁸²Cfr. anche *ivi*, p. 9 e *passim*.

⁸³Si veda il primo esempio di *lyric form* fornito da Huebner (HUEBNER, *Lyric form in Ottocento Opera cit.*, es. 1, p. 125), tratto dal Prologo dell'*Attila* di Verdi («Ella in poter del barbaro!»), il cui testo è

relazione di antecedente–conseguente tra le prime due frasi altrimenti etichettate *a* e *a'*, e che formerebbero un *periodo*. Il conseguente dovrebbe quindi presentare una cadenza finale più forte dell'antecedente, oppure sulla tonica in contrapposizione alla dominante. In caso di equivalenza del peso tonale delle cadenze, «the end of the antecedente is a setting of a *piano* line [. . .], whereas the consequent sets a *tronco* line». ⁸⁴

In tutti i libretti del nostro campione si trovano strofe che rispondono alle caratteristiche che riscontravamo spesso nel primo Ottocento: uscite sdruciole per i versi dispari, tronche per quelli pari e in particolar modo per quarto, sesto o ottavo. Naturalmente la frequenza di queste caratteristiche si va affievolendo lungo gli anni, e già all'altezza del *Ruy Blas* possiamo certamente affermare che le troviamo meno facilmente che nel repertorio, ad esempio, del primo Verdi. Il nostro database permette di classificare secondo lo schema–uscita, ⁸⁵ tutti i 504 ottastici rimati registrati, come tali indipendentemente dalla rima. Ciò che si può dire con certezza è che non v'è, all'epoca, intima corrispondenza tra ottastico e *lyric form*: primo perché gli ottastici, anche 'canonici', possono adottare nel caso soluzioni musicali radicalmente diverse dalla *lyric form* (soprattutto andando avanti con gli anni); secondo perché questa, quando appare, può essere ora 'raffazzonata' a partire da diversi dispositivi metrici (esastici, tetrastici, strofe con dieci o più versi, ecc.). Inoltre, banalmente, non abbiamo incluso nella nostra statistica i casi di quartine doppie, schedate appunto come due quartine, che a occhio e croce corrispondono alla metà — almeno! — delle strutture strofiche destinate a una *lyric form*. ⁸⁶

I casi accennati finora sono essenzialmente gli schemi *pppppppt* (versi piani con

Ella in poter del barbaro!
 Fra le sue schiave avvinta!
 Ahi, che men crudo all'anima
 Fora il saperti estinta!
 Io ti vedrei fra gli angeli
 Almen ne' sogni allora,
 E invocherei l'aurora
 Dell'immortal mio dì.

Alla fine della frase *b*, per tornare alla tonalità di impianto (Fa♯) dalla D (Do♯), Verdi deve far scendere la melodia dal quarto grado di D (fa♯) fino al quinto di T (do♯), armonicamente $\textcircled{\text{Do}\sharp} \text{T}^{4-3-2} \textcircled{\text{Fa}\sharp} \text{T}^5$, a partire dall'*ictus* di una parola piana («allora») costringendo quindi una sola sillaba («-ra») a estendersi sulle due note mi♯ e re♯. Un'uscita sdruciola avrebbe evitato la lieve forzatura, un'uscita tronca l'avrebbe accentuata.

⁸⁴*Ivi*, p. 124. Nell'esempio visto alla nota [83 nella pagina precedente](#), entrambi i versi terminano con una parola piana, e Verdi provvede a ribattere l'ultima sillaba sul primo grado di tonica (fa♯) introducendo un piccolo ornamento.

⁸⁵Dove *p* = piana, *s* = sdruciola, *t* = tronca, *b* = bisdruciola.

⁸⁶Il motivo della non inclusione è strettamente tecnico. Ma l'esperienza insegna che spesso non sembra esistere un criterio di distinzione tra una doppia quartina, poniamo, *abab cxcx* e il corrispondente ottastico *ababcxcx*. E, trattandosi di una semplice statistica *a campione*, un approccio sostanzialmente stocastico di questo tipo non pregiudica l'interesse dei dati estrapolati. Inoltre, l'ottastico sembra una forma particolarmente 'universale', e quindi ci sembra un caso adatto a sondarne la fenomenologia nel nostro campione.

Schema–uscita	Totale	Schema–uscita	Totale	Metro	Totale
ppptpppt	105	ppptptpt	12	settenari	170
pppppppp	69	spsppppt	10	quinari	57
ppppptpt	51	spspppst	9	ottonari	50
spspstst	47	spsptpt	9	senari	48
ptptptpt	39	pppppppt	9	endecasillabi	31
spspspt	36	pppppptt	7	doppi quinari	19
spstspst	23	ptptpppp	5	decasillabi	12
spptspt	20	stststst	5	doppi settenari	10
spspspsp	13	ststppst	5	doppi senari	9
ppppstst	13	ppppppst	5		

(A) Schemi–uscita più comuni

(B) Metri utilizzati

TABELLA 5.4: Occorrenze di ottastici rimati

terminazione tronca), *ppptpppt* (doppie quartine piane con terminazione tronca)⁸⁷ e *ppppptpt* da una parte, e le varianti di questi ma con sdrucchioli nei versi dispari (*SpSpSpSt* ecc.). Non tutti, nel periodo della transizione, hanno goduto della stessa fortuna che ebbero nel primo Ottocento: tra tutte le combinazioni, quelli con almeno cinque occorrenze sono elencate alla tabella 5.4a. Se ne evince che la doppia quartina occupa ancora il primo posto (105 volte, quasi un’occorrenza su sei) superando persino gli ottastici formati di soli versi piani.⁸⁸ Particolarmente apprezzati sono anche gli ottastici con tronche su tutti i versi pari (*ptptptpt*) e soprattutto quelli che ne hanno in sesta e ottava (*ppppptpt*), così come la loro variante con i versi dispari sdrucchioli (*spspstst*), che altro non sono che le comunissime (secondo lo schema–rima) *SaSaSxSx*, e che troviamo spesso anche in lasse sticomitiche. Spicca per la sua bassa incidenza il semplice ottastico ‘piano’ con terminazione tronca *ppppppppt*, specie se lo accostiamo all’invece comunissimo *spspsppt*; mentre non ci stupiamo di non trovare (in questa classifica) schemi con sdrucchioli su versi pari, che dal punto di vista del ritmo metrico–poetico e musicale suonano ancora decisamente ‘contropelo’: in tutto il campione, gli ottastici con schemi–uscita con quella peculiarità sono solo trentuno. Se da questi espungiamo quelli che vi figurano solo perché contengono

⁸⁷Senza controllare caso per caso, possiamo considerare la totalità dei *pppxpppx* costituita da vere e proprie doppie quartine. Gli schemi–rima più utilizzati sono (nell’ordine): *PaaxPbbx*, *abaxbcx*, *abxaccx*, *abxbccx*, *aPaxbbPx*, *abxaccx* e *PaPxPaPx*, nei quali prevalgono le combinazioni di rima a due a due.

⁸⁸Tra questi sono stati conteggiati anche molte lasse di distici rimati. Nel complesso, oltre a svariate commistioni di distici baciati e/o quartine a rima incrociata e alternata (*aabbccdd*, *abbacdcd*, *aabbcdcd*...), spiccano alcuni casi di *ottava* (*abababcc*).

distici sdrucchioli (ss), ne rimangono appena diciotto, di cui la metà polimetrici, e quindi di per sé poco o nulla simmetrici.⁸⁹ Tra questi spiccano le tre strofe di settenari *SaaxbSbx* che Boito appronta per l'apertura del Duetto d'amore in *Ero e Leandro* (III, 2), una per ciascun amante, e una per l'*a due* (non musicato):

(Lungo silenzio; lungo amplesso.)

LEANDRO Volto soffuso d'estasi,
Faro di mie procelle!
Ho l'alma fra le stelle,
Piango di voluttà.
Sì, dai beati rai
Piango, chè senza lagrime
L'uom non contempla mai
La celestial beltà!

ERO O deiforme! olimpico!
Bello siccome un Nume
M'appari e t'arde il lume
Del genio e dell'amor.
Pende la dolce sposa
Di tue parole al balsamo,
E se il tuo labbro posa
Ode il silenzio ancor.

A DUE «Avvinti come gemine
«Colonne doriensi,
«Cinti dai lacci immensi
«D'un fascino immortal,
«Vieni, insertiam le palme,
«Vien, confondiamo i palpiti,
«Vien, congiungiamo l'alme
«Nell'aura sideral.»

(Lungo silenzio.)

Si tratta di tre doppie quartine a tutti gli effetti e, eccettuata la prima strofa, il sesto verso sdrucchiolo non mina la scomponibilità in due distici delle seconde quartine. Si tratta quindi di una licenza per dare varietà ritmica al dettato, o si dovrebbe immaginare che la «cantabilità» e l'«elementare musicalità simmetrica, isoritmica e

⁸⁹Tre di questi costituiscono il curioso testo del brano del protagonista nel *Cristoforo Colombo* di Illica/Franchetti «No! ti presento | nell'aura» (II, 5): tre doppie quartine polimetriche dall'identico schema rima $a_5S_{3(0\ 2)}b_7x_7a_5S_{3(0\ 2)}b_7x_7$. In casi come questi è però del tutto superfluo cercare di attribuire alle uscite dei versi la stessa pregnanza metrico-musicale che potevano avere negli schemi comuni di cinquant'anni prima.

di corto respiro delle ‘cabalettistiche’ strofi di settenari»⁹⁰ sia stata originariamente pensata da Boito per una ‘banale’ *lyric form*? Chi scrive propende per la seconda ipotesi, anche alla luce di quanto già detto circa l’uscita del sesto verso in corrispondenza della frase più carica di tensione armonica e melodica dello schema melodico primottocentesco.⁹¹

Senza dubbio invece lo sdrucciolo peregrino appunto che appare in sesta posizione nel duettino Salvatore–Masaniello nella prima scena del terz’atto di *Salvator Rosa* è da ascrivere a un preciso intento destabilizzatore della melodia da parte di Ghislanzoni. Nella «Scena e Duetto» il protagonista accorre a piangere sulla spalla dell’amico Masaniello la perdita dell’amata Isabella, ignaro che proprio colui che aveva capitanato la rivoluzione, in preda al delirio frutto di un proditorio avvelenamento, si è appena proclamato re. Si profila uno scontro tra i deliri di due sordi: uno però, pur sconvolto dall’amore, riuscirà a rendersi conto prima della fine del brano del grave stato psico–fisico dell’altro. Il primo sfogo lirico spetta a Masaniello con una sorta di Arietta della pazzia su una doppia quartina di settenari («Là. . . su quel fragil legno. . .»), dove farnetica a proposito della sua barca. Salvatore, che fino a quel momento non aveva prestato caso alle sue parole, si prodiga in un nuovo, patetico cantabile nel quale lamenta, con la perdita del senno di Masaniello, quella di qualunque speranza di riabbracciare Isabella (quartina di settenari). Alla sua melodia si accosta il canto «come in preda ad una visione» di Masaniello su, appunto, una doppia quartina di quinari *SaSa SSSx* (un distico per ogni settenario di Salvatore):

Perché, o fantasima,
Mi incalzi a terra? . . .
È atroce. . . orribile. . .
Dell’uom la guerra. . .
Spettri, placatevi. . .
Allontanatevi. . .
O tutto un popolo
Morrà con me. . .

La lunga melodia intessuta da Salvatore procede parallelamente ai brevi incisi spezzati di Masaniello, che ripete per ben tre volte la seconda quartina in un crescendo di parossismo armonico; e nel corrispondente crescendo dell’impotenza generata dalla sua pazzia, la parola «allontanatevi» spicca sempre come la più goffa ma anche, forse, come la più patetica, contribuendo a fare di questo uno dei migliori momenti dell’opera e forse dell’intera produzione di Gomes.

Può essere interessante osservare come varia nel nostro campione la fortuna degli schemi–uscita maggiormente utilizzati. Dalla tabella [5.5a nella pagina seguente](#), che raccoglie i più comuni schemi–uscita degli ottastici (eccettuato l’ottastico tutto ossitono), sembra evidente come ciascun librettista abbia i propri gusti peculiari. In

⁹⁰D’ANGELO, *Il Tristan und Isolde di Boito cit.*, p. 56. Abbiamo già accennato a questo passo nella nota [16 a p. 118](#).

⁹¹Cfr. nota [83 a p. 201](#).

5 Versificazione e liricità

	<i>pppppppt</i>	<i>ppppptpt</i>	<i>ppptpppt</i>	<i>ppptptpt</i>	<i>ptptptpt</i>	<i>spspsppt</i>	<i>spspspsp</i>	<i>spspstst</i>
Boito		25	8	7	6	6	4	10
Daspuro		2			1			
D'Ormeville	2	1	19			2	1	14
Fontana	1	1	20		3			1
Ghislanzoni	4	4	42	4	18	28		7
Golisciani		3	3		1			
Illica			1					
Interdonato			5		1		1	
Leoncavallo					6		6	2
Marcello		10		1	2			2
Piave		3	5			1		6
Scalvini		2					1	4
Targioni-T./Menasci			1		1			
(<i>Manon Lescaut</i>)	2		1					
Zanardini								1

(A) Schemi-uscita per librettista

	<i>pppppppt</i>	<i>ppppptpt</i>	<i>ppptpppt</i>	<i>ppptptpt</i>	<i>ptptptpt</i>	<i>spspsppt</i>	<i>spspspsp</i>	<i>spspstst</i>
quinari	1	4	3			7	6	3
senari		9	25				1	
settenari	1	4	19	1	3	3 ⁰	5	4 ⁰
ottonari	5	20	27	4	7			2
novenari		1						
decasillabi		6	5	5	4			
endecasillabi		2	1	1	12		1	
d. quinari		1	17		8			
d. senari			1		2			
d. settenari				1	1			

(B) Schemi-uscita per metro

TABELLA 5.5: Distribuzione degli ottastici rimati

particolare Boito, come Marcello, fa spesso uso del ‘classico’ *ppppptpt* e dimostra una particolare predilezione per il semplice *spspstst*; entrambi quindi prediligono schemi riconducibile all’esastico + distico con terminazione tronca sul sesto e ottavo verso, particolarmente in voga nel primo Ottocento.⁹² D’Ormeville, tra i due schemi, preferisce decisamente il secondo, e fa grande uso del canonico *ppptpppt*, prediletto anche da Fontana e Ghislanzoni; a quest’ultimo si deve tra l’altro la gran parte degli antiquati *spspsppt*. Eccettuato forse il solo Fontana, che ha scritto un solo ottastico sui più comuni schemi del tipo *s...s...s...s...* (ossia le ultime tre colonne della nostra tabella), nessuno dei librettisti sembra propendere per i versi dispari piani o piuttosto per i versi dispari sdrucchioli. In definitiva non possiamo ricostruire delle linee di tendenza coerenti, ma al massimo constatare appunto che il gusto e l’arbitrio del librettista erano i fattori fondamentali per scelte di carattere tanto tecnico: una statistica dello stesso tipo condotta sui compositori non restituisce infatti simili tendenze di singoli. Uno dei dati più interessanti che possiamo trarre dalle nostre statistiche è che, seppure l’utilizzo di ottastici rimati non subisca se non una lievissima flessione mano a mano che ci inoltriamo negli anni della ‘giovane scuola’, molti tra i tipi più comuni (quelli che raccolti nella tabella 5.4a a p. 203) perdono drasticamente il favore dei librettisti, snobbati in favore di combinazioni più insolite.

Il metro degli ottastici rimati è particolarmente correlato agli schemi di uscita. La stragrande maggioranza degli ottastici è isometrica, e il metro più utilizzato è di gran lunga il settenario, seguito da tutti i metri più comuni, con un po’ più defilati i metri lunghi e quelli doppi (tabella 5.4b a p. 203). Se incrociamo questi dati con quelli della tabella 5.4a, otteniamo uno schema particolarmente interessante (tabella 5.5b a fronte). Lo specchietto presenta una netta suddivisione tra gli schemi basati sul verso piano (a sinistra) e quelli basati sul verso sdrucchiolo (a destra). Come c’era da aspettarsi, dagli schemi a base sdrucchiola sono quasi tagliati fuori i parisillabi e i versi doppi. I due schemi a più alta simmetria interna, tra quelli basati sul verso piano, sono *ppptpppt* (suddivisibile in due quartine) e *ptptptpt* (in quattro distici). Vediamo chiaramente una predisposizione per quest’ultima soluzione da parte dei versi lunghi. Ciò è certamente motivato dalla volontà di evitare l’eccessiva monotonia che un distico di due versi corti piano+tronco potrebbe generare. Dallo schema evinciamo anche le combinazioni predilette: lo schema *ppptpppt* con ottonari, senari, settenari o doppi quinari, il *ppppptpt* con ottonari; l’*spspstst* e soprattutto l’*spspsppt* con settenari, dall’aspetto decisamente poco “modulare”; nonché, come accennato, al *ptptptpt* con endecasillabi. Concentriamoci su questi ultimi due casi particolari, in quanto esempi estremi di modularità e non-modularità.

Tutti i *ptptptpt* con endecasillabi presentano lo schema-rima *axaxbyby*, quindi sono sostanzialmente due quartine *axax* giustapposte. La maggior parte di essi sono in libretti di Ghislanzoni. Ve ne sono ben quattro nel *Papà Martin* (per Cagnoni); tre corrispondono a due strofe assegnate rispettivamente ad Armando ed Amelia nel cantabile del duetto della loro ricongiunzione («Quando partisti dal materno tetto», II, 3) e a quella immediatamente successiva di fitto dialogo (tempo di mez-

⁹²Cfr. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista cit.*, pp. 165–8.

zo), nel quale lui tenta di distogliere dalle proprie preoccupazioni la curiosità di lei. L'altra occorrenza si ha invece nella scena successiva, al principio del tempo di mezzo sempre dialogato e fittamente sticomitico del duetto tra il padre di Armando e il viscido strozzino Charanzon, nel momento esatto in cui quest'ultimo vuota il sacco (sul pesante debito del giovane) e subisce la spropositata reazione indignata di Papà Martin. In tutte queste strofe appare evidente la volontà di accoppiare i versi in distici conchiusi, che presentano sempre una forte cesura tra l'uno e l'altro, quando invece, almeno nei tempi 'cinetici', può apparire *enjambement* tra il verso piano e quello tronco. La cosa non manca di essere sottolineata graficamente, dato che tutti i distici sono impaginati con la rientranza del secondo verso: e probabilmente la coincidenza di forma tra i blocchi di testo delle due scene dovette essere studiata a bella posta da Ghislanzoni nel tentativo di fornire uno schema ritmico-metrico comune per veicolare un eventuale richiamo ritmico-melodico, pur su breve scala, sul *Leitmotiv* contenutistico costituito dal penoso segreto di Armando; cosa che la musica di Cagnoni, però non concretizza.

Comincia invece come una perfetta *lyric form* per prendere poi una strada alternativa la musica con cui Verdi musicò gli endecasillabi *axaxbyby* nella cabaletta della cavatina di Aida («I sacri nomi di padre... di amante»). La stessa identica configurazione testuale tocca ad Aida a principio dell'atto terzo («O cieli azzurri... o dolci aure native»), ma qui Verdi smembra il testo e ne ricava delle cellule musicali di diversa dimensione e funzione. Quella più riconoscibile e autonoma è una breve *lyric form* condotta sui primi due distici (un verso per ciascuna frase) e incastonata in mezzo al brano; ma la sua funzione retorico-musicale è però ormai stravolta. Particolarmente raffinata è la soluzione data da Ponchielli per le due strofe fornite, sempre da Ghislanzoni, per il cantabile del Duetto tra Walter/Corrado e Aldona (*I lituani*, III, 2). Nella prima strofa («Noi torneremo alla romita valle») Walter rassicura Aldona sul loro felice destino in comune, ora che la guerra di liberazione, che lo ha tenuto lontano per molti anni, è vinta; e lo fa con una *lyric form* da manuale *aa'ba''*, in Sol (vedi tab. 5.6 a fronte), passando senza conseguenze per la dominante Re (ogni semifrase di *a* inizia con una progressione armonica placida ma sicura e irresistibile, $\text{S}_3 \text{T}_5 \text{S}_6$, come le parole del tenore) Ma Aldona ha sofferto troppo, e non crede più nella felicità. Il suo canto erompe drasticamente in un pessimistico e inquietante sol minore, che nella successiva frase vira a un instabile Sib. Quando giunge prematuramente la regione della dominante del sol, improvvisamente Corrado le si unisce e la trascina, accelerando, al 'suo' Sol maggiore (dalla prospettiva ottimistica), sulla stessa frase *a''*, ripetuta due volte, cantata dalla sua strofa. Reinterpretando il primo periodo *aa'* come una sola frase *a* (o per non generare confusione, *A*), e lo sviluppo-ritorno (o *barform* che dir si voglia) *ba''* come *A'*, possiamo ben definire la parte cantata dalla sola Aldona un nuovo 'sviluppo' *B*: che tende all'area di dominante e all'instabilità armonica, e che in fin dei conti, seguito da una nuova 'frase' *A* (ossia *A''*), compone una macro- (o meta-) *lyric form AA'BA''* di 32 battute chiuse da una codetta cadenzale.⁹³ Ecco dunque che le coppie di distici di endecasillabi *axax*

⁹³Il testo cantato da Aldona è, comunque, quello che compare nel libretto, pervaso da un rassegnato

TABELLA 5.6: *Lituani*, III, duetto Walter–Aldona, schema del cantabile

Versi		Armonia	lyric form	(oppure)
WALTER	Noi torneremo alla romita valle	→Sol	<i>a</i>	
	Ove il tuo cor per sempre al mio si unì.	"		<i>A</i>
	Sul margin d'ogni rivo, in ogni calle,	"	<i>a'</i>	
	Troverem l'orme dei beati di...	D(Sol)		
	Un eliso di gaudii iddio ne addita	D(Re)	<i>b</i>	
	In quel sereno e riposato asil;	Re		<i>A'</i>
	Là, nell'autunno della stanca vita,	→Sol	<i>a''</i>	
	Per noi degli anni rivivrà l'april.	"		
ALDONA	Perché al core mi pingi un paradiso	sol		
	Che gli occhi miei non rivedran mai più?	"		<i>B</i>
	Già la morte ho nel sen ~ guardami in viso...	Sib		
	Spenta è colei che Aldona un tempo fu.	↔		
	* Sulla mia fronte dall'età solcata,	D(sol)		
	Un sorriso più mai non brillerà...	"		<i>A''</i>
	Sol nella tomba rivivrò beata	→Sol	(<i>a''</i>)	
	Se un pensier d'amor mi seguirà...	"		

(materiale cadenzale)

* Da questo punto Walter ricomincia a cantare

si possono associare a una 'macrofrase' (mentre i distici finiscono per costituire una 'macrosemifrase'), come se si trattasse di una sorta di 'doppi endecasillabi baciati' *xyyy*.

Nei libretti non di Ghislanzoni troviamo altre occorrenze di *ptptptpt*. Ancora *lyric form* canta Otello (atto terzo: «Ora e per sempre addio sante memorie», schema *aa'bc*), mentre di gran lunga più libera, rispetto a qualunque esempio visto finora è la forma musicale delle due strofe della canzone di Nedda nel primo atto dei *Pagliacci*, che pur presenta un dettato ritmico regolarissimo (su un accompagnamento di *Valzer*) e il ritorno tonale a Fa♯. Nicolaisen chiude il suo studio sulle opere della transizione con una suggestiva lettura della pagina di musica forse più celebre di quegli anni, l'aria di Canio «Vesti la giubba». «In some respects, the piece is modeled on the traditional AABA plan» su 32 battute (più una, aggiunta nel ritorno da *b* ad *a''*). Il 'periodo' *aa'* e lo sviluppo *b* sono condotti con cura per preparare un ritorno in grande stile su una nuova frase *a* nella tonalità di impianto, mi minore. Ma ricominciando la frase «Ridi, Pagliaccio» da una variante del secondo grado di una tradizionale cadenza (in termini di armonia funzionale, s^{7-6})⁹⁴ «here [...] Leon-

pessimismo: nessuna apertura al futuro ridente prospettato da Walter, nelle sue parole, al contrario di quello che farebbe pensare la sua melodia.

⁹⁴La tecnica retorico-armonica è simile a quella sfruttata da Ponchielli nel citato duetto dei *Lituani*, ma là il motivo melodico e la relativa armonia erano già state esposte più volte: non vi si cercava

cavallo has devised a wrenching harmonic dislocation — wrenching not because of the excessive dissonance or conspicuous cross-relations, but because of the composer's exploitation of our tonal expectations», basate appunto sulla spasmodica attesa — temporaneamente frustrata — della 'naturale' conclusione della *lyric form*, con il calcolato risultato di amplificare a dismisura la disperazione di Canio, proprio in corrispondenza dell'amara ironia delle sue parole. Ma questo «naked emotional display»⁹⁵ risulta tanto più potente ed efficace (e la popolarità planetaria del brano ne è una prova) in quanto esso sfrutta alla lettera la convenzione. Il fatto che Leoncavallo stesso abbia scelto, come testo, un ottastico di endecasillabi *axaxbyby* la dice lunga sulla caratterizzazione di siffatta soluzione metrica ancora negli anni Novanta.⁹⁶

Non ci dilungheremo sullo schema *spspsppt* di settenari, dalle proporzioni ritmiche, per così dire 'auree', che in determinate condizioni imprimono un'accelerazione sull'ultimo distico, come si può apprezzare nella strofa assegnata ad Aida nel suo duetto con Radamès del terz'atto:

Fuggiam gli ardori inospiti
 Di queste lande ignude;
 Una novella patria
 Al nostro amor si schiude...
 Là... tra foreste vergini,
 Di fiori profumate,
 In estasi beate
 La terra scorderem.

Ci basti segnalare che nei libretti di Ghislanzoni questo schema appare ben 24 volte, di cui ben nove nei *Promessi sposi* per Petrella. La casistica nei *Promessi sposi* dimostra che Ghislanzoni adottava questo schema standard non solo per le strofe parallele del quartetto (Lucia, Renzo, Padre Cristoforo e Agnese) del secondo quadro del primo atto, o per le tre 'in serie' del lungo allucinato racconto del sogno di Don Rodrigo (IV, 1, in partitura «Aria»), ma anche nel fitto dialogo sticomitico nel quale il Griso ammonisce Don Abbondio («il matrimonio [...] mai si dee compir») e che precede la Stretta dell'Introduzione.

La forza evocativa e connotativa della *lyric form* procede di pari passo con la rarefazione del suo uso, analogamente a ciò che accadde — lo abbiamo visto nel capitolo precedente — per i versi parisillabi e in particolar modo per l'ottonario. Infatti, quando appaiono forme sostanzialmente riconducibili a quest'archetipo musicale, sempre più spesso presentano connotazioni genericamente riconducibili al dominio

alcun effetto-sorpresa, bensì al contrario era la perorazione, la chiusura di un circolo che interessava in tale situazione drammatico-musicale.

⁹⁵NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition cit.*, pp. 263-5; il termine *lyric form* non era ancora entrato nell'uso comune, ma Nicolaisen si riferisce ovviamente a quell'archetipo, allora già ben conosciuto.

⁹⁶Tra i nostri ottastici di endecasillabi, uno solo è caratterizzato da sticomitia: si tratta del momento dell'improvvisa terribile apparizione del Conte d'Adelfjord a Valdo e Lidia a principio del Terzetto di *Flora Mirabilis* (II, 7), che annienta l'incanto del precedente Duetto d'amore (vedi p. 149).

dei valori tradizionali; per metterlo in pratica, però, non sempre il musicista aspetta che il librettista gli confezioni due quartine di settenari od ottonari. In *Dejanice*, II, 2, in corrispondenza della Romanza di Admèto ed alla Scena prima del Coro di Dejanice, Catalani raccoglie in buona parte le suggestioni del libretto, che assegna a ciascuno dei due personaggi una lunga sezione di versi sciolti (salvo le abituali, sporadiche rime di 'punteggiatura'). La differenza sta nella versificazione: se Dejanice si esprime in tradizionali imparisillabi, conditi da qualche quinario semplice o doppio, ad Admèto sono assegnati dei purissimi endecasillabi,⁹⁷ rotti, solo alla fine dal quinario «M'acclaman re!» (con il quale l'eroe torna alla realtà dopo aver vagheggiato il ritorno da Argelia). Admèto, ingiustamente bandito e rimasto impigliato nella tela dell'ammaliatrice Dejanice, rimane però nell'anima l'archetipo del tenore eroico senza macchia e senza paura. Nel suo monologo si respira tutto lo straniamento dell'eroe che, nel contesto 'barbaro' del covo di pirati 'orientali' — il brano si apre con una semplice decorazione melodica di sapore dorico negli archi, sorretta da un pedale di quinta vuota la-mi nei fiati: una connotazione inequivocabile —, non può che rimpiangere, con l'amore della vergine Argelia e le gesta eroiche, anche la sana civiltà 'occidentale' rappresentata dalla Siracusa greca (cfr. fig. 5.5). Con una buona trovata — forse un po' inconscia? — Catalani ricava, tra il tessuto degli endecasillabi sciolti della prima inquieta sezione («Rea vita corsara!»), il materiale verbale necessario a evocare di continuo il fantasma della *lyric form*; quindi finisce per portare a compimento quell'irresistibile richiamo alla fine della strofa successiva, con la melodia di «Torna, e m'inebbria, e canta, Argelia mia!», una *lyric form* pressoché da manuale. Il suggerimento di Zanardini, che aveva proposto originariamente endecasillabi sciolti e due lunghe strofe di sublimi endecasillabi rimati, è quindi colto al volo, ma radicalizzato e con una soluzione specifica. Del resto siamo già negli anni Ottanta, e la necessità di un'aderenza 'letterale' tra ritmi musicali e testo può venir aggirata aggiungendo una nota qua e togliendo una sillaba là, mentre la rima non è più criterio distintivo. Quello che conta è ormai sempre più la *suggestione* poetica, che deve passare (e, almeno qui, passa) dal librettista al musicista.

5.4 'Livelli di liricità' o 'specializzazione lirica'?

Gli esempi portati e alcune delle nostre osservazioni in questo e nel precedente capitolo hanno mostrato come, allo slittamento verso le connotazioni del 'caratteristico' o dell'antiquato per i metri più legati al retaggio pienottocentesco e per le relative configurazioni strofico/rimiche, non corrisponde (con la parziale eccezione del caso Boito) una forte specializzazione drammatico-musicale delle soluzioni metriche preponderanti. Così, se da un lato i valori tradizionali di cui si fanno eventualmente carico le forme vetuste — e con essi anche i valori *musicali* tradizionali — sono immediatamente spendibili in precise direzioni, seppure perlopiù relegate a funzioni di caratterizzazione secondaria quando non decisamente accessoria (la messa in berlina

⁹⁷Originariamente organizzati in strofe, nella versione definitiva furono smembrati e ricomposti in due sezioni sciolte.

The musical score is presented in three systems. Each system includes a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The time signature is common time (C). The piano accompaniment features a prominent triplet pattern in the bass clef. The vocal line includes the following lyrics: "Un sol de -", "sir il cor mi ri - ac - cen - de:", and "quel del rim - pian - to!". The score is marked with *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

FIGURA 5.5: *Dejanice*, II, 2, Romanza di Admèto

degli ottonari di Stromminger, la spavalda esuberanza eroico-patriottica dei decasilabi, la rassicurante simmetria ritmico-melodica delle doppie quartine da *lyric form*), dall'altro il grosso del tessuto drammaturgico di moltissimi libretti fa un uso molto più libero delle varie soluzioni. Alcune delle quali peraltro sono affatto nuove (imparisillabi rimati e varianti di *rhymed scena verses*), altre sono ereditate direttamente dalla tradizione senza reinvenzioni radicali (lasse rimate di settenari, versi sciolti), altre ancora mutate sì da quella stessa tradizione dove però erano rare o fortemente connotate, mentre ora sono invece largamente utilizzate o hanno assai diminuito o

addirittura annullato la loro particolare valenza (i martelliani, le polimetrie).

Preso nel suo complesso, il variegato e apparentemente indistinto contesto evolutivo degli anni Ottanta e dei primi anni Novanta dovrà comunque essere considerato sostanzialmente la fase estrema di un lungo processo di allentamento di quelle architetture fondate sull'alternanza e contrasto tra organismi metricamente omogenei e coerenti che affondavano le loro radici fin nella rigida separazione sciolti/strofe — ossia recitativo/aria — di metastasiana memoria. Ora invece, attraverso una evoluzione i cui passaggi intermedi possiamo ravvisare nella diversa conformazione metrica che assumevano i movimenti dei tempi 'cinetici' rispetto a quelli 'statici', gli organismi poetici librettistici possono ancora presentare, come ha osservato Harold Powers, almeno l'aspetto di un cosciente disegno poggiato su una determinata gerarchia che possiamo rappresentare sistematica e progressiva: un processo d'ampliamento delle 'gradazioni metriche', in sostanza, attraverso il quale rispetto ai due 'livelli' del libretto settecentesco ovvero ai tre del numero primottocentesco, arriviamo ai cinque o sei «livelli di fissità metrica» o «livelli di liricità» di *Otello*.⁹⁸

È tuttavia lo stesso schema di Powers (tab. 5.7a nella pagina successiva) a suggerire che questa linearità scalare possa essere poco costrittiva, giacché si compone di elementi (i vari livelli appunto) i cui ingredienti (la rima, la regolarità metrica e quella cadenzale) sono variabili, ma in genere 'binari', presenti oppure assenti (non per nulla nella tabella Powers ha usato il simbolo «+» e quello «-»):⁹⁹ se prendiamo il caso dei *rhymed scena verses*, notiamo che essi presentano una metrica irregolare — caratteristica non di poco conto — e quindi, gerarchicamente dovrebbero posizionarsi a un al livello relativamente poco 'lirico', eppure secondo lo schema di Powers, supererebbero i 'regolari' endecasillabi sciolti in quanto a 'liricità'. Osserviamo poi un altro caso, i decasillabi, ma stavolta prendiamo un concreto ed eclatante esempio.

«Decasillabi che finiscono con enjambement si trovano soltanto una volta nell'*Otello*, nel primo atto, per il dialogo Jago–Cassio–Roderigo, fra il coro "Fuoco di gioia" e il brindisi di Jago». ¹⁰⁰ Diamo per scontato che Powers non abbia voluto intendere con questa chiosa che vi siano rimanenti decasillabi che invece sarebbero privi di enjambement e quindi di cadenza regolare — che infatti non esistono — oppure che abbia suggerito che tali decasillabi corrisponderebbero a quelli con cui si apre *Otello* («Una vela! / Una vela! / Un vessillo!»), che pure presentano cadenza, diciamo, 'regolare' (solo un enjambement su otto versi), ma sono pure fittamente sticomitici. In effetti, se osserviamo il numero di spezzettamenti dei tipi di versificazione (o livelli di liricità) nel libretto ovvero lo stesso coefficiente sticomitico — ossia la

⁹⁸POWERS, *Boito rimatore per musica cit.*, p. 358.

⁹⁹A dir la verità la regolarità della «cadenza», in alcuni casi boitiani ma soprattutto in molti altri di diversi librettisti, è talvolta più soggettiva, talaltra si direbbe intermedia, talaltra ancora oggettivamente variabile nello spazio di pochi versi, come si può evincere anche dalla relativa, variegata colonna che abbiamo redatto per la tab. A.2 a p. 303. Come tale, essa risulta spesso ardua da catalogare — a differenza di come poté agilmente fare Moreen per il repertorio del primo Verdi, per cui infatti aveva coniato la categoria — con appunto un bel «+» (regolare) o un «-» (irregolare). La tabella di Powers dà giustamente conto di queste ambiguità per tre diversi livelli di 'liricità'.

¹⁰⁰POWERS, *Boito rimatore per musica cit.*, tav. I, nota 4, p. 359.

caratteristica	lunghezza regolare	rima	cadenza regolare
versi sciolti	–	–	–
endecasillabi sciolti	+	–	–
‘versi da scena rimati’	–	+	+ (–)
versi martelliani	+	+	+ / –
decasillabi	+	+	+ (–)
versi lirici	+	+	+

(A) Livelli di liricità secondo Powers

Tipo	1	2	3	4	5	Tipo	Metro	Sticomitia
<i>Categorie di Powers:</i>						Doppi da scena	Doppio senario	2,07
endecasillabi sciolti	115	59	22	4	1	Lirici	Endecasillabo	2,00
‘versi da scena rimati’	122	32	4			Lirici	Decasillabo	1,92
martelliani	63	20	13	1		Endecasillabi sciolti	Endecasillabo	1,59
decasillabi	9	12	7			Martelliani	Doppio settenario	1,51
(altri) versi lirici	267	2	1			Endecasillabi baciati	Endecasillabo	1,50
<i>Altre categorie:</i>						Endecasillabi sciolti	Quinario	1,50
multimetrie	50	6	3		1	Versi da scena rimati	Endecasillabo	1,47
varia/indefinita	94	9	1			Varia/indefinita	Doppio quinario	1,30
imparisillabi rimati	52	4	2			Multimetrie	Endecasillabo	1,26
endecasillabi baciati	5	2	1			Versi da scena rimati	Quinario	1,20
doppi da scena	5	5	3		1	Imparisillabi rimati	Endecasillabo	1,18
						Imparisillabi rimati	Settenario	1,12
						Varia/indefinita	Quinario	1,12
						Versi da scena rimati	Settenario	1,09
						Varia/indefinita	Endecasillabo	1,07
						Lirici	Non identificato	1,05
						Varia/indefinita	Settenario	1,04
						Imparisillabi rimati	Quinario s. / d.	No
						Lirici	Altri metri	No
						Varia/indefinita	Altri metri	No
						Versi da scena rimati	Doppio settenario	No

(B) sticomitia (versi/n. frammenti)

(C) Metri e versificazioni più sticomitici

TABELLA 5.7: *Otello*: livelli di liricità / versificazione

5.4 'Livelli di liricità' o 'specializzazione lirica'?

media di questi spezzettamenti per ciascuna categoria di versificazione, a sua volta suddivisa per metro (rispettivamente tab. 5.7b e tab. 5.7c) — notiamo subito che i decasillabi di Powers corrispondono al livello *più alto* di sticomitia tra i livelli di liricità da lui indicati e che, assieme ai senari doppi e agli endecasillabi lirici, registrano la densità sticomitica più elevata tra tutti i metri. A determinare ciò contribuiscono, naturalmente, i primi versi del libretto, che però — non ci risulta che la cosa sia già stata notata — sono un clamoroso caso di multimetria, ossia di doppia scansione del verso:

ALCUNI DEL CORO
Una vela!
ALTRI DEL CORO
Una vela!
IL PRIMO GRUPPO
Un vessillo!
IL SECONDO GRUPPO
Un vessillo!
MONTANO
È l'alato Leon!
CASSIO
Ora la folgor lo svela.
ALTRI <i>che sopraggiungono</i>
Uno squillo!
ALTRI <i>che sopraggiungono</i>
Uno squillo!
TUTTI
Ha tuonato il cannon!
...

Gli otto decasillabi *axax | aaxx* si possono leggere infatti come dodici settenari *abxabcby* (le linee orizzontali dell'esempio li delimitano).¹⁰¹ Boito «deve avere elaborato quella tecnica [della doppia scansione] nel corso del progetto e della scrittura del primo atto», e precisamente «nel duetto d'amore», cui certamente si riferisce una lettera riportata da Powers a sostegno di alcune argomentazioni sulla multimetria di quel passo. Le sue tesi non vengono a nostro avviso scalfite dal semplice far notare che il duetto Otello–Desdemona non costituisce, come scrive Powers, «l'unico luogo in cui in quell'atto si trova una doppia scansione».¹⁰²

Se la multimetria del passo era quindi sfuggita, crediamo che non se ne fosse trascurata la simmetria, che rifiuta infatti la collocazione nella categoria della «cadenza

¹⁰¹L'ultimo settenario «alla luce \ *dei lampi ne appar*» appare monco, ma la rima («-èla») del precedente non ci lascia dubbi sull'intenzionalità di questa doppia scansione.

¹⁰²POWERS, *Boito rimatore per musica cit.*, p. 382.

regolare», ma dubitiamo comunque che Powers abbia basato la tabella di versificazione dell'*Otello* sulla base dei soli versi dell'opera. La tabella infatti, ad onta del titolo che reca, sembra essere stata ricavata anche dagli altri libretti, in particolar modo da *Gioconda*, e risulta infatti ancora valida per questo e altri libretti dove il decasillabo appare solitamente con cadenza più regolare e con funzione più 'lirica'. Anche perché, va detto, in *Otello* il decasillabo è sostanzialmente il metro della convulsione: per il pericolo corso prima, per la gioia anarchica dell'euforia (e del primo intralazzo di Jago) poi; ed è comunque, come avevamo visto già in altre parti del repertorio, un metro dell'*antiliricità* (cfr. nota 57 a p. 135). Del resto, se si leggono le parole della scena Jago–Cassio–Roderigo («Roderigo, beviam! qua la tazza»), non v'è alcun dubbio che ci ritroviamo al livello più basso di 'liricità' e al massimo livello di prosaicità di tutto il libretto di Boito.

Siamo comunque dell'opinione che lo schema di Powers per i libretti di Boito vada privato della scalarità, o della gerarchia tra i suoi elementi, la cui collocazione in un livello di liricità è talvolta francamente impossibile. Solo per *La falce*, o al limite per *Ero e Leandro*, lo abbiamo visto, possiamo stabilire una (breve) scala e una gerarchia. Ma si tratta di lavori più contenuti, più lineari, e con le due più semplici costellazioni di personaggi del nostro campione (tre e appena due personaggi). Per repertori diversi da Boito, poi, uno schema simile, ancorché con elementi differenti, sarebbe anche più difficile da stilare e da verificare.

Cogli anni Ottanta, infatti, avevano attecchito all'interno dei libretti, fino a preponderare, indistinti amalgami metrico-strofici dall'incerta destinazione sonora. Tuttavia, anche in quella nuova situazione più d'un librettista poté comunque esercitare un certo controllo prefigurativo senza ricorrere a determinate 'scale di liricità' (che in qualche caso pur si possono, volendo, rinvenire), ma piuttosto ricorrendo ad alcune particolari 'specializzazioni' — tanto più efficaci quanto parsimonioso il loro utilizzo — che trascendevano qualsivoglia 'scala lirica' ma che si stagliavano chiaramente sul resto del flusso. Una di queste 'specializzazioni' è quella che assolve una funzione connotativa, (che pur potremmo spesso agevolmente collocare al grado più alto del 'lirismo', senza con ciò esaurirne la particolarità).

La poesia per melodramma ha, fin dagli albori, messo a disposizione determinate soluzioni per connotare il caratteristico, il fantastico, l'eccezionale. Basti pensare al ricorso, comune ancora nel pieno Ottocento, di assegnare a soggetti soprannaturali, infernali o appunto fantastici metri desueti, come il quadrisillabo o l'endecasillabo, con ulteriori connotazioni grottesche se associati a inusuali uscite ossitone o proparossitone. Eppure se ci riferiamo ancora al primo e pieno Ottocento, ciò accadeva in un contesto che non potremmo che definire 'standardizzato', e nel quale il fitto e vorace consumo comportava lo sviluppo di un codice e di un linguaggio comunemente accettati e dai limiti necessariamente ristretti. Nel nuovo contesto postunitario, all'opposto, le forze centrifughe che agiscono in tutti i decenni fino agli anni Novanta, fanno saltare molte delle piccole convenzioni (come appunto l'uso sistematico di strofe con uscite parossitone e terminazione ultima ossitona), per cui si rende necessario risistemare per lo meno i sistemi di connotazione, dato che i nuovi mezzi tecnici concedono una grande libertà alla poesia e alla musica.

Abbiamo visto che in molti casi si può assistere a ribaltamenti: il citato caso di *Loreley* (p. 139) è emblematico, anche se c'è da dire che oramai l'elemento fantastico non rappresenta più un'eccezione da codificare con procedimenti poetici e musicali relativamente rigidi, bensì finisce per costituire una 'tinta' come tante altre, per Catalani e per i suoi librettisti; e tinta alla quale viene magari opposto il retaggio, ora inevitabilmente grottesco, della 'tradizionale' quartina di ottonari di Hermann. All'opposto peraltro, in casi differenti abbiamo visto come proprio ciò che risulti fortemente connotato possa essere reso ricorrendo a forme e procedimenti tanto tradizionali da risultare appunto caratteristici, come abbiamo visto nei parisillabi in contesti citazionali (il *Regina coeli* di *Cavalleria Rusticana*, l'Aria del Minuetto in *Manon Lescaut*).

Un'altra soluzione veramente tipica e 'specializzata', durante la transizione, è quella del martelliano, la cui collocazione in una scala del lirismo, almeno per la maggior parte del repertorio, sarebbe però concettualmente sbagliata giacché il martelliano ha la particolarità di essere molto flessibile all'interno della medesima sezione, che può presentare appunto assieme lirismo medio, nullo, e in alcuni casi anche elevato. Ciò corrisponde, a nostro avviso, non a un livello di liricità, ma appunto a una 'specializzazione' lirica.

Si può provare anche a dirlo altrimenti. La dispersione dell'ordine costituito dalla versificazione tradizionale in mille rivoli di più o meno autentica sperimentazione, può darsi che finisse per isolare alcuni casi particolari, solitamente più connessi con la tradizione (oltre ai parisillabi, le strofe ottastiche; ma si ritrovano qua e là anche la terza rima o altre forme della tradizione poetica italiana come l'ottava o il sonetto) o ad altro genere di dispositivo fortemente stereotipato (sestine di novenari per gli amanti 'erranti') ai quali più facilmente corrisponderebbero appunto precise prefigurazioni librettistiche, più o meno eludibili da parte del musicista, ma comunque di forte potere suggestivo. Contemporaneamente molti librettisti, probabilmente consci dell'inopportunità e inutilità di separare sistematicamente il lirico dal meno lirico e il regolare dal meno regolare, par proprio che si rivolgessero a soluzioni elastiche (e oltre ai martelliani abbiamo in mente i *rhymed scena verses* e le soluzioni affini) che presentassero contemporaneamente alcune caratteristiche più 'liriche' e altre meno 'liriche', dimodoché il musicista potesse seguire, senza magari essere costretto a violentarlo con tagli o aggiunte o stravolgimenti, l'andamento — regolare o irregolare — della poesia. E quand'anche lo stesso musicista avesse voluto adottare soluzioni musicali radicalmente divergenti (più 'liriche' o meno 'liriche', insomma di differente 'livello di liricità') avrebbe comunque potuto trovare in quelle stesse formazioni metriche, volendolo, qualche buon appiglio: una rima o una cadenza spezzata piuttosto che una particolare regolarità o una flessibilità accentuativa. I livelli di liricità 'intermedi' che Powers ci ha indicato per il repertorio boitiano sono per l'appunto costituiti da questi ingredienti mischiati in maniera eterogenea, e vanno pertanto anch'essi considerati come altrettante 'specializzazioni liriche' accomunate però dalla caratteristica più importante: la flessibilità.

6 UNITÀ DRAMMATURGICHE

6.1 Scenario — l'articolazione drammatico–musicale

In una riduzione completa per canto e pianoforte o pianoforte solo, all'altezza del 1870 ci si aspettava di trovare un *Indice* dei 'numeri', solitamente situato nella pagina immediatamente precedente l'inizio vero e proprio della partitura. L'Indice forniva per ciascun 'numero' alcune indicazioni: una definizione (come Introduzione, Duetto, Aria, Finale, Scena, Romanza, Canzone o le infinite combinazioni o varianti); i personaggi interessati o i relativi interpreti (spesso individuati dal solo registro o ruolo vocale); il più delle volte un *incipit*, di solito riferito alle parole a principio del brano (al netto di una eventuale Scena, o recitativo, o qualunque altra sezione introduttiva), o a quelle con cui s'avviava la porzione cantabile più significativa (nel caso di 'numeri' complessi); il numero di lastra del singolo brano (usanza però quasi completamente abbandonata nel giro di alcuni anni, quando ormai i numeri di lastra individuavano esclusivamente l'opera completa);¹ a volte — e di qui in poi sempre più raramente — il 'numero' progressivo, che appunto contraddistingueva il brano, contando anche l'eventuale sinfonia o preludio o eventuali altri brani strumentali.

Come nell'epoca precedente, non v'era quasi mai traccia di queste suddivisioni nel libretto, fatti salvi eventuali brani 'caratteristici', come preghiere, canzoni, ecc. che potevano esservi appunto evidenziati da un titolo. Tuttavia, che vi fosse corrispondenza tra titolo nel libretto e il 'numero' relativo era da considerarsi un caso eccezionale.² Circostanza usuale, ma di tutto rilievo, è poi l'assenza totale, in tutti i libretti, di qualunque riferimento alle denominazioni di tipo musicale, 'assolute', di un brano vocale, quali appunto 'aria', 'duetto' o persino 'scena'.³ Al massimo ci potevano essere riferimenti a eventuali brani sinfonico/strumentali (oltre naturalmente a episodi coreutici), i quali rappresentavano probabilmente le occasioni più evidenti, tra le didascalie di un libretto, nelle quali il librettista si permetteva di rompere quella che potremmo chiamare la 'quinta parete' del teatro d'opera, ossia quell'invisibile barriera che relegava di fatto il libretto a un livello diegetico in qualche maniera separato rispetto al piano musicale.

Di pari passo con lo sgretolamento dell'organizzazione in 'numeri', si afferma con forza la tendenza a fornire a spartito una segmentazione più complessa e articolata in sotto-numeri, procedimento che fino a pochi anni prima si applicava esclusivamente

¹Ogni opera completa era comunque associata a un unico numero di lastra che la rappresentava nella sua interezza.

²Tanto che in opere prive di 'numeri' (e di relativo indice) come *Loreley* troviamo un 'Valzer dei fiori' segnalato sul libretto ma, eccezionalmente, anche in partitura

³Nell'accezione di sezione preparatoria o di brano d'azione.

ai 'numeri' tradizionalmente lunghi e variegati, come Finali e Introduzioni. Ciò è sintomo non tanto di un'organizzazione più frammentata del discorso drammatico-musicale, quanto dell'allentamento dei legami formali interni ed esterni: ad esempio, Gomes sentì necessario denominare il sesto numero del second'atto della *Maria Tudor* «Scena, Racconto [di] Giovanna – Quartetto [di] Maria, Giovanna, Don Gil e Gilberto»; oppure Samaras volle ripartire in tre il terzo numero di *Flora Mirabilis*:

3. { Scena
Canzone di Valdo
Canzone di Lidia

Per tradizione plurisecolare, sul libretto erano quasi sempre indicate in numeri romani⁴ le cosiddette 'scene', ossia quelle ripartizioni del testo drammatico in unità delimitate, a inizio e fine dalla entrata o uscita di uno o più personaggi singoli o collettivi. Non a caso 'scenario' era anche chiamato l'abbozzo di un libretto (così come in origine un canovaccio di commedia dell'arte) ove venisse presentata, nella sua forma più stringata, una lista delle entrate e uscite dei personaggi: e ove quindi l'unità minima risultasse appunto la 'scena'. Tale unità *scenica* prima ancora che drammatica, corrispondeva, ai tempi dell'opera metastasiana, a un'unità musicale, giacché una scena equivaleva di norma a un recitativo e alla corrispondente aria finale; e tale corrispondenza si protrasse fino alla organizzazione tipicamente primottocentesca dei 'numeri'.⁵ Da allora in poi, però, la perfetta corrispondenza tra Scena e Numero venne sempre più a mancare, vuoi perché una stessa scena poteva contenere due 'numeri', vuoi perché un numero potevo articolarsi in più di una scena: era il caso, tipicamente, di molti Finali d'atto, nei quali era frequente che la sezione iniziale fosse segnata da successive uscite in scena di gruppi o singoli o che un 'Concertato di stupore' fosse innescato dall'arrivo di un nuovo inatteso personaggio.

Di conseguenza, non è facile spiegare perché la convenzione di indicare nel libretto le 'scene' permanesse anche nel periodo della transizione, malgrado la sempre più palese sfasatura della loro correlazione con le unità drammatico-musicali. Probabilmente sopravviveva in parte una doppia funzione della indicazione 'Scena': da un lato poteva forse servire come ausilio per il direttore di scena al momento di coordinare entrata e uscita di personaggi e masse, dall'altro poteva rappresentare per lo spettatore distratto un mezzo valido e rapido per localizzare nel libretto il punto corrispondente nello spettacolo in corso sul palcoscenico, su basi puramente visuali (ossia: quali personaggi si trovavano in scena in quel momento). Ad ogni modo, nel periodo della transizione la convenzione di indicare le 'scene' a libretto

⁴La numerazione delle scene ricominciava ad ogni atto (I, 1; I, 2; I, 3; I, 4; I, 5; ... II, 1; II, 2...). Oltre all'indicazione numerale della scena, erano indicati i personaggi coinvolti. Tuttavia, a partire dagli anni Sessanta e Settanta, soprattutto nei libretti riprodotti a principio di spartiti per canto e pianoforte, il numero d'ordine delle 'scene' e con esso il termine stesso presero a non comparire sempre. La relativa segmentazione, però, poteva benissimo sopravvivere: scandivano le 'scene' stesse, ora i soli nomi dei personaggi coinvolti, indicati in carattere più grande centrato e magari in grassetto.

⁵L'entrata di due personaggi in tempi di poco differiti non implicava, generalmente, un ulteriore 'scena'.

(e in partitura) va rapidamente estinguendosi (sebbene riprendesse qualche vigore *in extremis* soprattutto nelle opere della ‘restaurazione’ verista, segnatamente in Mascagni): negli anni Ottanta assistiamo infatti ad una maggior libertà nel criterio di segmentazione esplicita di un libretto, che non si basa più esclusivamente sulle ‘scene’ ma che sempre più spesso coincide piuttosto con gli interi ‘quadri’ (ossia le mutazioni sceniche), i quali, a loro volta, tendevano sempre più a corrispondere all’atto intero.⁶

Difficile dunque non cogliere un parallelo, a partire dagli anni Ottanta, tra la scomparsa del ‘numero chiuso’ e la caduta in disuso della segmentazione per ‘scene’, malgrado la loro sempre più debole mutua correlazione. Tra le cause comuni, la più importante è senz’altro la mutata concezione del dramma musicale, condizionata in particolare dell’esempio verdiano. Il prevalere delle esigenze drammatico–musicali su quelle di gradevolezza e consuetudinarità d’ascolto (legata cioè al numero convenzionale e standardizzato) si ripercuote anche sulle convenzioni sceniche (l’entrata e l’uscita dei personaggi), forse non tanto da stravolgerle, ma abbastanza da renderle poco riconoscibili o poco fondanti, e quindi sostanzialmente non meritevoli di essere sottolineate nel testo.

Per le opere nelle quali possiamo ancora parlare di ‘numeri’ chiusi e per i relativi libretti, ad ogni modo, nella transizione valgono le stesse considerazioni che avremmo potuto trarre per il repertorio precedente, saldamente affezionato alle forme chiuse. Il punto nodale è, infatti, che il ‘numero’, il brano musicale, non esplicitato nel libretto, doveva essere desunto dalla forma della versificazione ad esso destinata. Certo, i carteggi tra librettisti e musicisti sono pieni zeppi di richieste (o proposte) esplicite di Duetti, Scene, Romanze e quant’altro, che pure erano solitamente indicati anche nelle ‘tele’ precedentemente concordate. Ma sappiamo che circolavano anche, in misura minore, libretti già pronti seppur al limite da aggiustare, nella cui realizzazione il musicista di turno non aveva avuto alcun ruolo. È difficile dire quanti dei libretti del nostro campione erano stati più o meno ‘già pronti’ quando furono messi in lavorazione dal musicista senza essere sostanzialmente alterati. Alcuni libretti di Boito lo furono, almeno in parte: *Amleto*, per Faccio, pur se ricevuto ‘a rate’; probabilmente *La Falce*, mentre su *Ero e Leandro* per Bottesini ci basiamo sul fatto che i cambiamenti più radicali rispetto alla versione originale riguardano la macroforma, non i singoli numeri.⁷ Quand’anche però il fenomeno fosse stato più esteso di quanto possiamo accertare, ciò ci direbbe poco o nulla sul grado di *determinismo* del testo librettistico, ossia su quanto il testo poetico — ci limitiamo sempre a ragionare delle

⁶Soprattutto negli anni Settanta e Ottanta non sono rari i casi in cui, abolite le tradizionali ‘scene’, il termine ‘Scena’ viene impiegato per indicare i diversi quadri in uno stesso atto. La numerazione di queste nuove ‘scene’ poteva basarsi sull’Atto (I, 1; I, 2; I, 3; II, 1; II, 2...) oppure essere progressiva dall’inizio alla fine del libretto (I, 1; I, 2; I, 3; II, 4; II, 5...). In quest’ultimo caso, poteva sopravvivere anche in qualche forma la suddivisione tradizionale: mantenendosi la denominazione di «Scena», ghirigori grafici o una breve lista di personaggi, venivano inseriti a marcare inequivocabilmente una nuova costellazione di questi ultimi in palcoscenico.

⁷Per quanto riguarda invece *l’Ero e Leandro* per Mancinelli, non ci furono grosse modifiche rispetto alla seconda sfortunata versione musicata da Bottesini.

macroforme, ossia del numero e dell'ordine dei suoi brani — *implichi* una certa forma musicale, per quanto generica, come un Duetto piuttosto che un Concertato, un Finale, una Romanza, per non parlare di danze, brani strumentali ecc. È comunque un fatto scontato che su queste questioni di forma generale musicista e librettista si capivano al volo (salvo, naturalmente, l'eventuale disaccordo!), e le richieste di chiarimenti che trapelano talvolta in un carteggio, non arrivano nemmeno lontanamente a sfiorare una candida ammissione del tipo «non ho capito se questa è una Romanza o il principio del Duetto»,. Dubbio che invece a un lettore non particolarmente smaliziato dei nostri giorni in taluni casi potrebbe benissimo sorgere.

Nel primo e pieno Ottocento la maggior parte dei numeri erano introdotti da una sezione di versi sciolti destinati al recitativo, talvolta denominata 'Scena'.⁸ Di essa erano invece di solito privi i Finali e le Introduzioni, numeri complessi che prevedevano diverse sezioni (ad esempio, un Coro) con quella medesima funzione introduttiva. Di conseguenza, basandosi anche sul solo libretto, una suddivisione in numeri risultava intuitiva, e corrispondeva inevitabilmente all'indice dello spartito.

Ben più ardua, viceversa, si presenta anche una semplice indagine preliminare sulla suddivisione in 'numeri' nei libretti della transizione (in quei lavori, beninteso, per i quali è lecito parlarne). Si presenta infatti subito una difficoltà metodologica: quand'anche in un'opera e nel suo libretto si possano isolare nettamente senza alcun dubbio i principali 'brani' o 'numeri' (è il caso della *Falce* di Boito per Catalani), potrebbe essere difficile o ambiguo individuare esattamente in partitura (e, di converso, nel libretto) l'inizio e il principio di quello «spazio aperto»⁹ che segna il passaggio da un 'numero' al successivo. Intuitivamente, e basandosi sull'esempio del recitativo e dei versi sciolti per il repertorio della prima metà dell'Ottocento, verrebbe da attribuire l'intero «spazio aperto» al numero successivo, piuttosto che a quello che precede.¹⁰ Ciò tuttavia può risultare fuorviante. Ad esempio, nello spartito della *Falce* almeno uno dei 'numeri' (5. Canzone araba) inizia direttamente dal brano cantabile, omettendo la 'Scena' (come tutte le altre di questo spartito in 'versi da scena rimati') alla fine del numero precedente. Senza contare che, in quell'opera, molto dello «spazio aperto» tra un brano cantabile e l'altro sembra maggiormente legato, per continuità ritmica, di testura e soprattutto armonica, al brano precedente; cosa che, banalmente, infatti ciò si riflette anche nella suddivisione in tracce adottata nell'unica incisione su CD da noi conosciuta.¹¹

L'indice, non numerato, della prima edizione Lucca di *Ruy Blas* presenta una struttura tutto sommato tradizionale:¹²

⁸Di qui gli innumerevoli 'Scena e Duetto', 'Scena e Aria' ecc.

⁹Abbiamo già utilizzato questa espressione intuitiva, mutuata da NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition cit.*, p. 160.

¹⁰Quanto detto va preso anche nella prospettiva 'interna' ad un 'numero': in un Finale del Rossini maturo «each kinetic section [*scil.* già definibili tempi d'attacco o di mezzo] *prepares* a static one [*scil.* Concertato o Stretta]»; GOSSETT, *The 'Candeur virginale' of 'Tancredi' cit.*, p. 327, corsivo nostro.

¹¹Bongiovanni GB 2393-2 (2005).

¹²Il compositore aggiunse un 'numero' di ballabili tra il Coro e la Scena e Concertato del Finale II, registrato a partire dalle edizioni Ricordi. L'aspetto dell'Indice, fatta esclusione per alcune varianti nella denominazione dei singoli numeri, non prevede però altre differenze.

Preludio**Scena e duetto** *Come protegga la schiera eletta* (Bar. e Basso)**Aria Don Sallustio** *Ai miei rivali cedere* (Bar.)**Scena e duetto** *Oh! com'è bella!* (Ten. e Bar.)**Rec.^{vo} e quartetto della presentazione****Coro e scena Finale I.****Gran scena delle noje****Ballata** *C'era una volta una Duchessa* (m.Sop.)**Scena e coro d'operai** *Quando l'augel del bosco***Gran scena della Regina** *Larva dorata del mio pensiero***Scena e quintetto** (Sop. m.Sop. Cont. Ten. e Basso)**Scena e duetto** *Vuol dir che voi Don Cesare* (Ten. e Basso)**Terzetto Finale II.** *Signor, vi cercava* (Sop. m.Sop. e Basso)**Gran scena del Consiglio****Duetto** *Io, che tentai, ma invano* (Sop.)**Scena e Duetto** *Dunque voi se la fama non mente* (Ten. e Bar.)**Finale III. - Coro****————— Scena e Pezzo Concertato****Aria** *Ed ei non viene ancora!* (Ten.)**Scena** *Signor Duca***Arietta** *Il Duca or qui verrà* (m.Sop.)**Scena e Duetto** *Meco vorreste – mio buon Signor* (mSop. e Bar.)**Scena e Terzetto** *È ricco, è bello, è nobile* (Sop. Ten. e Bar.)**Gran Duetto Finale Ultimo** *Ma dirvi vuo' che un raggio* (Sop. e Ten.)

Le denominazioni dei 'numeri' sono per lo più tradizionali: prevalgono Duetti (sette), Arie (due più una Arietta) e Cori (tre), e v'è un gran numero di Scene: apposte immediatamente prima di una denominazione tradizionale, oppure isolate, con magari un riferimento aggiuntivo («Scena delle noje»). L'indice di *Ruy Blas* rispecchia una certa cura per le cosiddette 'convenienze teatrali', ossia l'equilibrio e l'alternanza dei diversi tipi di brano e delle combinazioni vocali. Indici di opere apparse in anni successivi, quando presenti, non mostrano un aspetto molto diverso tranne forse che per il minore equilibrio e organicità, dovuti però non tanto a un effettivo difetto della macroforma, quanto piuttosto a una sistemazione dei pezzi più o meno arbitraria e forzata rispetto a un sistema razionale — quello appunto del 'numero' — che non può più descrivere adeguatamente i nessi formali esistenti, che magari poggiano

INDICE

Preludietto	Pag.	1
------------------------------	-------------	----------

ATTO PRIMO.

SCENA " <i>Ma questa è una pazzia</i> "	"	7
ROMANZA " <i>Son pochi fiori</i> " (Suzel)	"	19
SCENA " <i>E babbo come va?</i> "	"	25
ASSOLO del Violino e SCENA " <i>Chi mai sarà?</i> "	"	28
RACCONTO DELLO ZINGARO " <i>Laceri, miseri tanti bambini</i> " (Beppe)	"	34
SCENA " <i>Viva lo zingaro</i> "	"	39
APOSTROFE DEL RABBINO " <i>Per voi, ghiottoni inutili</i> " (David)	"	44
SCENA " <i>Il suo sermone è splendido</i> "	"	46
MARCIA: Finale I	"	49

ATTO SECONDO.

INTRODUZIONE, SCENA " <i>Oh, le belle ciliege!</i> " (Suzel) e CORO (interno)	"	59
BALLATA " <i>Bel cavalier, che vai per la foresta</i> " (Suzel)	"	68
DUETTO DELLE CILIEGE " <i>Suzel, buon dì</i> " (Fritz e Suzel)	"	72
ARRIVO DEL BAROCCINO " <i>Oh! chi è che giunge?</i> "	"	86
SCENA " <i>Vediamo un po'!</i> "	"	94
DUETTO DELLA BIBBIA " <i>Faceasi vecchio Abramo</i> " (Suzel e David)	"	101
SCENA " <i>Come va?</i> "	"	109
SCENA " <i>Uno strano turbamento</i> " (Fritz)	"	115
SCENA " <i>Fritz, noi partiamo</i> "	"	117
SCENA " <i>Che più s'aspetta?</i> "	"	120
FINALE II " <i>Piangi?... perchè?...</i> " (Suzel, David e Coro interno)	"	123

ATTO TERZO.

Intermezzo	"	126
SCENA E CORO (interno) " <i>Tutto ho tentato</i> " (Fritz)	"	132
SCENA " <i>Buon giorno</i> "	"	139
CANZONE " <i>O pallida, che un giorno mi guardasti</i> " (Beppe).	"	142
SCENA E ROMANZA " <i>O amore, o bella luce del core</i> " (Fritz).	"	147
SCENA " <i>L'amico Fritz fantastica d'amore!</i> "	"	150
SCENA " <i>Povero Fritz, l'amore in te si desta</i> "	"	155
LAMENTO " <i>Non mi resta che il pianto</i> " (Suzel)	"	157
SCENA E DUETTO " <i>Come s'è fatta pallida!</i> " (Suzel e Fritz)	"	160
SCENA " <i>Amici, ho vinto!</i> "	"	176
FINALE III " <i>Tu sposi, Fritz?</i> "	"	179

FIGURA 6.1: Mascagni, *Amico Fritz*: Indice dei brani

sempre più sulle tecniche del ritorno motivico. Assai eloquente, in tal senso, risulta lo stucchevole indice dell'*Amico Fritz* (fig. 6.1 a fronte).

Nondimeno appare ancora valida, a quest'epoca l'osservazione circa una prassi che valeva alcuni anni prima, ai tempi di Basevi, critico verdiano:

al momento di redigere le riduzioni a stampa delle opere certi «numeri» musicali complessi venivano scomposti in più brani che apparissero abbastanza autosufficienti da poter essere commercializzati a sé; ed è presumibile che fossero i redattori stessi, forti di quel lessico corrente, a forgiarne di persona le intitolazioni.¹³

Ciò spiegherebbe le molte disparità di denominazione, quando non addirittura di suddivisione, d'uno stesso brano: tra un'edizione e l'altra, ma anche tra queste e quanto possiamo leggere nei carteggi di musicisti e librettisti. I quali, di solito, abusando tra l'altro del termine «Scena» anche per indicare numeri relativamente tradizionali, adottavano criteri puramente drammatici prima ancora che musicali per designare le varie posizioni dei personaggi — almeno fino a che i corrispondenti 'numeri' non cominciavano a prendere forma precisa (e valga a mo' d'esempio la lettera di Zanardini citata a p. 107 sulla gestazione di *Janko*).

D'altra pare, alcuni degli spartiti corrispondenti ai libretti del nostro campione, in particolare dalla metà degli anni Ottanta in poi (escludiamo il caso problematico del *Mefistofele*), non presentano indice, o meglio non presentano un indice dei 'numeri', ma al massimo un indice degli atti o dei quadri. In alcuni casi-limite (*Dejanice*, per esempio) l'indice dei numeri viene fatto scomparire con le edizioni successive degli anni Novanta presso Ricordi e viene sostituito dall'indice degli atti; anche se poi, sfogliando lo spartito, si notano subito gli evidenti, tradizionali titoloni rimasti a principio di ciascun numero, che tradiscono l'adeguarsi strumentale, ma non sostanziale, alla recente voga dell'abolizione del 'numero', logica ancora estranea alla produzione di Catalani prima di *Loreley*. Nell'*Amico Fritz* come s'è visto, il caso è invece opposto: troviamo un dettagliato indice di aspetto decisamente tradizionale, ma lo spartito stesso non segnala alcuna cesura, che del resto va ricavata con precisione dall'*incipit* fornito appunto nell'indice, assieme al numero di pagina corrispondente. E pur così tuttavia, individuare il principio di un 'numero', nella commedia lirica di Mascagni, risulta in alcuni casi una scelta decisamente arbitraria: logico quindi che le ristampe novecentesche ne aboliscano del tutto l'indice, come accade peraltro per molti spartiti ottocenteschi.

Siamo a conoscenza di un solo caso in cui l'indice dei pezzi sia stato riprodotto anche nel libretto: l'*Otello* di Verdi, il cui libretto originale presenta, subito dopo il testo di Boito, lo stesso identico indice dello spartito Ricordi n. 51023 (fig. 6.2 nella pagina successiva), salvo com'è ovvio per i numeri di pagina, ora modificati in

¹³ROCCATAGLIATI, *Le forme dell'opera ottocentesca cit.*, pp. 316–7. Nelle stesse pagine è comunque affermata l'utilità della terminologia reperibile negli indici delle partiture, considerazione che si può sottoscrivere.

<h1>INDICE</h1>	
❦	
<h2>ATTO PRIMO.</h2>	
URAGANO: JAGO, RODERIGO, CASSIO, MONTANO, CORO — OTELLO. <i>Pag.</i>	1
CORO: <i>Fuoco di gioia!</i>	» 36
BRINDISI: JAGO, CASSIO, RODERIGO, CORO	» 55
JAGO, CASSIO, RODERIGO, CORO, MONTANO — OTELLO	» 81
DESDEMONA, OTELLO.	» 95
<h2>ATTO SECONDO.</h2>	
JAGO, CASSIO	» 109
JAGO	» 113
OTELLO, JAGO	» 124
CORO: <i>Dove guardi splendono</i> , DESDEMONA	» 133
DESDEMONA, EMILIA, OTELLO, JAGO	» 153
OTELLO, JAGO	» 169
<h2>ATTO TERZO.</h2>	
OTELLO, JAGO	» 202
DESDEMONA, OTELLO	» 206
OTELLO	» 225
OTELLO, JAGO, CASSIO	» 233
OTELLO, JAGO	» 251
FINALE	» 257
<h2>ATTO QUARTO.</h2>	
CANZONE: DESDEMONA, EMILIA	» 324
AVE MARIA: DESDEMONA	» 338
DESDEMONA, OTELLO	» 342
OTELLO, EMILIA	» 352
OTELLO, EMILIA, JAGO, CASSIO, LODOVICO, MONTANO	» 355

FIGURA 6.2: Indice dello spartito dell'Otello di Verdi

TABELLA 6.1: Opere senza 'indice' tradizionale nel campione

Compositore	Titolo	Anno	Editore	Note
Boito	<i>Mefistofele</i>	1875 (1868)	Ricordi	Indice per scene/quadri; indice presente per il Prologo (suddiviso in cinque movimenti)
Verdi	<i>Otello</i>	1887	Ricordi	Sorta di indice per scene, parziale e senza denominazioni
Franchetti	<i>Asrael</i>	1888	Ricordi	Indice per scene
Puccini	<i>Edgar</i>	1889	Ricordi	
Catalani	<i>Loreley</i>	1890	Ricordi	
Catalani	<i>La Wally</i>	1892	Ricordi	
Franchetti	<i>Cristoforo Colombo</i>	1892	Ricordi	
Puccini	<i>Manon Lescaut</i>	1893	Ricordi	
Verdi	<i>Falstaff</i>	1893	Ricordi	

quelli utili alla lettura del volumetto.¹⁴ Quest'*unicum* di *Otello* è da considerarsi il punto di volta del nuovo costume di abolire l'indice. «Da Puccini [*recte*, da *Edgar*] in poi Ricordi rinunciò a [e]numerare i pezzi negli indici degli spartiti; fu una scelta senz'altro "modernista"»,¹⁵ e comunque tipica dell'editore: la tabella 6.1 elenca tutte le opere del campione qui utilizzato i cui spartiti non presentano un indice tradizionale, e si noterà che in tutti i casi l'editore è Ricordi. Se a confronto si considerano i casi del citato *Amico Fritz* e di consimili altri spartiti Sonzogno, l'impressione che se ne trae è che le rispettive, opposte scelte dei due editori (abolizione dell'indice per Ricordi, reintroduzione forzata per Sonzogno) forse non vanno attribuite a un mero vezzo editoriale, ma piuttosto ricondotte a una cosciente presa di posizione ideologica nell'ottica di uno scontro: quello latente, sebbene più fittizio che reale, tra opera avvenirista (o 'internazionale' pucciniana)¹⁶ e restaurazione melodrammatica verista.¹⁷

Un caso particolare lo troviamo poi nello spartito di *Asrael*, la cui edizione Ricordi

¹⁴ARRIGO BOITO, *Otello. Dramma lirico in quattro atti. Versi di Arrigo Boito. Musica di Giuseppe Verdi. Teatro alla Scala. Carnevale-Quaresima 1886-87. Impresa Fratelli Corti & C.* Trad. da Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, [1887], p. 81.

¹⁵«La segmentazione di *Otello* [di Verdi] è in parte agevolata, rispetto ad esempio alle opere di Puccini, dal fatto che il libretto dà uno 'scenario' (ossia un'articolazione in 'scene' drammatiche) [...]; BIANCONI, POMPILO e PAGANNONE, *RADAMES cit.*, nota 62 a p. 376-7. Nella medesima nota si leggono anche alcune importanti considerazioni sulle scelte di suddivisione l'*Otello* operate alla fine da Verdi e da Ricordi.

¹⁶Ricordi dopo l'acquisizione di Lucca, che ne deteneva i diritti, si era magicamente convertito in grande sostenitore di Wagner e del wagnerismo.

¹⁷Con il tentativo sonzognano di incoronare un nuovo, italianissimo 'grande' dopo Rossini, Bellini, Donizetti, e Verdi, che avrebbe dovuto essere Mascagni.

presenta sì un indice, ma corrispondente all'indicazione delle 'scene', di tipo tradizionale, del libretto: «SCENA PRIMA. Demoni», «SCENA SECONDA. Asrael», «SCENA TERZA, Ridda infernale», e via dicendo. Questo vero e proprio 'scenario', posto a principio dello spartito di Franchetti, potrebbe indurci a proclamare frettolosamente l'avvenuta colonizzazione della forma librettistica entro la partitura musicale.¹⁸ In realtà non potremmo essere più distanti dal giusto. Un tal 'scenario' non rappresenta un'unità di segmentazione prettamente librettistica, dato che non solo il cambio di scena era sempre stato indicato negli spartiti (seppur non con titoloni a tutta pagina, come in *Asrael*), ma soprattutto perché, a ben vedere, esso veniva a segmentare altre forme esse sì squisitamente librettistiche, come ad esempio regolari strofe o financo — accade in diverse scene di *Asrael* — singoli versi, in corrispondenza di una sticomitia tra due personaggi. La 'scena', come abbiamo già visto, veniva infatti presa come unità appunto 'scenica', visiva, prima ancora che come unità drammatico-testuale del libretto. Nel caso concreto di *Asrael*, inoltre, la segmentazione non è sempre pertinente alla musica: raramente una scena termina su una corona in partitura, e quasi mai con una pausa coronata.

Qualche esempio dall'opera di Franchetti può tornar utile. La parte seconda del primo atto, «In Cielo», è costituita da un'unica scena (cosa del resto ragionevole, dato che il Paradiso non è un albergo con gente che va e viene), ma corrisponde a quasi quaranta pagine in partitura e a diversi episodi, dal profilo musicale ovviamente cangiante. Tra le scene II,3 e II,4, al contrario, non vi sono modifiche di metro o tempo, e il passaggio armonico è da un pedale di dominante a tonica di Sol; inoltre, dopo il passaggio alla seconda delle due, il coro di contadini continua a cantare: è il solo Asrael che, uscendo, fa scattare inesorabilmente una nuova 'scena' che però non può in alcun caso essere paragonata a un 'numero', ossia a un brano magari da vendersi e interpretarsi staccato dal contesto. In breve: l'indice di *Asrael* risponde alla banale necessità d'una segmentazione, che senza essere musicale, è però utile a far raccapazzare il lettore/esecutore in una partitura priva del tutto o in parte di riferimenti formali forti come erano appunto i tradizionali 'numeri'.¹⁹

L'*Otello* stesso è da considerarsi opera priva di numeri, assieme a un pugno di altre che non presentano appunto un indice. In generale, però, la correlazione tra una suddivisione in 'numeri' e la presenza di un relativo indice verrà data in questo studio per buona, il che comporterà l'accettare denominazioni e segmentazioni presentate dagli spartiti stessi. Tuttavia, ai nostri fini, identificare i singoli brani — solistici, a due o d'assieme — come unità a sé stanti sulla sola base della presenza di un indice sarebbe troppo rinunciatario. Per quanto riguarda i brani solistici, in mancanza di un indice, il nostro criterio sarà quindi la presenza di un'estesa porzione di canto, spiegato o meno, destinata a un unico personaggio senza pesanti e continue interruzioni o interventi esterni,²⁰ ma anche che risulti entità drammaticamente e

¹⁸Si tenga anche conto che l'indice per 'scene' compare anche nella seconda edizione di *Edgar*, ma soprattutto nelle edizioni Ricordi per le opere di Wagner.

¹⁹Considerazione da ritenere ovviamente valida anche per molte opere di Wagner, anch'esse suddivise per 'scene'.

²⁰Non è il caso costituito da 'sfondi' sonori quali cori o canto fuori scena, che assolvono diversa

musicalmente conchiusa, ossia non contenuta in un organismo più esteso e di maggior coerenza interna (come ad esempio un comune Duetto che pur preveda canto solistico spiegato al proprio interno). Il problema di possibili ambiguità formali e quindi classificatorie sussiste soprattutto verso la fine della transizione, quando troviamo moltissimi casi difficilmente catalogabili. Ad esempio, il confronto tra Gellner e Wally nel primo atto dell'opera di Catalani prevede due episodi di canto spiegato, isolati musicalmente così come poeticamente dal contesto, ma che non giudichiamo di sufficiente autonomia per poter essere considerati 'brani' a sé stanti (e in effetti le incisioni di solito non le isolano nelle *tracklist*). D'altro canto, la medesima intera scena del confronto tra l'innamorato Gellner e l'inafferrabile Wally non ha nemmeno le carte in regola per poter essere isolata come 'duetto' o come variante di duetto, dato che non c'è mai una sovrapposizione vocale e, in generale, non vi sono sufficienti elementi di coesione musicale. A livello drammaturgico, poi, il repentino ritorno di Stromminger, con conseguente scontro con Wally è evidentemente inscindibile dal resto, né può essere considerato una mera 'coda' del confronto tra gli altri due personaggi.

Per converso, l'esigenza di fissare un criterio per isolare arie, ariette, romanze e altre espressioni individuali ('soli', in una parola) da una parte, e duetti, duettini ed altre espressioni a due ('confronti')²¹ si fa pressante al momento di immettere dati all'interno di un rigido database. Per quanto riguarda i brani di 'confronto', un buon criterio di massima è comunque quello che esige una compartecipazione musicale di due cantanti in un organismo drammaturgicamente o musicalmente almeno parzialmente chiuso, anche in assenza dell'unione delle voci, e nel quale il peso drammatico e musicale dei due personaggi sia paragonabile. Dove però il dettato musicale conserva nonostante tutto margini di ambiguità e dove si sia anche privi di indici espliciti (che sono stati presi, come già detto, per buoni senza indugiare oltre), si è giunti alla conclusione che la complessa casistica possa anche valersi, su un piano complementare, della osservazione empirica, ossia ad esempio di un confronto con le *tracklist* di incisioni su CD.²²

funzione drammatica e musicale e appartengono a un 'piano' narrativo e scenico differente da quello del personaggio principale.

²¹Utilizziamo il termine 'confronto' per tradurre perfettamente *confrontation*, termine scelto da Nicolaisen per sostituire 'duetto' a proposito di *Falstaff*, dato che, a differenza di determinati casi in *Aida* e *Otello*, «we can no longer speak automatically of "duets"»; NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition cit.*, p. 27.

²²È in sostanza la prammatica proposta e adottata da Giorgio Pagannone per la segmentazione di *Otello* nel suo intervento in *RADAMES cit.*, al cui impianto teorico e metodologico rimandiamo. Basandoci comunque sull'autorità degli indici per la segmentazione, il Database Libretti Transizione ha assunto le seguenti proporzioni quantitative. Contando anche *Otello* e *Asrael* tra i trenta libretti schedati dotati di indice, abbiamo schedato un totale di 694 'numeri' (di cui 48 tra preludi, balli e altri episodi strumentali), pari a una media di 23, 21 tolti i brani strumentali, o 6/7 per atto. Tenendo presente l'arbitrarietà della segmentazione, possiamo stilare una classifica delle opere con più 'numeri', che vedrebbe ai primi posti *La forza del destino* (38), *Salvator Rosa* (36), *Amico Fritz* (32) e *Guarany*, *Papà Martin* e *I promessi sposi* (29). Esclusi atti unici e opere in due atti, la classifica è chiusa da *Edmea* (19) e, con soli 18 'numeri', da *Ero e Leandro* e *I lituani*. Tra i 'numeri' vocali, 191 sono esclusivamente, prevalentemente o parzialmente corali, e una cospicua parte rientra nella categoria

Forti di questi criteri *a priori* o empirici, tracciare un profilo diacronico dell'evoluzione del numero solistico o del numero 'a due' durante la transizione, comporterà comunque il rischio, in agguato in tutta l'attività di osservazione 'scientifica' di qualunque oggetto di studio (non dobbiamo per forza scomodare le particelle quantistiche per rendercene conto), di influenzare involontariamente l'oggetto stesso, piegato inopinatamente alle categorie stereotipate o a esigenze contingenti, e di farsi sfuggire quindi proprio le chiavi di lettura più efficaci. Sarà comunque un rischio necessario, da controbilanciarsi con il complementare esercizio dell'intuizione.

In questo quadro, è scontato che una particolare attenzione vada rivolta alla questione della 'solita forma', il più importante modello analitico-formale di 'numero' ottocentesco individuato dalla musicologia odierna. Se i segnali di crisi di quello stampo a quattro-cinque sezioni si lasciano agevolmente rintracciare a metà del secolo per cui esso fu forgiato, il periodo della transizione costituisce comunque il torno d'anni in cui è maggiore la velocità di dissoluzione delle vecchie forme e nel quale si tende maggiormente a sperimentarne di nuove, con alterne fortune. D'altro canto, la stessa nozione di prefigurazione librettistica, quando parliamo di 'solita forma' in quel periodo, diviene piuttosto delicata da maneggiare, dato che troveremo casi di evidente 'solitaformismo' nei libretti stravolti dalla musica, e viceversa normalizzazioni compositive in direzione appunto solitaformista di configurazioni metriche che ne sembrerebbero del tutto aliene.

L'apporto maggiore alla conoscenza del 'numero' nel periodo della transizione viene ancora una volta da Jay Nicolaisen, di cui vanno ricordate alcune considerazioni:

Italian opera had undergone metamorphosis in the years which separated *Aida* and *Falstaff*. The musico-dramatic structures in use for a half-century or more had been cast off and the composer was faced with the responsibility of fashioning a new structure with each scene he set. The situation was not unlike that facing Wagner in the 1850s, at the time he abandoned romantic opera and began the *Ring*.²³

Negli anni Novanta, poi, «nel discorso operistico continuo, ai numeri subentra una drammaturgia musicale fondata su ragioni teatrali prima che compositive».²⁴ Non si può che sottoscrivere queste osservazioni. È tuttavia opinione di chi scrive che il modello portato in auge nella musicologia contemporanea da Powers sia indispensabile per studiare la forma del 'numero' nel periodo della transizione. È vero infatti che il modello viene applicato in particolar modo al repertorio che ha il suo baricentro cronologico attorno agli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, segnatamente per opere della triade Bellini Donizetti Verdi. Tuttavia, la chiave di lettura per avvicinare i libretti e le opere del periodo da noi preso in esame dovrà tenere necessariamente in conto il cosiddetto «orizzonte d'attesa» del pubblico, ossia il comune sostrato di

del 'numero' solista o del duetto in senso lato. Sono indicati molti terzetti (e terzettini), quartetti ecc. fino al settimino dei *Medici*.

²³NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition cit.*, p. 65.

²⁴GUARNIERI CORAZZOL, *Psicologia del pianto cit.*, p. 16.

esperienza condivisa che quegli spettatori ricavano da un'assidua frequentazione del teatro d'opera, condizione ormai sostanzialmente irripetibile.²⁵ Un frequentatore della Scala di Milano di età media, nel 1890, si era probabilmente sorbita, nel ventennio precedente, un cocktail operistico internazionale nel quale predominava l'influenza francese sotto forma di *grand-opéra* autoctono (Meyerbeer, Halévy), delle sue commistioni o esiti italiani (soprattutto Verdi), dei più recenti successi dell'*opéra lyrique* e dell'opera-ballo italiana, e ove era stato relegato a ruolo minoritario (di poco superiore al 10%) il melodramma italiano di impronta tradizionale, cui appunto riconduciamo gli esempi aurei che supportano il modello della 'solita forma'.²⁶ Tuttavia, l'orizzonte d'attesa del nostro frequentatore scaligero è più l'eccezione che la regola, un caso estremo rispetto alla media delle situazioni nell'Italia della transizione. Qualunque altro frequentatore di teatri d'opera nello stivale, in quei due decenni, poté infatti godere di un repertorio ben più tradizionalista e, in fin dei conti, italiano. In piazze più provinciali, come l'Apollo a Roma, la percentuale di opere italiane della triade Bellini Donizetti Verdi raggiungeva comodamente la metà, e che era poi supergiù la stessa media nazionale del periodo 1850–1860, ossia del periodo in cui, presumibilmente, si era formata la cultura operistica dello spettatore medio all'altezza del 1870.²⁷ Pur senza il supporto di studi *ad hoc* né di alcun tipo di dati, è lecito inoltre supporre che, anche ben dentro il periodo della transizione, la diffusione editoriale di pezzi staccati ad uso dei cosiddetti dilettanti possa essere stata ben più incisiva per quel che riguarda il melodramma 'tradizionale' italiano: sicuramente più adatto di certo repertorio gallogermanico alla fruizione privata del pezzo staccato, segnatamente proprio grazie a quei numeri autosufficienti (arie, duetti) che più potevano recare impresse le caratteristiche della 'solita forma'.

Sarebbe quindi davvero arduo sostenere che questo enorme patrimonio di esperienze comuni non abbia costituito un punto di partenza obbligato per molte creazioni del periodo della transizione. Certo i compositori, e fors'anche in maggior misura i librettisti, erano più aggiornati e vantavano esperienza più ampia rispetto al loro stesso pubblico; ma una assidua frequentazione di modelli estranei all'italianità non era certo incompatibile con la più salda cultura attorno alla cosa operistica italiana, che permetteva loro, se abbastanza smalzati come lo era Verdi, di trattare il materiale compositivo «through the norms of expectation of the musical theatre suitably manipulated for a novel effect».²⁸ Solo un'opera programmaticamente

²⁵L'odierno melomane, infatti, pur essendo potenzialmente esposto a una mole anche superiore di ascolto musicale di opera italiana primottocentesca (grazie soprattutto alle incisioni destinate alla comoda fruizione casalinga), verrà irrimediabilmente contaminato dall'inevitabile esposizione a un repertorio ben più allargato, non solo straniero o cronologicamente successivo, ma anche sei-settecentesco.

²⁶Estrapoliamo questi e alcuni dei successivi dati dalla statistica fornita in NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition* cit., p. 289–90.

²⁷«Nel corso del decennio 1850–1860 poco oltre il cinquanta per cento delle rappresentazioni d'opera era costituito da melodrammi di Donizetti e di Verdi»; MARCELLO CONATI, "L'oltracotata turba che s'indraca". *Inforestieramenti dell'opera italiana nel secondo Ottocento*, in *Musica senza aggettivi: studi per Fedele d'Amico*, a cura di Agostino Ziino, Firenze, L.S. Olschki, 1991, pp. 345–353, nota 3 a p. 346.

²⁸POWERS, «*La solita forma*» cit., p. 101.

d'avanguardia come il *Mefistofele* boitano, dove «non si trova pressoché traccia» di 'solita forma',²⁹ rappresentava una vera eccezione.

Quegli artefici agivano dunque in un ambito di formule ben collaudate e ben note. Un po' come accade oggi per le soluzioni adottate a livelli micro e macroscopici in centinaia di pellicole di genere (la commedia brillante, l'horror, il cinema d'azione, quello bellico, ecc.), le 'solite forme' melodrammatiche finivano per costituire un patrimonio comune e spesso abusatissimo, tanto da prestare il fianco alla manipolazione per effetti di sorpresa (in senso lato), passando talvolta per l'iperbole con intento parodistico. Fu il caso dell'*Arte di far libretti* di Antonio Ghislanzoni, appunto un breve libretto parodico i cui personaggi recano gli eloquenti nomi di Tenore, Prima Donna e Baritono, e apparso per la prima volta nel 1870.³⁰ L'autoreferenzialità o lo straniamento, del resto, erano tratti distintivi di certo sprezzo scapigliato (soprattutto da parte di Arrigo Boito) verso quell'oggetto culturalmente 'basso' che fu il libretto tra gli anni Sessanta e Settanta

Detto altrimenti, l'esistenza di una radicata coscienza della natura stereotipata di molte piccole e grandi «formule» del melodramma da parte di suoi creatori, in particolar modo da parte di librettisti come Ghislanzoni e Boito,³¹ non esclude affatto, e anzi rafforza l'idea che alcune di quelle stesse formule venissero coltivate ossia più o meno consapevolmente assunte, digerite e financo manipolate, in funzione dell'orizzonte di attesa, da parte di musicisti e librettisti. In maniera altrettanto inconscia esse poterono quindi essere fruite dal pubblico e dalla critica.

Un argomento sollevato da Roger Parker contro l'autorità di Basevi (e di conseguenza contro la sua «solita forma» che aveva attirato l'attenzione di Powers) chiama in causa la critica coeva (1860 circa). Nei suoi articoli essa si concentrava infatti di solito su tre elementi: l'intreccio e il soggetto (1), il libretto e la poesia (2), il canto (3); mentre sembrava essere completamente disinteressata a questioni di forma che invece interessano — e qui nasce la perplessità di Parker — il solo musicologo Basevi.³² Eppure, ci sembra perfettamente naturale che la critica, anche competente, si soffermi sugli elementi facilmente razionalizzabili e traducibili in parole (1 e 2) ignorando o omettendo ciò che richiede invece un approfondimento e una competenza maggiori, mentre va da sé che ciò che riguarda la mera performance vocale di una serata o di un allestimento ha ben poca importanza per il musicologo che studia l'opera omnia di un compositore. È del resto nostro parere che le parole di Basevi sulla 'solita forma de' duetti' debbano essere prese con la massima serietà e attenzione, in quanto costituiscono una rarissima occasione di contatto tra

²⁹MICHELE GIRARDI, *Mefistofele: un'affascinante utopia*, in *Mefistofele di Boito*, Milano, Teatro alla Scala - Rizzoli, 1995, pp. 27-37, <http://www.rodoni.ch/MITODIFAUST/CD2/boito-mefistofele-girardi.htm>, p. 32.

³⁰ANTONIO GHISLANZONI, *L'arte di far libretti. Wie macht man eine italienische Oper?*, Bern, Institut für Musikwissenschaft, 2006.

³¹Boito si era appunto lanciato contro la «formula» in un articolo sulla *Perseveranza* del 1863 (ARRIGO BOITO, *Cronaca musicale*, in *Opere*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Garzanti, 1979, pp. 126-127), e già nella prima versione del libretto dell'*Amleto* (1865) aveva forse raggiunto l'«abolizione quasi totale della forma chiusa» (FABIO, «*Stretto orizzonte e sconfinata l'ali...*» cit., p. 74).

³²PARKER, «*Insolite forme*» cit., p. 45.

TABELLA 6.2: Schema di riferimento della 'solita forma' secondo Powers

	aria/cavatina	gran duetto	finale	
0	Scena [versi sciolti; recitativo]	Scena [<i>idem</i>]	Coro, balletto, scena, aria o arietta, duetto o duettino, marcia, ecc.	
1	Tempo d'attacco	T. d'attacco { (strofe parallele) (dialogo)	—	<i>cinetico</i>
2	Adagio (Cantabile)	Adagio (Cantabile)	Pezzo concertato (Largo)	<i>statico</i>
3	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo	<i>cinetico</i>
4	Cabaletta	Cabaletta	Stretta	<i>statico</i>

il nostro approccio esterno all'oggetto-opera (*-etics*, in antropologia) e quello interno (*-emics*) che ne aveva Basevi; occasione dovuta a una fortuita coagulazione di semplici concetti che altrimenti si sarebbero dovuti cercare nell'imperscrutabile *mare magnum* delle manifestazioni coeve di una fruizione operistica che, almeno a livello di coscienza formale, era squisitamente ingenua e inconscia. Del resto, non sembra affatto condannabile la presunta tendenza di Powers a prendere autorità da «the works themselves» (PARKER, «*Insolite forme*» cit., p. 44).

6.2 Solo — di Arie e Scene

L'Aria, ossia l'espressione canora individuale che per oltre un secolo aveva costituito il corpo principale di una partitura operistica (se non l'essenza stessa dell'opera italiana) aveva finito, nella drammaturgia verdiana, per essere in buona parte sostituita dal Duetto, ossia dall'espressione canora del confronto tra due personaggi (e registri vocali). L'Aria tuttavia sopravvisse anche nel periodo verdiano, avendo trovato attorno agli anni Trenta una forma ricorrente, derivata in sostanza da quella dell'Aria rossiniana, decisamente assimilabile a quella della 'solita forma' del Duetto, come ha sottolineato Harold Powers (cfr. tab. 6.2). La 'solita forma' dell'aria era tuttavia solo una tra le molte manifestazioni di 'numero' individuale che già dal primo Ottocento potevano essere assegnate a un solista, diverse per forma, dimensioni e denominazione. Oltre al diminutivo 'arietta', era comune il termine 'romanza'. Ancora a metà secolo era definita come romanza un brano di un solo movimento, bistrofico e di carattere lirico-sentimentale. Quest'ultima caratteristica è l'unica che possiamo quasi sempre rintracciare nelle 'romanze' dell'opera della transizione, assieme alle consuete dimensioni contenute.

Nel campione sono stati schedati 210 brani solistici (di cui 19 in commistioni corali di varia foggia) per lo più corrispondenti a un 'numero' indicato nello spartito e ivi adeguatamente specificati.³³ Il numero di brani solistici per ciascuna partitura è qua-

³³Sono stati schedati anche brani appartenenti a opere prive di indice. Le sole esclusioni, detta-

TABELLA 6.3: *Ruy Blas*, II, 2, Gran scena della Regina

Sezione	Incipit	Metro	Rima
0 Scena/recitativo	«Sola co' miei pensieri!»	22 sciolti	assente (solo distico finale)
2 Adagio/Cantabile	«Larva dorata – del mio pensiero»	2 quartine di doppi quinari	a(a)x b (b)x c(c)x d (d)x
3 Tempo di mezzo	«Che dissi?... Ahimè!...»	4 quartine di quinari	xaax axax aa S x bbbx
4 Cabaletta	«E tu, gran Dio, tu reggimi»	2 quartine di settenari	SaSa SxSx

si sempre compreso tra quattro e otto, con l'eccezione della *Falce* (tre) e di *Promessi sposi*, *Amico Fritz* e *La forza del destino* (dieci ciascuna); 84 sono per soprano, 48 per tenore, 37 per baritono, 17 per mezzo soprano, 15 per basso e solo 4 per contralto. I brani denominati "romanza" sono 38, e ve ne potevano essere fino a tre per ogni opera. Non pochi sono i casi di canto 'al quadrato': tra questi contiamo almeno tredici "canzoni", sette "ballate" e quattro "serenate", oltre a sette "preghiere", che costituiscono una categoria a parte.

Il termine più ricorrente è però certamente quello di 'scena', che troviamo in ben 68 casi, anche se con significati assai diversi. Non sempre infatti esso appare in locuzioni quali «Scena ed aria» o «Scena e romanza». A volte è proprio il termine "scena" a denominare il 'numero' solistico, specie in contesti di maggiore azione: la prima occorrenza sembra essere la «Gran scena della Regina» (*Ruy Blas*, II, 2). In questo brano («Sola co' miei pensieri!»), che si apre con una sezione di sciolti resi con un consueto parlante sul motivo di Ruy Blas innamorato, la Regina si lascia dapprima trasportare dalla fantasia amorosa per lo sconosciuto ammiratore che le procura tutti i giorni dei fiori (l'*Andante sostenuto* «Larva dorata — del mio pensiero», doppia quartina di quinari doppi) quindi si scuote preoccupata per la propria infedeltà («Che dissi?... Ahimè!...», quartine di quinari) e conclude con una estemporanea preghiera, sviluppata a parlante sopra lo stesso motivo che avevamo sentito nell'*Andante*, su una quartina doppia di settenari («E tu, gran Dio, tu reggimi»). A leggere il solo testo di questo brano sembrerebbe di trovarsi di fronte ad una perfetta 'solita forma' dell'Aria: le sezioni sono perfettamente stagliate e separate l'una dall'altra sia per funzione drammatica sia per costruzione metrica (cfr. tab. 6.3). Anche il tono e il ritmo dell'ultimo movimento suggerirebbero uno slancio cabalettistico:

E tu, gran Dio, tu reggimi
 Nell'inegual battaglia!...
 Sento un dolor nell'anima,
 Cui niun dolore eguaglia!...
 Contro quest'ansia indomita
 Difendimi, o Signor,

te da diverse motivazioni riconducibili comunque alla difficoltà di individuare l'oggetto del nostro interesse, sono rappresentate dalle opere *Mefistofele*, *Cristoforo Colombo* e *Falstaff*.

Forza e coraggio infondimi,
 Salvami dal mio cor!...

Date queste premesse, siamo autorizzati a credere che Carlo D'Ormeville avesse intenzione di fornire una 'solita forma' dell'aria a Marchetti. Il compositore, tuttavia, preferì giocare con le aspettative. Reintroducendo la tonalità e il ritmo (in $\frac{3}{4}$) dell'*Andante*, e lasciando agli archi il compito di guidare il *parlante* attraverso il tema ascoltato precedentemente, appena *più animato*, Marchetti riesce a sottolineare al tempo stesso l'ambiguità e la coerenza della Regina e a ravvivare la conclusione di un brano che comunque non mancava certo di movimento drammatico. La denominazione scelta («Gran scena» invece di «Aria») deriva quindi forse dalla violazione *in extremis* del modello, seguito quasi pedissequamente fino al momento della mancata Cabaletta, e tuttavia riconducibile perfettamente ad esso per la funzione drammatica generale. In questo caso la prefigurazione librettistica appare parziale: il suggerimento del librettista è colto al 90% e viene a mancare proprio nel momento in cui si rende necessaria una caratterizzazione *ad hoc*. Del resto al problematico personaggio della Regina, sostanzialmente infedele nella sua purezza e insieme unica figura femminile 'seria' della partitura, viene dedicata particolare attenzione da parte di Marchetti.

La «Scena» che ha per protagonista l'eroe eponimo nell'*Amico Fritz* (II, 6,) è la chiave di volta dell'intera vicenda e consiste in una doppia quartina di ottonari *a(b)Pax bPbx* seguite da un distico di endecasillabi sciolti, a mo' di ponte verso la scena successiva:

Uno strano turbamento
 Improvviso ora m'assale...
 Da qual nuovo sentimento
 Agitato io sento il cor?
 È l'amor da me deriso,
 Che si vendica ad un tratto...
 Dovran ridere sul viso
 Alla vittima d'amor?

No... son salvo... il Rabbin m'aperse gli occhi...
 Vo' fuggir... Suzel qui non mi trattiene...
 [...]

Fritz ha appena appreso dal rabbino David che Suzel verrà data in sposa e, inspiegabilmente anche per sé stesso, ha reagito in maniera aggressiva scacciandolo e mandandolo letteralmente «al diavolo», con quattro reiterazioni dello stesso violento disegno orchestrale su triadi minori costruite sui suoni costitutivi di una settima diminuita di fa#. Una volta solo, egli intona una semplicissima melodia raddoppiata dal violoncello in do minore, tonalità su cui l'orchestra era andata finalmente acquietandosi ($\frac{2}{4}$, *Andante un poco sostenuto*, fig. 6.3 nella pagina successiva); melodia che però è resa inquietissima dal posizionamento nei tempi forti delle note di

Qua-le stra-no tur-ba-men-to im-prov-vi-so or m'as-sa - le da qual
nuo - vo sen - ti - men - to a - gi - ta - to io sen - to il cor!

FIGURA 6.3: *Amico Fritz*, II, 6

passaggio, e che trova un instabile riposo solamente nelle toniche degli accordi di sesto prima e di quarto grado poi. L'intonazione della seconda quartina vede una reazione alla stasi della prima metà del brano, con un disegno ritmico melodico in $\frac{3}{4}$ che culmina in un *ff* del sesto grado (Lab), ma che però dopo una pausa viene quasi subito ricondotto dall'orchestra *pp* all'oppressivo motivo iniziale. Il ritorno degli sciolti vede la definitiva ribellione di Fritz al destino che l'amore gli riserva, ed ecco ricomparire il ritmo di $\frac{3}{4}$ e l'accordo di Lab, in corrispondenza del «No!», *sf*, al quale segue una sorta di mobile recitativo inquieto e saltellante. Il brano proposto dal librettista avrebbe potuto prestare il destro a una Romanza di fattura tradizionale, eppure Mascagni sceglie di drammatizzare la musica e risolvere il tutto con un lampo lirico, di brevissima durata e mobile nella sua struttura, ignorando completamente la simmetria della doppia quartina. Il termine 'scena' è giustificato in questo caso dalla particolare svolta drammatica che il brano imprime alla vicenda, ma ha la sua ragion d'essere soprattutto nelle scelte musicali, non perfettamente collimanti con la prefigurazione librettistica.

Vi sono altre denominazioni di brani solistici che colpiscono perché richiamano direttamente elementi costitutivi poetici: la più evidente è "strofe". Questa parola appare in almeno cinque casi: un «Coro e strofe» nella *Forza del destino* (III, 10), una «Scena e strofe» nei *Lituani*, una «Scena del consiglio e strofe» in *Fosca* (IV, 5), una «Scena e strofe» in *Salvator Rosa* (II, 2) e il «Coro d'Introduzione - Strofe» in *Marion Delorme* (II, 1). I primi quattro furono licenziati da Antonio Ghislanzoni.

Il brano verdiano, il celebre «Lorché pifferi e tamburi», si colloca al destarsi matutino dell'accampamento militare italo-spagnolo a Velletri e rispecchia alla lettera la forma data dal libretto. Dopo una doppia quartina di ottonari destinata al Coro, e suddivisa tra i soldati e le vivandiere, si lascia appunto spazio alle strofe di Preziosilla: due doppie quartine di settenari («Venite all'indovina»), ciascuna a sua volta chiosata da una quartina destinata al Coro (tutte le quartine sono rimate *Paax* con $x = \text{«-à»}$), con una ripetizione pedissequa, appunto strofica, della musica, che evoca sapori spagnoleschi nel ritmo regolare e nel piglio modaleggiante. In questo caso 'strofa' è termine perfettamente equivalente a *couplet*,³⁴ e di conseguenza il Coro

³⁴Cfr. MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *Di alcuni termini e concetti prescrittivi in Gaetano Rossi*, in Fiamma

costituisce un *refrain*.

La configurazione librettistica delle “strofe” che il profugo lituano Arnolfo canta nella Grande Sala del Castello ai cavalieri Teutoni («Sui Lituani fiumi io vidi il sol») ha alcuni punti in comune con i *couplets* di Preziosilla: innanzitutto il numero (due), ma anche l’alternanza con i commenti estemporanei, in questo caso di Corrado (Walter) e del Coro, che reagiscono con opposti sentimenti alla provocazione di quello che credevano un semplice bardo. Le strofe sono composte ciascuna da un ottastico di imparisillabi rimati (*XaBAXcBC* in entrambi i casi) e da una quartina di settenari (rispettivamente *PxSx* e *axax*) chiosate da due decasillabi *xx*, uno per Corrado e uno per il Coro. A differenza delle strofe verdiane, e nonostante la perfetta corrispondenza metrica, la soluzione musicale data da Ponchielli non è affatto strofica: il compositore infatti musica questo materiale con una aderenza perlopiù perfetta, quasi madrigalesca, alle diverse immagini via via evocate da Arnolfo (la patria, l’ira divina, il guerriero perduto, il «cor di donna in lacrime», ecc.), senza accogliere affatto il suggerimento implicito nella maniacale corrispondenza metrico-rimica tra le due strofe che Ghislanzoni aveva approntato.

Ben più libera risulta la configurazione metrica delle ‘strofe’ di Gajolo in *Fosca*. Il capo dei corsari è prigioniero dei veneziani. Nella ‘scena’ che apre il numero i dignitari veneziani, dopo aver commentato gli ultimi eventi (brevi lasse di doppi quinari), vengono a sapere dal Doge della richiesta di udienza di Gajolo e lo fanno entrare (sciolti). Dopo la risposta ironica alle sue richieste di libertà (senari), inizia il numero di Gajolo («Son capitano»), che snocciola una prima strofa di quinari *ababPx* chiosata da uno schernevole tristico *ccx* del Coro e del Doge, ancora ironici alle parole del pirata. Una quartina di ottonari *abab* introduce ora la spiegazione vera e propria di Gajolo (una volta libero potrebbe salvare la vita ai veneziani Paolo e Delia), che viene portata a termine con la seconda strofa di quinari *PaSaPx*, cui fa eco un altro tristico *ccx* dei veneziani, che stavolta non hanno nulla da ridere. Come c’è da aspettarsi, Gomes musica questi pochi versi ignorando completamente la debole simmetria strutturale tra le due ‘strofe’, che nel procedimento compositivo vengono tra l’altro stravolte dai tagli e dalle ripetizioni di singoli versi. L’uso del termine ‘strofe’, dunque, sembra piuttosto riferirsi all’alternanza tra il solista (strofe, *couplets*) e il coro (ritornello, *refrain*), anche in assenza di ripetizioni o reiterazioni di materiale musicale.

Ancor più difficile spiegare il termine ‘strofe’ nel *Salvator Rosa*. La rivoluzione di Masaniello ha trionfato, e in una spiaggia napoletana il popolino ha appena iniziato a festeggiare la tanto agognata libertà: sta portando in trionfo il giovanissimo ma già eroicamente vittorioso Gennariello e gli chiede di raccontare come si sia svolta la battaglia (lassa di settenari spezzati). Egli acconsente:

Nicolodi e Paolo Trovato (a cura di), *Le parole della musica I cit.*, pp. 225–58: 241. Il termine ‘strofe’ traduceva *couplets*, a volte, in alcuni spartiti italiani di opere francesi, ad esempio di Meyerbeer. Ma per quel che si è potuto constatare, si trattava sempre di racconti: ad esempio, «Quand je quittai la Normandie» di Alice nel terz’atto di *Robert le diable*.

Poiché vi piace udir come la scena andò
 Ve la dirò.
 Tutti d'intorno a me — venite ad ascoltar,
 E niuno osi parlar!
 Fuoco di moschettier dall'alto del balcon...
 Più in là il cannon...
 A Satanasso, al ciel — impreca lo spagnuol...
 Sparito è il suol...
 Che orrendo bacchanal — che strepito infernal!...
 Pim! pom! di qua — pim! pom! di là!...
 E noi dal nasso: avanti!
 Viva la libertà!
 Poi tutti col pugnol — tra il fuoco ci spingiam!
 La via spazziam!

I fucili carichiam...
 Tutti in massa ci avanziam...
 Alla porta giunti alfin
 Lo Spagnuol non è più là.
 Urta... spingi... e patatrà!

CORO

Pim! pom! patatrà!...
 Lo Spagnuol non è più là...
 Viva la libertà!...

Il racconto del ragazzo, caratterizzato come visto da tambureggianti e quasi ubi-que uscite tronche, intenzionalmente onomatopeiche, è così strutturato: un primo gruppo di quattro distici (ciascuno formato da un doppio settenario + quinario xx , «Poiché vi piace udir»), un distico di doppi settenari $(x)x(y)y$ con due settenari Px ,³⁵ e un altro distico misto come quelli iniziali. Il pentastico di ottonari («I fucili carichiam») è chiosato dal distico del coro, che conclude ripetendo «Viva la libertà!...». Non vi è dunque parvenza alcuna di simmetria, e Gomes reagisce provvedendo per quasi ogni distico del materiale musicale nuovo, con deboli ritorni melodici e appena qualche similitudine nel ritmo ternario, tanto da farci sospettare che con il termine 'strofe' ci si riferisca ormai al semplice atto di raccontare ad un pubblico una vicenda di forte impatto.³⁶

³⁵Cfr. considerazioni a p. 114.

³⁶È ciò che avviene nel brano tratto da *Marion Delorme*. Il comico Lelio, di fronte agli ufficiali del reggimento che hanno appena terminato il Coro, si dedica al *gossip* grottesco sulla recente moda dei duelli per futili motivi. Dopo una breve introduzione dialogica in martelliani, sentiamo due differenti storie (separate da alcuni martelliani e settenari dialogici), entrambe sviluppate sull'identico schema: due quartine di doppi settenari $axax | axax$ più una quartina di settenari $axax$, con un *refrain* corale costituito dal un identico distico martelliano $(a)x(a)x$.

La prima Romanza che troviamo nel nostro campione è già nell'atto iniziale di *Romeo e Giulietta* del 1865 («Scena e Romanza», I, 5). Durante la festa a casa Cappelletti, Cappellio e Tebaldo discutono sull'opportunità di concedere la mano di Giulietta a persona degna. Udito tutto, Paride si presenta chiedendo a sua volta la mano della ragazza (lunga 'scena', tutta in recitativo). Per convincere ulteriormente Cappellio, egli intona una semplice, dolce e distesa melodia («Sarà felice, ve lo prometto») costruita su un pentastico di doppi quinari *aab(c)b(c)c* più un quinario *x*,³⁷ che forniscono abbastanza materiale per una variante della *lyric form*. Non v'è una seconda strofa nel testo, tuttavia la denominazione 'romanza' è giustificata dal fatto che Cappellio risponde cauto e severo (ma in fondo benigno) con sei versi sciolti svolti in *parlante* sulla reiterazione della melodia appena cantata da Paride ma condotta da archi avvolgenti; la melodia si chiude con la ripetizione delle parole finali da Paride stesso. Marchetti ha evidentemente voluto giocare con la tradizione. La ripetizione pedissequa della musica su una seconda strofa del testo, tipica delle Romanze attorno agli anni Quaranta-Cinquanta,³⁸ è qui sostituita da un parlante sulla medesima melodia, che contiene la risposta cauta di Cappellio («Straniera al mondo è la mia figlia, e troppo | Giovane ancor...»). Ma la sua intenzione è resa evidente dalla melodia svolta negli archi, che non è altro che la continuazione della romanza; ed è questa mancata soluzione di continuità che dà la netta impressione che Cappellio stia solo 'tirando sul prezzo'. Ma chi disprezza, si sa, compra, e infatti sono le appassionate parole di Paride che chiudono il brano, a suggello di un patto matrimoniale che innescherà poi la tragedia.

Sono indicate due 'romanze' nella *Forza del destino*: la prima ha luogo nella residenza dei Calatrava quando Leonora si ritrova sola con Curra (I, 2). La giovane si dispera per l'amore impossibile verso Alvaro. Piave predispose per questo brano tre quartine di settenari *SaSa | SaSa | SaSa* che Verdi musica in maniera molto libera, ciascuna secondo un'idea musicale diversa, con svariate ripetizioni, e un solo ritorno della prima idea melodica di carattere cadenzale e conclusivo, sul testo della terza strofa. In questo caso, il termine 'romanza' è giustificato dalla sola poesia, che prevede la non molto usuale variante a tre strofe e comunque il carattere sentimentale del contenuto. Una configurazione metrica pressoché identica (settenari *SaSa | SaSa | SxSx*) caratterizza l'altra romanza dell'opera verdiana, «O tu che in seno agli angeli» di Alvaro (III, 1). Non è l'unica somiglianza tra le due romanze: anche qui l'eroe (che si trova soldato in Italia) si dispera per un destino crudele (egli crede Leonora morta nella rocambolesca fuga dalla casa dei Calatrava). La romanza vera e propria viene introdotta da una «Scena» (e non da semplice «Recitativo» come nel caso di Leonora), «La vita è inferno all'infelice», un monologo su 14 sciolti resi da Verdi con tutto lo spettro delle soluzioni di testura in ordine sparso: ascoltiamo recitativo, parlante, declamato, arioso e una vera e propria frase cantabile a partire dalle parole «Siviglia!... Leonora!...». Anche la musica della romanza ha una struttura libera: frequenti ripetizioni testuali allungano a dismisura il brano (tre minuti da

³⁷Un ulteriore distico di doppi quinari *cx* è stato soppresso in partitura.

³⁸Cfr. ROCCATAGLIATI, *Le forme dell'opera ottocentesca cit.*, pp. 320-1.

sommare agli altri tre della scena precedente) che si contraddistingue comunque per la giustapposizione di idee melodiche *ad hoc* per ciascuna strofa. Ciò è tuttavia da mettere in relazione alla non rara usanza di strutture musicali eterogenee AB quando il primo materiale melodico (ossia appunto A) risulti in tonalità minore.³⁹

Probabilmente la più celebre 'romanza' della transizione è «Celeste Aida, forma divina» (*Aida*, I, 1). Dopo l'introduzione in sciolti («Se quel guerriero | io fossi»), Radamès intona una doppia quartina di quinari doppi *axax | axax*. Sebbene qui la romanza prenda inizio da una tonalità maggiore, Verdi mantiene separate le idee musicali per le due strofe del testo, le quali comunque vengono ripetute per intero, la prima identica, la seconda aggiungendo altre idee musicali, per formare una struttura di tipo ABAC. L'alternanza di una sezione in minore con una in maggiore è caratteristica anche della 'romanza' di Aida («I sacri nomi di padre... di amante») alla fine della medesima scena. Si tratta di un brano dall'introduzione particolarmente convulsa, dove Aida si dibatte tra la fedeltà alla patria e quella all'amore per Radamès. La struttura AABC (c, *Allegro giusto poco agitato*, lab minore) corrisponde a una prima doppia quartina di endecasillabi *axax | axax*, mentre la quartina di doppi quinari $(x)y(x)zz(z)y$ («Numi, pietà — del mio soffrir!») è intonata, ma un verso ogni quattro battute, anziché ogni due, nella corrispondente tonalità maggiore, *Cantabile*, su un tremolo 'angelico' di archi, così da risultare, per contrasto, distesa e remissiva. Aida canta anche un'altra romanza («O cieli azzurri... o dolci aure native», atto terzo, dopo il Coro di sacerdotesse), costituita da una struttura in doppia quartina identica a quella della romanza precedente. Il brano, in maggiore, è qui trattato da manuale, con ciascuna quartina ripetuta sopra la medesima musica e con l'ultimo verso che funge da *refrain* tra le due, all'inizio e alla fine.

Nelle opere di Pietro Mascagni contenute nel campione troviamo cinque diverse romanze. La più celebre è quella di Santuzza in *Cavalleria rusticana*, scena quarta, «Voi lo sapete, o mamma, prima d'andar soldato»: un disperato sfogo rivolto alla madre di Turiddu, che ci dà l'occasione di apprendere l'antefatto. La forma musicale, che rifugge la quadratura e la simmetria degli elementi melodici, è composta da diverse sezioni giustapposte, con un ritorno del materiale melodico finale. E si può dire che stesse già tutta nella prefigurazione librettistica: quattro distici martelliani infatti prevedono diversi *enjambements*, persino tra il quarto e il quinto verso, dove ci saremmo aspettati invece, per una romanza, una forte cesura. In questo caso, il termine romanza serve ormai solo ad indicare un brano ad un solo movimento e di carattere perlopiù intimistico/sentimentale.

L'impiego di metri come i martelliani non è da considerarsi così eccezionale: abbiamo già visto, utilizzati con disinvoltura, tra gli altri, endecasillabi. Ma se diamo un'occhiata ai metri utilizzati nelle sezioni 'statiche', ossia quelle più 'liriche' del nostro campione (tab. 6.4a a fronte), a parte lo scontato *exploit* appunto dell'endecasillabo (del resto prevedibile per quanto detto a proposito dei singoli metri nel cap. 4, non troveremo sensibili differenze tra il periodo iniziale della transizione e le abitudini degli anni Novanta. E se più interessanti emergono invece se,

³⁹*Ivi*, p. 321

Anni	4	5	6	7	8	9	D	E	Q	S	T
1865–1869	0,1%	16,7%	0,3%	43,4%	5,4%		4,3%	13,5%	16,0%		
1870–1874		14,8%	5,8%	30,3%	12,5%		3,7%	18,9%	4,6%	6,9%	1,8%
1875–1879	2,0%	31,2%	0,3%	27,3%	6,8%			17,8%	6,5%	7,4%	
1880–1884		28,2%		39,9%	8,4%		2,4%	13,8%	6,0%	1,2%	
1885–1889		22,7%	4,7%	24,6%		0,4%	2,3%	29,4%	11,3%	0,8%	3,4%
1890–1893		8,0%	2,0%	31,1%	5,1%			41,2%	7,5%		4,2%

(A) Principali metri

Anni	E. bac.	E. sciolti	Impar. rim.	Lirici	Lirici narr.	Martell.	Sciolti	V.d.s.r.
1865–1869	3,6%		3,2%	81,6%	3,2%		8,2%	
1870–1874			2,6%	78,0%	1,5%	0,7%	12,0%	2,8%
1875–1879		5,3%		67,8%	7,1%		2,9%	11,6%
1880–1884	2,4%	7,8%	9,0%	78,0%			2,7%	
1885–1889			20,8%	56,6%			7,5%	8,1%
1890–1893	4,4%	3,4%	34,5%	50,6%	2,7%	1,8%	2,3%	

(B) Principali tipi di versificazione

TABELLA 6.4: Sezioni statiche/liriche dei brani solistici

sullo stesso campione, investighiamo i diversi moduli di versificazione (tab. 6.4b). I puri versi lirici (solitamente parisillabi o settenari) lasciano spazio non agli sciolti, comunque confinati fuori dalla cantabilità distesa, e nemmeno ai martelliani, che come abbiamo già visto vengono spesso utilizzati in contesti ambigui o variamente caratterizzati: la vera novità è quella rappresentata dagli imparisillabi rimati, che giungono a superare il terzo del totale nel periodo *post*-1890.

Troviamo imparisillabi rimati, ad esempio, in una formazione pseudo-strofica nell'*Amico Fritz*, I, 3. Si tratta della sortita di Suzel, che porta a Fritz un omaggio floreale:

SUZEL

(che ha un piccolo mazzolin di viole mammole in mano, si avvanza verso la tavola, con gli occhi abbassati, tutta vergognosa)

Son pochi fiori, povere viole,
 Son l'alito d'aprile
 Dal profumo gentile;
 Ed è per voi che le ho rapite al sole...
 Se avessero parole,
 Le udreste mormorar:

«Noi siamo figlie timide e pudiche
 Di primavera,
 Siamo le vostre amiche;
 Morremo questa sera,
 Ma morremo felici
 Di dire a voi, che amate gl'infelici:
 Il ciel vi possa dar
 Tutto quel bene che si può sperar.»
 Ed il mio cor aggiunge una parola
 Modesta, ma sincera:
 Eterna primavera
 La vostra vita sia, ch'altri consola...
 Deh, vogliate gradir
 Quanto vi posso offrir!

(Suzel con gli occhi bassi, offre il mazzolino a Fritz)

Le tre strofe corrispondono ad una suddivisione logica e retorica delle parole di Suzel: (1) offerta del regalo a Fritz; (2) discorso diretto attribuito ai fiori ma rivolto a Fritz; (3) augurio di propria parte. A prima vista le strofe parrebbero tre sequenze irrelate di imparisillabi rimati (endecasillabi, settenari e qualche quinario), quindi simili ai *rhymed scena verses*. Ma l'utilizzo di una rima regolare esclude la parentela con il metro boitiano; inoltre, a ben vedere, la strofa finale e quella iniziale sono pressoché identiche per forma (lo schema generale è $AbbAax | Ab_5abcCxX | AbbAxx$). La musica di Mascagni è molto più aderente a questo schema rispetto a quanto aveva fatto con la Romanza di *Cavalleria rusticana*: consta in sostanza di una struttura *ABA*, dove *B* è la strofa centrale, vero perno retorico del brano. La retorica testuale è del resto evidente: la timidissima Suzel⁴⁰ delega alle viole il compito di iniziare l'augurio, ma esse non sono altro che la proiezione di Suzel stessa, la sublimazione della sua anima candida e immacolata: con le stesse caratteristiche, ma portate all'estremo («Se avessero parole, | Le udreste mormorar»). Suzel evidentemente proietta il suo destino e le sue ambizioni sui fiori che reca in dono: morirebbe felice al solo scopo di augurare a Fritz tante belle cose. Il messaggio, così trasfigurato, viene collocato da Mascagni su di una sorta di piedistallo. La sezione *B* (fig. 6.4) è appena più regolare e quadrata delle altre, e attraverso un salto tonale da Mib a Sol , il cambio di metro da $\frac{2}{4}$ a $\frac{3}{4}$ e alcuni procedimenti retorici (ad esempio il marchio sonoro dell'alternanza tra la tonica Sol e la dominante minore, già impiegata in *Cavalleria rusticana* e da Puccini) mette grande enfasi sul discorso diretto e lo colloca appunto in un piano astratto rispetto all'*hic et nunc* dell'abitazione e dei invitati di Fritz: un piano squisitamente lirico, che a Suzel non sarebbe altrimenti concesso, causa la sua naturale riluttanza. Ciò detto, ecco che la reiterazione degli auguri nella terza strofa appare ora retoricamente giustificata per la stessa Suzel, e socialmente accettabile.

⁴⁰Timida al limite del ridicolo, e non a caso Verdi trovò il libretto dell'*Amico Fritz* non «cattivo» ma «il più scemo» che avesse mai letto.

Andante Sostenuto

Noi sia-mo fi - glie ti - mide e pu - di - che di prima-ve - ra,

FIGURA 6.4: *Amico Fritz*, 1, 3, Romanza di Suzel

Sarà un riassaggio dell’emblema sonoro delle viole (nella nuova tonalità di Mi \flat), ritornato prepotentemente negli archi, a suggellare l’ultima strofa e il brano tutto, e a ricordare che le parole dei fiori venivano in fin dei conti dal profondo dell’anima di Suzel. In questo brano la Romanza mascagnana ha trovato la sua forma musicale e testuale.

Definito romanza o meno, il brano solistico, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta e nei primi anni Novanta, tende a ridurre le sue dimensioni, e ciò appare evidente anche nei libretti: un semplice computo dei versi, scene e sezioni accessorie incluse, indica un passaggio da circa 35 versi ‘a solo’ in media per il libretto alla fine degli anni Sessanta, a circa 21 negli anni Novanta. Particolarmente prolisse (musicalmente e verbalmente) risultano Arie e simili nei *Lituanian* e nei drammi lirici di Filippo Marchetti. Prolissità che non è però sinonimo di aderenza al modello (solito)formale dell’Aria in tre movimenti.

«Recitativo ed Aria» è la denominazione del brano solistico di Flora nel terz’atto di *Don Giovanni d’Austria* di Marchetti. L’ebrea Flora è stata appena interrogata dall’Inquisizione, si sfoga con la governante Dorotea e chiede aiuto al consigliere Ruy Gomez. I 39 versi che D’Ormeville predispose per questo brano sono schematicamente riassunti nella tabella [6.5 nella pagina successiva](#). Nel libretto ci sarebbero le carte in regola per musicare una tradizionale Aria nella ‘solita forma’, che confluirebbe senza soluzione di continuità nel successivo Duetto con Filippo. «Is it parlante? Is it arioso? Is it an arietta?» si chiede però Nicolaisen; «the one thing it is not [...] is an aria».⁴¹ Egli nota infatti come il brano venga costruito a partire da materiale melodico snocciolato all’inizio del brano dall’orchestra, e al quale al massimo la voce chiede prestiti senza sviluppare proprio materiale e senza alcuna reale autonomia: «nevertheless the chief novelty in this scene is simply that it lacks a set piece».⁴² Per Nicolaisen la novità dello stile di Marchetti è infatti la tenden-

⁴¹NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition cit.*, p. 51.

⁴²*Ivi*, p. 59.

TABELLA 6.5: *Don Giovanni d' Austria*, III, Recitativo e Aria di Flora

Incipit	Metro	Rima	Contenuto
«Ah! mia buona signora!...»	10 sciolti	–	Dialogo con Dorotea e Gomez
«Le faci funèree – gli arredi sinistri»	Quartina di doppi senari	abax...	Ricordo dell'interrogatorio
«Ah! tutto rammento!...»	10 doppi senari	...bccx SaaxSx	Dialogo: Gomez è ottimista ma prospetta la tortura
«Deh! voi, signor, salvatemi»	Doppia quartina di settenari	SaSa SPST	Flora supplica Gomez di aiutarla
«A tal volea ridurla!...»	7 sciolti	–	Gomez suggerisce l'aiuto di un «potente»

za a costruire brani siffatti a partire da semplici motivi orchestrali, e ad affidare la coerenza formale e la tenuta drammatica appunto a basi puramente motiviche. Se lo stesso Nicolaisen ci ricorda che «Italian vocal melody remained peculiarly suited to a sort of music drama which placed its greatest reliance on the human voice»,⁴³ Marchetti, nonostante la vena melodica 'belcantistica' che gli è stata riconosciuta, è uno dei primi compositori a privare il canto stesso della propria autonomia e centralità drammatico-musicale. Se assumiamo questa autonomia e questa centralità come le premesse per poter riconoscere una forte potenzialità prefigurativa alle forme poetiche dei libretti, e segnatamente alle 'solite forme', non stupirà constatare che a partire da quegli anni si assiste invece a un crollo della correlazione tra forma librettistica e forma musicale; allo stesso modo non ci stupiremo se il testo di questo numero, che avrebbe dovuto costituirsi come Aria o come una variante di essa, venne steso sopra un tessuto connettivo ad esso estraneo, fino a scioglierne i nessi formali (strofe, testura) in esso espliciti o impliciti.

Gli ultimi due esempi, seppur certo non rappresentativi, sono emblematici di due situazioni antitetiche: un Marchetti alle prese con le piccole e grandi rivoluzioni formali e poco preoccupato della lettera del testo da musicare; un Mascagni ligo al dettato metrico del libretto, non per deferente subordinazione, ma al contrario perché il testo viene incontro alle esigenze e allo stile del suo melodizzare (che lo aveva reso celebre al suo esordio operistico). Generalizzare queste tendenze opposte, rispettivamente 'transizionale' e 'post-transizionale' sarebbe certamente grave leggerezza da parte dello storico dell'opera italiana. È opinione di chi scrive, tuttavia, che la nuova generazione di librettisti dei primi anni Novanta, non tanto perché liberata dall'orpello delle forme primo- e pienottocentesche, ma piuttosto perché dotata di idee chiare e pragmatiche su cosa può servire (ma anche su cosa può essere di impaccio) alle nuove leve come Mascagni e Puccini, riesce a interpretare maggiormente

⁴³Ivi, p. 66.

i loro bisogni. E in questo modo, senza avere necessariamente il merito per i successi arrisi alle opere finite, riuscirono davvero a confezionare testi più confacenti alle loro esigenze musicali.

6.3 A due — duetti, incontri, scontri

Vi sono sette duetti nel *Ruy Blas* di Filippo Marchetti (1869). Nel primo («Come protegga la schiera eletta», I, 2) il Gran Maggiordomo Don Guritano intima al primo ministro Don Sallustio di sposare una damigella della Regina, da lui sedotta e abbandonata, pena l'esilio. Nel secondo («Oh, com'è bella!», II, 4) Don Sallustio, meditando la vendetta contro la Regina, si rende conto che il suo valletto Ruy Blas ne è innamorato, gli fa scrivere una misteriosa lettera e una strana dichiarazione, e lo fa inspiegabilmente vestire da nobile. Nel terzo duetto («Vuol dir che voi, Don Cesare», II, 4) Don Guritano, geloso delle attenzioni che la Regina sembra dimostrare per Don Cesare (l'alter ego aristocratico dell'umile Ruy Blas), lo sfida a duello. A differenza dei primi tre, il quarto («Io che tentai, ma invano», III, 3) è denominato solamente «Duetto» (senza «Scena») e vede la Regina e l'ormai potente Ruy Blas / Don Cesare dichiararsi mutuamente l'amore (dove la celebre melodia «O dolce voluttà»). La scena successiva («Dunque voi, se la fama non mente») vede il ritorno dall'esilio, in incognito, di Don Sallustio, che in un ulteriore Duetto intima a Ruy Blas di obbedirgli e di mantenere il segreto: il giovane teme che Don Sallustio lo stia usando per colpire la Regina. La scena quarta dell'ultimo atto vede in scena una trappola che Don Sallustio fa scattare nei confronti di Casilda, la dama d'onore della Regina («Meco vorreste, mio buon Signor»), accorsa proprio per accertarsi della autenticità del falso invito di Ruy Blas (lo stesso redatto inconsapevolmente di propria mano nel primo atto) e dalla quale Don Sallustio, prima di farla prigioniera, indovina che la Regina abbotcherà all'amo. L'ultima scena dell'opera (Il Gran Duetto - Finale ultimo «Ma dirvi vuo' che un raggio») inizia con la Regina che prega per la sorte di Don Sallustio ma soprattutto di Ruy Blas, che, immaginiamo, fuori dalla porta verso cui ha spinto il padrone, gli sta affondando la spada nel petto; al suo ritorno, sconvolto, chiede perdono all'amata per aver millantato la propria identità trascinandola in serio pericolo e, al diniego di questa, si avvelena: solo nell'agonia ottiene il perdono della disperata Regina.

Con il solo riassunto delle sette scene di confronto del *Ruy Blas*, appena fornito, anche il lettore che non ne abbia mai sentito parlare avrà potuto farsi un'idea chiara del non semplicissimo intreccio del libretto di Carlo D'Ormeville. Ciò che qui più interessa è però il fatto che, all'altezza del 1869, il Duetto rappresenta anche per compositori diversi da Verdi l'unità drammaturgica privilegiata nella quale far condensare i rapporti di forza che governano il melodramma italiano. Nell'opera di Marchetti, poi, la costellazione dei diversi personaggi che interagiscono nei Duetti appare quasi aurea nella sua composizione e nelle sue combinazioni: ciascun personaggio ha un registro differente (oltre agli scontati tenore, soprano e baritono, troviamo il mezzosoprano Casilda e il basso Don Guritano) e i due assi fonda-

		Tipo	Denominazione	Duetti
Grado	Importanza	Di sangue	Padre/Madre (Figlio/a)	6
			Fratello/Sorella	3
			Altra parentela	1
		1	Protagonista	Politico/sociale
2	Comprimario	Nemico/Avversario	30	
3	Secondario	Padrone/Superiore (Subord.)	5	
4	Minore	Altro vincolo politico/sociale	2	
(A) Scala gerarchica		Sentimentale	Innamorato/a corrisposto	57
			Innamorato/a non corrisposto	23
			Fidanzato/a	4
			Sposo/a	8
			Altro vincolo sentimentale	–
		Nessuno	4	

(B) Vincoli e Duetti/confronti

Anni	Tot.	Parentela	Alleato	Nemico	Gerarchico	Inn. corr.	Inn. non corr.	Sposo/a	Fidanzato/a
1865–1869	23		8%	43%	4%	34%			4%
1870–1879	57	6%	17%	15%		29%	21%	3%	3%
1880–1889	47	6%	8%	21%	4%	36%	10%	10%	
1890–1893	39	7%	17%	2%	5%	38%	15%	2%	2%

(c) Principali vincoli in prospettiva diacronica

TABELLA 6.6: Personaggi e relazioni nel database

tali (tenore–soprano e tenore–baritono) si ripresentano ciascuno due volte, ma in situazioni differenti. I diversi vincoli (politico–sociali, di parentela, sentimentali) che legano ciascuna delle coppie duettanti sono poi di varia natura, come ben differenziate sono resto — lo abbiamo appena visto — le posizioni reciproche delle coppie. Nel particolare caso di *Ruy Blas*, inoltre, per molte coppie convivono due tipi di vincolo, solitamente una reale e una, per così dire, virtuale: ad esempio Ruy Blas nel primo duetto è in posizione di subordinazione nei confronti di Don Sallustio (vincolo virtuale, o meglio, secondario), mentre nel secondo emerge esplicitamente il rapporto di conflitto e di inimicizia assoluta (vincolo reale, primario), sebbene rimanga represso per comune convenienza. La stessa doppia identità di Ruy Blas è occasione per instaurare una sottile tensione nel suo idillio con la Regina.

Data la evidente difficoltà di compilare una tassonomia dei «venti o venticinque tipi che formano tutto il contingente del dramma e della commedia umana», che Antonio Ghislanzoni aveva paragonato agli scacchi,⁴⁴ nel censire i nostri libretti ci siamo limitati a stabilire alcuni vincoli–base di carattere universale e ricorrente, e insieme ad una semplice scala gerarchica di importanza dei personaggi (tabelle 6.6). Nel caso di *Ruy Blas*, i vincoli–base dei sette duetti corrisponderanno a: (1) Vin-

⁴⁴Già citata lettera di Ghislanzoni a Filippo Filippi da Lecco del 5 gennaio 1873, in BENINI, BAIO e ROTA, *Il demone nello scrittoio cit.*, §47 pp. 64–5.

colo politico generico; (2) Subordinazione (nemico); (3) Innamorato corrisposto; (4) Nemico; (5) Nemico (subordinazione); (6) Nemico; (7) Innamorato corrisposto; e tutti i personaggi che prendono parte ai duetti, eccetto i comprimari mezzosoprano e basso, sono protagonisti. Sulla scorta degli stessi criteri, si è proceduto per tutti i personaggi del campione e per tutti e 166 i duetti o 'confronti' censiti nel database. La stessa tabella mostra che, come potevamo aspettarci, il tipo di vincolo di gran lunga più sussistente, e costantemente, è quello tra innamorati, per oltre un terzo del totale. Di molto staccati vengono gli altri tre tipi dominanti: l'amore non condiviso, gli antagonisti e gli amici (o alleati). Viste nella prospettiva diacronica, le combinazioni di Duetto non presentano particolari sobbalzi, eccettuato il crollo di preferenze per la categoria dell'inimicizia, e l'introduzione del confronto tra coppie sposate (una per tutte, Otello e Desdemona), soprattutto negli anni Ottanta (tabella 6.6c a fronte).⁴⁵

Un conteggio dei Duetti rende evidente come il caso di *Ruy Blas*, pur non eccezionale, vada collocato nel solco di una tradizione che ancora basava la propria drammaturgia sul confronto: le opere che presentano il maggior numero di Duetti (otto ciascuna) sono *Don Giovanni d'Austria*, sempre di Marchetti, e *Otello*. Le opere di Marchetti e Verdi (*Falstaff* escluso) hanno sempre almeno sei duetti, ma la maggior parte delle opere ne ha comunque tra quattro e sette; decisamente eccezionale dunque il caso di *Amleto* di Boito, che ne presenta soltanto uno.⁴⁶ Tuttavia, il medesimo conteggio non mette in luce l'effettiva predominanza di Duetti nei primi anni della transizione; il che però non rimuove il fatto che — pur in presenza di libretto ove come il *Ruy Blas* la drammaturgia si basa sul confronto diretto tra i personaggi, relegando Arie ed altri numeri a una funzione secondaria — non potremmo immaginare una *Gioconda* senza «Suicidio!» della protagonista, o un *Otello* senza il «Credo» di Jago (badasi bene: invenzione boitiana senza corrispondenze in Shakespeare). Mentre *Cavalleria rusticana* o *Pagliacci*, opere sostanzialmente a 'numeri', private delle loro romanze, risulterebbero decimate delle pagine più popolari e caratteristiche.

Le ragioni della crisi del Duetto durante il periodo della transizione — crisi in parte fisiologica se consideriamo la grande auge del periodo immediatamente precedente — vanno cercate anche nei nuovi tipi di personaggio. Nella drammaturgia verdiana, fin dai suoi esordi, i personaggi agiscono, per così dire, a senso unico, obbedendo a leggi morali di varia natura, all'incrollabile senso dell'onore o all'irresistibile impulso di amori ciechi e puri (che non risparmiano personaggi negativi e prepotenti). Il dramma scaturisce quindi dalla semplice 'reazione chimica' tra due reagenti, complice magari qualche fortuita coincidenza o banale incomprensione o, con una battuta, la «forza del destino». In *Aida* le cose si sono già complicate non poco rispetto al primo Verdi, ma la vicenda personale di Amneris o la schizofrenica romanza di Aida che abbiamo già visto sono forse già sintomi della nuova tensione interiore che attanaglierà molti personaggi operistici.

⁴⁵La coppia Alvise/Laura della *Gioconda* non è stata catalogata come matrimonio (che è il vincolo secondario), ma come relazione amorosa non corrisposta.

⁴⁶Per i *Rantzau* abbiamo in realtà conteggiato ben nove duetti, ma il primato sarebbe facilmente contestabile data la disinvoltura con cui venivano compilati gli indici di questa e di altre partiture Sonzogno.

Carl Dahlhaus sosteneva che «i tipici eroi melodrammatici ottocenteschi [francesi, tedeschi e italiani], non sono caratteri nell'accezione stretta della parola come l'intende l'estetica classica: giudicati col metro dell'etica borghese [...] sono semplicemente senza carattere [e] proprio per questo sono esposti senza riparo alle passioni». ⁴⁷ Ciò, nel periodo della transizione, comincia a non essere più del tutto vero. La complicazione delle singole interiorità (perché di relativa semplicità parlavamo fino ad ora) è palese in alcuni esiti a partire appunto da *Aida* e procede parallelamente alla formazione di alcuni, diremmo, «caratteri» sublimati ad esempio nella nuova categoria del malvagio assoluto (Barnaba e Jago per primi). Il quale certo non è nella propria anima, perfettamente nera; ma agisce in maniera complessa sul mondo, creando ad arte un disordine analogo a quello generato invece inavvertitamente da personaggi essi sì interiormente 'complicati' (e in alcuni casi dotati anch'essi di «carattere»): Edgar, Edmea, Dejanice, e gli stessi Gioconda e Otello; tutti, guardacaso, eponimi.

La principale vittima della nuova situazione, come abbiamo visto, è il Duetto tra due nemici o avversari, che nelle prime opere del campione costituivano una fetta importante del totale. Addirittura, nei libretti per la Giovane Scuola il confronto tra nemici è quasi scomparso: nel quadro della nostra classifica trova spazio il solo duetto Giorgio–Leben nei *Rantzau* di Mascagni. A contribuire alla disgrazia del confronto diretto tra nemici è sicuramente il fatto che la forma chiusa del confronto canoro di tipo duettistico difficilmente si sposa con le nuove esigenze di azione drammatica — più complessa e serrata, si direbbe 'cinematografica' — richieste dalle più comuni situazioni di grave tensione tra due personaggi antagonisti.

Se Otello e Jago duettano — ed è uno dei pochi casi che possiamo classificare appunto come Duetto nell'*Otello* di Verdi — lo fanno esclusivamente perché Jago finge di essere fedele: solo così le voci possono unirsi nel «Sì, pel ciel marmoreo giuro!» che conclude il secondo atto. Anche il primo atto era stato chiuso da un Duetto, quello tra Jago e Desdemona: se nella nostra rigida classificazione dei vincoli, i due sono definiti 'Sposi', si tratta in realtà di un vero e proprio Duetto d'amore; ma a ben vedere, a differenza di decine di altri duetti d'amore verdiani (e anche di molti della transizione) in esso non si dà alcuna tensione dialettica di tipo drammatico. Si tratta dell'idillio, accorato e sensuale, di due coniugi felici, atto a definire uno *status quo* ben preciso (l'ordine, la pace, l'amore) che di lì a poco verrà sconvolto da Jago. Non vi è più traccia del «rapporto dialettico» che Dahlhaus ravvisa, ad esempio, tra Adalgisa e Pollione, e tra ciascuno di questi due con l'eroina eponima della *Norma* di Bellini, ⁴⁸ tese relazioni che appunto si concretizzano nei corrispondenti Duetti. Se invece vogliamo rinvenire tracce di una tensione dialettica nel Duetto tra Otello e Desdemona, queste vanno ricercate dal punto di vista macroscopico dell'opera nella sua interezza, e strumento di ciò è ovviamente lo struggente tema del bacio.

Il Duetto d'amore piegato ai modi dell'idillio sentimentale è una costante del teatro d'opera, ma nell'opera italiana della transizione esso assume, forse grazie al

⁴⁷DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana cit.*, pp. 96–7.

⁴⁸*Ivi*, p. 34.

declino del confronto tra nemici, una rinnovata preponderanza. Come per l'*Otello*, ciò non implica maggiore peso drammatico del duetto in sé: del resto molte opere prevedono due o tre duetti per la stessa coppia di innamorati, e raramente questi hanno uguali dimensioni e importanza nell'economia del dramma musicato. Ma non v'è dubbio che, in opere come *Manon Lescaut*, l'incontro di due amanti sia rimasta una delle poche occasioni per le quali si possa imbastire un organismo di confronto sufficientemente delineato e definibile, quasi una rappresentazione all'interno della rappresentazione.⁴⁹

Sarà proprio sul duetto d'amore, o meglio sul confronto tra innamorati, che restringeremo la presente analisi, se non altro perché si tratta di un tipo che accomuna non solo tutte le opere del campione, ma anche la quasi totalità delle opere in musica *tout court*, a riproporre quello (l'unione di due amanti) che è forse una costante antropologica di un po' tutte le forme di rappresentazione della vita umana, non ultime quelle teatrali.⁵⁰

In premessa, sarà però bene spendere qualche parola in più sul modello di Basevi che, esteso con cognizione di causa da Powers all'Aria e al Finale concertato, prende nondimeno le mosse appunto dalla «solita forma del duetto». Quanto già detto in questo stesso capitolo a proposito dell'orizzonte di attesa andrà tenuto in conto ancor maggiore nel nostro approccio al Duetto, tipo formale forse non più costante di quelli relativi ad Arie o Concertati, ma spesso più densa musicalmente e drammaticamente, e quindi più meritevole di attenzione. Inoltre,

le sembianze di una Scena, di un Tempo d'attacco, di un Adagio cantabile, d'un Tempo di mezzo e di una Stretta si possono del resto ancora individuare in certi duetti della generazione [della Giovane Scuola...]. Di fatto, la forma codificata del duetto pluripartito primottocentesco risultava nell'insieme una struttura assai funzionale sul piano drammatico, ben oltre i limiti culturali dell'opera italiana, obbedendo per certi versi a un protocollo socialmente invalso in un incontro/scontro fra individui: i preliminari, le reciproche spiegazioni, la pausa di riflessione, i tentativi d'intesa, la ricomposizione o lacerazione definitiva del rapporto.⁵¹ Che poi l'impiego di quelle viete forme risulti a fine secolo strutturalmente libero, è una circostanza che rientra nelle regole del gioco: poco importa se, ad esempio, [interi movimenti vengono assegnati ad uno solo

⁴⁹E sarà questo il caso del 'duetto' del primo atto di *Bohème*, nel quale i protagonisti recitano una parte del gioco della seduzione, ruolo non meno coinvolgente quanto, presumiamo, già ben collaudato nella loro giovane vita, e dal quale li distolgono le grida dell'allegra brigata, che li richiama alla 'realtà'.

⁵⁰Fermo restando poi che «poiché fra gl'indizi per misurare la modernità di un'opera — nel senso di un'evoluzione verso il dramma musicale — vi è, nell'Ottocento, il ruolo svolto dal dialogo — dalla "melodia dialogizzata", per dirla con Wagner — come mezzo primario del conflitto drammatico, il duetto sarà la forma decisiva nella quale eventuali tendenze realistiche dovrebbero, se mai, manifestarsi»; CARL DAHLHAUS, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 93.

⁵¹Del resto, non sembra strano che, in molte diverse situazioni di confronto tra persone, «what we are perceiving», per dirla con le scettiche parole di Rosen riferite alla 'solita forma', sarebbe comunque una «alternation of kinetic and static»; DAVID ROSEN, «La solita forma» in *Puccini's Operas?*, in Virgilio Bernardoni, Michele Girardi e Arthur Groos (a cura di), *«L'insolita forma» cit.*, pp. 179–99: 189.

dei personaggi]; la funzione di stasi lirica ed effusione canora viene in tutti i casi svolta secondo copione, prima di una sorta di Tempo di mezzo e della conclusiva Stretta a due voci.⁵²

A questa ragionevole e sacrosanta osservazione di Marco Beghelli fa da complemento l'idea, altrettanto legittima quanto suffragata dall'esperienza, che comunque «the gradual breakdown of duet structure was the most important step in the development of a new style».⁵³

Dato non banale, che vale per tutti i sessanta duetti d'amore — o meglio, tra innamorati — schedati,⁵⁴ è l'assenza di personaggi non protagonisti assoluti (ossia livello >1 nella nostra scala). Tutte le coppie sono tenore–soprano, con la sola eccezione di Laura nella *Gioconda* (a rigore un mezzosoprano). Inoltre, vi partecipa quasi sempre l'eventuale personaggio eponimo o che indirettamente ha dato il nome all'opera: non è il caso dei due duetti Argelia–Admèto nella *Dejanice*, di quello di Luisa–Giorgio (che pure sarebbe anch'egli un *Rantzau*), di quelli di Amelia e Armando (*Papà Martin*), di Laura–Enzo della *Gioconda*, e dei due duetti che Giuliano (*de' Medici*) intrattiene con, rispettivamente, Simonetta e Fioretta. Queste circostanze ci ricordano la centralità del rapporto di forza sotteso a questo genere di confronto. Ciò non significa automaticamente che tutti questi Duetti rivestano spiccata importanza nell'economia drammatica dell'opera, se non altro perché molte delle coppie coinvolte si esibiscono in più di un confronto: non si raggiunge mai il caso estremo di *Manon Lescaut*, per la quale abbiamo contato ben sei confronti, ma, in generale, un paio di duetti (o confronti) per ciascuna coppia è la norma.

Le due opere shakespeariane che aprono il nostro campione prevedono tre (*Romeo e Giulietta*)⁵⁵ e un solo duetto tra amanti (*Amleto*). Nel primo atto dell'opera di Marchetti, il grande concertato del Finale è innescato dal riconoscimento, durante la festa in casa Capuleti, dell'acerrimo nemico Romeo. Questi si era attardato in compagnia di Giulietta nella scena precedente, il Duetto «Se colla man sacrilega» (scena VIII). Si tratta sostanzialmente di un numero ad un solo movimento, un *Allegretto* su un leggerissimo ritmo di danza in $\frac{2}{4}$, Mi maggiore, conseguenza del precedente numero, un Valzer ballabile. Marco Marcelliano Marcello aveva infatti fornito un unico organismo in settenari, composto da una doppia quartina *SaSx SaSx*, una metà per Romeo e l'altra per Giulietta, e poi una lassa di dieci versi sticomitici *SaSaSxSbbx* chiosati, dopo la didascalia «la bacia, ed ambedue rimangono come affascinati» dal distico *a 2* «(Oh, questi arcani moti | Son palpiti d'amor!)». Il testo si distende su due strofe musicali *AABAA*,⁵⁶ essendo *A* (fig. 6.5a a fronte) un leggiadro e semplicis-

⁵²BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana cit.*, p. 912.

⁵³NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition cit.*, p. 50.

⁵⁴Abbiamo conteggiato anche i tre duetti tra fidanzati, ossia Paolo–Delia (*Fosca*), Amleto–Ofelia e Walter–Anna (*Loreley*).

⁵⁵Non è stata conteggiata la «Catastrofe» finale in cui, effettivamente, Romeo e Giulietta si producono in quello che è uno dei confronti più atipici ma non per questo, ovviamente, meno importanti dell'opera.

⁵⁶Nella seconda strofa il primo *AA* è ripetuto alla dominante della relativa minore di Mi, ossia Sol# maggiore.

[Allegretto] *con gentilezza*

Se con_____ la man sa - cri - le - ga

san - to te - sor pro - fa - - no

(A) I, 8, Tema principale

[Andante]

amoroso

(B) III, 1, Tema del Preludio

FIGURA 6.5: Duetti d'amore in *Romeo e Giulietta*

simo motivetto di otto battute sull'alternanza dominante-tonica, mentre *B*, sempre assegnata ai cauti versi di Giulietta, è una interpolazione alla relativa minore do# del tema di *A*, e riveste quattro versi anziché due. L'idillio distico finale è invece isolato in una frase analoga ma di carattere più cadenzale (*C*), che corona un organismo musicale che a ben vedere è in parte già prefigurato nel testo. L'unità e la leggerezza del brano sono caratteristiche intimamente legate e funzionali al «ritmo in grande»: sull'ultima nota del Duettino irrompe Marta, la nutrice di Giulietta, causando lo sconvolgimento del breve idillio dei due giovani, dimentichi del pericolo da loro corso.

Simile è il procedimento adottato da Marchetti per il secondo Duettino, quello

TABELLA 6.7: *Romeo e Giulietta*, III, 1 Duetto Romeo–Giulietta — schema metrico

<i>Incipit</i>	Metro	Rima	Contenuto
«Partir già vuoi?... Deh resta»...	4 lasse alternate di settenari	<i>ababcc</i> <i>ababcc</i> <i>abab</i> <i>SxSxayay</i>	Giulietta vuole che Romeo rimanga; Romeo teme per la vita ma acconsente
«È il mattino, è il mattin!... Fuggi, t'affretta!»	9 sciolti	—	Marta irrompe annunciando l'arrivo di Cappellio; si salutano
«Or, che da me te sèpari»	Due sestine di senari ciascuno	<i>SaSaSx</i> <i>SaSaSx</i> con <i>x</i> comune	Hanno un cattivo presagio
«T'apri o veron»	Endec. + setten. ciascuno	<i>Ax Ax</i>	Addio finale

all'inizio del secondo atto, quando nottetempo Romeo si reca sotto il balcone di Giulietta. Il brano (preludio descrittivo escluso) è introdotto da una sequenza di sciolti del solo Romeo resi in recitativo; si ha quindi un'altra sequenza, sempre di sciolti ma dialogica, che viene retta da un suggestivo parlante concluso da una domanda retorica di Romeo. Giulietta intona allora il placido tema principale («Ah, celarti del core il mistero»), sviluppato su una quartina di decasillabi, quindi è il turno di una quartina per Romeo, sulla stessa musica. Il restante ottastico dialogico, sempre di decasillabi, non lascia pressoché mai il tema, che viene ora spezzettato abilmente tra i due interlocutori. La coppia di distici finali *a 2* (di nuovo decasillabi *axax*) riprende ancora una volta il tema, con il semplice accorgimento di sostituire il placido ritmo *staccato* con un continuo, retorico tremolo degli archi.

Anche il terzo atto di *Romeo e Giulietta* è aperto dalla giovane coppia: è quasi l'alba e Romeo ha trascorso la notte da Giulietta. Il preludio non fa altro che attirare la nostra voyeuristica attenzione all'«alcova con cortine calate», dal quale ad un certo punto «escono abbracciati» i due amanti. Già dall'*incipit* del testo («Partir già vuoi?...») si intende che siamo giunti *in media res* — o meglio, a cose fatte — ed evidentemente il librettista voleva suggerire al compositore l'idea che, diciamo, 'ci siamo persi qualcosa'. Tuttavia, non sapendo se preparare un *incipit* 'statico' o 'dinamico', si limitò a fornire quattro lasse di settenari *ababcc* | *ababcc* | *abab* | *SxSxayay* alternate, intere, tra Giulietta e Romeo, nelle quali gli amanti (da lunga tradizione) non fanno che tergiversare sulla dipartita di lui (cfr. tab. 6.7). Se le prime due lasse assomigliano moltissimo alle strofe parallele ad apertura del tempo d'attacco di un Gran Duetto degli anni Trenta, ciò che segue questo primo movimento è una sezione di sciolti fittamente sticomitici, innescati dall'arrivo di Marta che ancora una volta ricorda ai due la poca convenienza di farsi vedere flirtando in casa Capuleti; quindi si hanno due strofe a testa («Or che da me te sèpari», due sestine di settenari) a movimentare l'ennesimo idillio con cattivi presagi, e ulteriori due distici ciascuno per il tumultuoso addio. Il primo movimento è reso da Marchetti con una struttura *ABA'C* (una strofa per sezione) in cui *A* corrisponde al passionale tema in Do maggiore (la tonalità del brano) del Preludio (fig. 6.5b nella pagina precedente), e *C* è un motivo più spigliato, collegato da una cadenza perfetta a una perorazione

a piena orchestra del tema iniziale. Il procedimento, che non sfigurerebbe in opere della piena transizione, si basa sul richiamo tematico — Giulietta trattiene Romeo nel loro nido d'amore, identificato dal tema iniziale che infatti ritorna in orchestra quando infine Romeo cede — e sembra in sé concluso, dando l'impressione che questo Duetto sia come spezzato in due. In particolare, la prima parte sembra a sua volta una specie di fase conclusiva di un qualcosa cui non abbiamo potuto assistere (detta tutta, l'amplesso consumato tra un atto e l'altro) e che ritorna in orchestra, ossia nella proiezione dei desideri dei due amanti, per chiudere un ciclo.⁵⁷ La cadenza finale viene però interrotta sull'ultimo accordo da un violentissimo scossone nei fiati dell'orchestra: siamo ritornati bruscamente alla realtà, ma il salto è nettissimo e molto più accentuato rispetto a tutto ciò che abbiamo sentito dopo ben cinque minuti di terz'atto, dove la tonalità era stabilmente in Do: tutto il materiale a partire da questo momento infatti, è completamente irrelato a quanto udito sin qui. In questo duetto è pressoché assente una qualunque tensione, non v'è movimento di intenzioni, l'azione non progredisce, e l'unico contrasto è creato a bella posta con l'episodio accessorio del cattivo presagio: tutto il resto è un lungo, quasi doloroso distacco. È difficile inoltre riconoscere nella configurazione testuale molto più di una reminiscenza di frammenti scomposti della tradizionale 'solita forma'. Ma la scelta di sostituire alla sezione in sciolti iniziali una sezione strofica *ex abrupto* non sembra certo casuale, così come sembra evidente l'intenzione da parte di Marchetti di evocare appunto qualcos'altro: qualcosa che è, sia per le norme sociali vigenti dentro la rappresentazione (la vicenda), sia per quelle che la governano al di fuori (il teatro), al contempo 'non visto', 'censurato', 'vietato', 'osteggiato', ma che è poi a ben vedere il fulcro di tutto il dramma, e quindi non ignorabile.

Posizioni decisamente differenti occupano Amleto e Ofelia nell'unico duetto della tragedia lirica di Boito/Faccio (II, 1). Ofelia è venuta a restituire il pegno d'amore che ancora la legava al fidanzato, e trova costui in preda a (finto) delirio (ha appena cantato il monologo «Essere o non essere! codesta | La tesi ell'è»). Non si tratta quindi di un Duetto d'amore, ma nemmeno di un Duetto dell'amore finito (ammesso che esista una tale categoria): si tratta piuttosto del confronto irriducibile tra due personaggi che agiscono e conversano su piani diversi. La musica di Faccio è già tutta nella configurazione testuale (tab. 6.8 nella pagina successiva): strofe e sezioni nettamente scandite, ma senza alcuna relazione con il modello solitoformale; e nelle quali non può esserci traccia — rammentiamo le parole di Marco Beghelli — di «un protocollo socialmente invalso in un incontro/scontro fra individui: i preliminari, le reciproche spiegazioni, la pausa di riflessione, i tentativi d'intesa, la ricomposizione o lacerazione definitiva del rapporto»: tutti elementi che la demenza, seppur finta a bella posta, scardina sistematicamente.⁵⁸ Al di là dell'esito prettamente este-

⁵⁷Possiamo, nel piccolo, applicare già qui le considerazioni sull'Aria di Flora nel *Don Giovanni d'Austria* a proposito della struttura motivica (p. 243), e parafrasando Nicolaisen anche noi saremmo tentati di sentenziare che, qualunque cosa sia l'organismo che apre il terz'atto di *Romeo e Giulietta*, «certamente non è un Duetto».

⁵⁸Non ci dilunghiamo ad analizzare la bizzarra forma musicale di un brano che, questa volta sì, possiamo depennare dalla categoria del Duetto: accenniamo solo all'*ora pro nobis* della pazzia «Prega

TABELLA 6.8: *Amleto*, II, 1, Duetto Amleto–Ofelia — schema metrico

<i>Incipit</i>	Metro	Rima	Contenuto
«Odi o gentil – quando la sera»	4+2+1 d. quinari + 1 quinario	<i>axax ayyy</i>	(Amleto) Chiede a Ofelia di pregare per lui
«Signor, da gran tempo – tenevo nel cor»	quartina di d. senari (+ «Prega per me»)	<i>xyyy+y</i>	(Ofelia) Vuole restituire il pegno d'amore
«Prendetela o prence»	quartina di d. senari (+ «Prega per me»)	<i>aaxx+x</i>	Amleto non capisce, Ofelia ripete
«Ma pur s'egli è vero – che un giorno t'amai»	quartina di d. senari (+ «Fatti monachella»)	<i>aabb+b</i>	(Amleto) La invita a farsi monaca
«Lo salva, o Signore – pietoso possente»	quartina di senari	<i>aabb</i>	(Ofelia) Preghiera
«Sì, fatti monachella. - E se marito»	10 endecasillabi sciolti		Delirante discorso sul matrimonio
«Lo salva, o Signore – pietoso possente»	5 doppi senari	<i>aabbb</i>	(Ofelia e Amleto) Ripetizioni verbali dei rispettivi <i>Leitmotive</i>

tico, il fatto che Boito e Faccio si siano intesi al volo in questo caso isolato può al massimo testimoniare la relativa facilità di 'prefigurazione dell'eccezionalità' — o 'configurazione concorde', data la familiarità tra gli artefici — quando due personalità 'progressiste' e sperimentatrici vi si cimentano. Per vagliare la prefigurazione *tout court* dovremo tuttavia scandagliare una casistica di situazioni drammatiche più circoscritte e tradizionali, di cui la transizione non difetta.

Il motivo degli amanti erranti, ossia il ricongiungimento di una coppia dopo svariate peripezie e il loro sogno di una vita altrove, abbiamo già visto essere un luogo piuttosto comune. Compare ad esempio nell'atto terzo di *Dejanice*: Argelia, nel tempio di Volinnia, ha appena offerto il suo voto alla Dea per dimenticare Admèto, ormai capo dei pirati; questi, però, non l'ha dimenticata, e sfidando la sorte (a Siracusa egli è bandito) interrompe la preghiera dell'amante. Un breve scambio in endecasillabi, nel quale l'incredulità di Argelia si trasforma in gioia, viene reso con un declamato che termine con una frase cadenzale *a 2*; le successive due strofe di endecasillabi (una ciascuno: *SxSx*) si sviluppano su un disteso cantabile *in serie* (uno dopo l'altro) sullo stesso materiale melodico (gli amanti professano la necessità del loro amore); infine si ha l'*a 2* vero e proprio, con il tema degli amanti erranti (senari *abab | aaxx | axax*), che si fonde senza quasi soluzione di continuità con il precedente, mantenendo, oltre al metro e al tempo ($\frac{3}{4}$, *Andante mosso*, mentre la tonalità sale 'espressivamente' di un tono, da La a Si maggiore), uno schema ritmico-melodico affine, sebbene normalizzato.⁵⁹ Il «Duetto», in realtà un Duettino a un sol mo-

per me» con il quale Amleto chiosa indifferentemente tutti gli interventi di Ofelia (riprendendone la rima in -è) nella prima parte del brano e l'analogo — ma crudele — «Fatti monachella», utilizzato nella seconda parte, che per di più apre la lunga tirata centrale, un aggressivo e delirante ragionamento sulla pazzia e sul matrimonio.

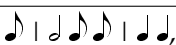
⁵⁹Ancora una volta il ritmo anfibrachico ($\sim - \sim$) del senario, come nei numerosi esempi di novenario (vedi sez. 4.4), sembra intimamente legato al motivo degli amanti erranti (qui reso con varianti

vimento, non è dissimile nella forma testuale predisposta da Zanardini da quello visto nel *Romeo e Giulietta*, e anzi Catalani sfrutta poco la differenziazione metrica endecasillabi–settenari, giacché punta piuttosto sull'affinità ritmico–tematica. Ma si tratta in fondo di un caso molto semplice.

Più complessa è la situazione nell'atto quarto: Dejanice ha avvelenato il tiranno Dàrdano per favorire la ignara rivale Argelia nel suo amore per Admèto. Questi arriva finalmente dal mare per riunirsi con l'amata e compiere assieme il suicidio. Il testo prevede quattordici sciolti di convenevoli, quindi tre quartine di settenari (due per Admèto, una per Argelia) e un'ulteriore doppia quartina *SaSa bxbx*, a 2. La particolarità del «Duetto» (la cui struttura ricorda quello precedente) è data dal fatto che sono previsti anche alcuni sciolti per Dejanice che, non vista, ascolta e commenta il Duetto, con misto di invidia e commozione: ad essa sono assegnati alcuni sciolti, che nella versione corrente del libretto sono perlopiù impaginati in colonna parallela con la doppia quartina dell'a 2 (la scena finale dell'opera si articola sulle ulteriori, ultime parole di Dejanice, che svela il delitto compiuto ai due amanti e beve il veleno loro destinato).

Il brano, in partitura, è introdotto da un dolce *Andante tranquillo*, $\frac{3}{4}$, durante il quale indoviniamo Argelia intenta a preparare la pozione velenosa dietro le quinte. L'orchestra ripropone il movimento ritmico visto poc'anzi nell'altro duetto, e cita al contempo alcuni dei passi più struggenti della Romanza di Admèto dell'atto secondo.⁶⁰ Gli sciolti sono resi con un semplice recitativo e da un breve squarcio arioso, e aprono il campo all'*Andante mosso* che accompagna i preparativi al suicidio (ancora, citazioni di ritmi e di brevissime cellule melodiche che avevamo ascoltato nella Romanza). Segue un sereno *Andante* cantabile per le strofe, che confluisce senza soluzione di continuità (anche la tonalità Re maggiore rimane la stessa) nell'a 2: qui dapprima gli amanti, contemplando due stelle gemelle, vi scorgono il comune destino dell'eternità «in ciel»; quindi si fanno coraggio l'un l'altro per compiere il gesto disperato che «consacra il nostro amor». Questa sezione è contrappuntata fin quasi dall'inizio dai commenti di Dejanice; dapprima sparsi e disordinati, essi via via assumono, sempre più a partire dall'a 2, il ritmo e la melodia dei due amanti fino ad unirsi loro nelle ultime cinque battute, a formare un compatto disegno omoritmico composto esclusivamente di rivolti di triadi: il destino che Dejanice desidera è quello stesso che gli amanti vanno cercando.

Il libretto della 'prima' reca ancora il testo della 'prefigurazione' originale. Gli sciolti iniziali sono pressoché identici, così come le strofe in serie (eccetto per il fatto che in origine erano due doppie quartine ciascuno: una quartina di Argelia fu tagliata in seguito). Il testo di Dejanice è invece una quartina di imparisillabi *Axax* posizionata dopo l'a 2, e presenta un testo affatto diverso da quello che possiamo leggere (e ascoltare) nella versione corrente, che conterrà dei propositi di pentimento

del ritmo , che avevamo già intravisto nella prima parte).

⁶⁰La Romanza, i due Duetti e il «Pezzo d'assieme» del primo ricongiungimento di Admèto e Argelia, nello stesso atto, sono gli unici passi della partitura a presentare quello che possiamo chiamare il 'ritmo dei due amanti', declinato in alcune diverse cellule melodiche, poche delle quali vengono rieste identiche.

e di espiazione. Ciò che forse Catalani voleva ma non otteneva, con i versi originali, era appunto il contrappunto continuo nell'*a* 2: probabilmente le parole da lui poi utilizzate in partitura vennero alla bell'e meglio ricomposte in versi sciolti, e impaginate parallelamente per dare risalto grafico alla particolare forma musicale: un caso insomma di post-figurazione librettistica. Del resto, l'esperienza come traduttore di Zanardini dovette giovargli non poco all'ora di riscrivere quei versi a partire dalle configurazioni ritmico-musicali date. Una situazione che, nella versione finale del libretto di *Dejanice*, troviamo non di rado, a saper leggere bene molte delle sue curiose configurazioni metriche.

Il ritorno motivico della cellula melodica associata alla frase «Ah... dubita di Dio...» (fig. 6.6) nel duetto delle *Villi* di Puccini è elevato da Guido Paduano a elemento governante «l'equilibrio tra i due atti che, nella versione definitiva, costituiscono l'opera, contrapponendo la fase della speranza, pure trepida e adombrata, all'infelicità senza riscatto del finale». ⁶¹ La concreta esistenza di un principio drammaturgico-musicale che governa 'in grande' opere intere, circostanza che abbiamo visto latente nella drammaturgia di altre storie d'amore del periodo della transizione (e fondante in talune altre), non può dunque più essere ignorata nella produzione della Giovane Scuola, e in particolar modo di Puccini.



FIGURA 6.6: *Le Villi*, «Dubita di Dio»

Sarebbe a questo punto legittimo domandarsi: come poteva un librettista *prefigurare* simili congegni drammatico-musicali? Come poteva suggerire corrispondenze (e, come nel caso delle *Villi*, opposizioni) che dovevano abbracciare partiture intere e situazioni diversissime? Come poteva tessere fili rossi in congegni drammatici tanto differenti come duetti (o confronti) da una parte, e scene a solo o concertate dall'altra? Nel caso delle *Villi* è evidente il richiamo ironico di Anna (II, 3) «Ricordi | Quel che dicevi nel

mezzese dei fiori? | Tu dell'infanzia mia [...] Ah, dubita di Dio [...]», così come la terribile reiterazione, nella danza delle *Villi*, delle urla «Gira!... Balza!...» già predisposte per la gaia scena iniziale. La libertà che Puccini si prende in quest'ultimo caso — le danze hanno poi carattere musicale e finanche ritmico differente — ci ricorda quanto fosse importante la *suggestione* che un determinato testo poteva determinare. Nella configurazione finale del 1885-89, dopo l'aggiunta delle romanze di Anna e Roberto, il testo di Fontana si costituiva di otto scene secondo questo schema:

Atto primo

- | | |
|----|-----------------|
| I | Coro e Danza |
| II | Romanza di Anna |

⁶¹GUIDO PADUANO, «Dubita di Dio». *Drammaturgia delle Villi*, in Virgilio Bernardoni, Michele Girardi e Arthur Groos (a cura di), «*L'insolita forma*» cit., pp. 227-40: 232.

- III Duetto Anna–Roberto
- IV Preghiera (Guglielmo, Tutti)

Parte sinfonica

- I L'abbandono
- II La tregenda

Atto secondo

- I Guglielmo solo
- II Romanza di Roberto
- III Duetto Anna–Roberto
- IV Coro e Danza

L'alto tasso di simmetria si può forse cogliere meglio se uniamo tra loro le scene II e III (Romanza + Duetto)⁶² di entrambi gli atti, e ne rappresentiamo il contenuto così:

I Coro e Danza

- II–III Romanza (Anna) e Duetto
 - IV Preghiera (Guglielmo, Tutti)
 - I *L'abbandono*
 - II *La tregenda*
 - I Guglielmo solo
- II–III Romanza (Roberto) e Duetto

IV Coro e Danza

Non ci sembra di forzare molto il testo ravvisandovi una nettissima struttura ad arco. «Equilibrio» e «contrapposizione», oltre a costituire le caratteristiche strutturali di un arco, sono le stesse parole con cui Paduano ha individuato le caratteristiche formali e musicali della partitura delle *Villi*. E sempre Paduano annota, tra le profonde e drastiche operazioni che Fontana applica al soggetto dell'ipotesto (la novella *Les Willis* di Alphonse Karr, 1852), generalizzazioni di simmetrie, parallelismi, ribaltamenti e altri procedimenti che possiamo comunque ricondurre senza esitazioni all'aureo modello architettonico che abbiamo proposto.⁶³ Continuiamo la metafora: se la chiave di volta ne è indubbiamente la «Parte Sinfonica» centrale, non si può

⁶²Operazione giustificata dal fatto che la Romanza di Anna in origine nemmeno esisteva, mentre quella di Roberto era una breve scena drammatica.

⁶³PADUANO, «*Dubita di Dio*» cit., *passim*.

dubitare che le due arcate fondamentali ne siano i Duetti (con le rispettive Romanze che li precedono), a loro volta snodo fondamentale dei rispettivi atti, essendo ciascun confronto incastonato tra due episodi secondari o accessori. Il tema del «Dubita di Dio», strettamente imparentato con il motivo del ricordo/attesa (che ritroviamo nel primo interludio sinfonico), è anche quello che apre il breve preludio dell'opera (che altrimenti risulterebbe l'unico tassello fuori posto nel nostro arco drammatico-musicale) ed è il vero filo rosso che tiene unita la vicenda. «Pensa che sono molti quelli che dopo quello svegliarino delle *Villi* si sono messi alla carica...»⁶⁴, scriveva Ferdinando Fontana a Puccini, poco dopo la definitiva consacrazione dell'opera: non stupirebbe scoprire che lo svegliarino, più che l'intermezzo sinfonico, fosse stato in realtà l'utilizzo fondativo di ricorsi motivici (e testuali) attraverso i due duetti dell'opera.

A differenza di molti Duetti d'amore, l'incontro tra Manon e Des Grieux nel secondo atto della terza opera pucciniana rappresenta un tipico «protocollo socialmente invalso» di un «incontro-scontro». Des Grieux irrompe in casa di Geronte trovandovi Manon allo specchio (0-Scena, in un ipotetica solita forma); egli non tarda a recriminare il suo abbandono repentino, e ascolta le prime ammissioni e giustificazioni di Manon, che respinge quasi sdegnato (1-Tempo d'attacco); Manon si esprime quindi con sincerità e mostra a Des Grieux la propria ricchezza, ma al contempo confessa candidamente di aver sognato anche il suo amore (2-Cantabile); Des Grieux oppone una debole resistenza, vinta alle parole «son tua!» di Manon (3-Tempo di mezzo); l'idillio è ricomposto e la passione travolge i due (che addirittura, tra i baci, si adagiano a sedere sul sofà — sono lontane le alcove di *Romeo e Giulietta!* 4-Cabaletta). Lo schema solitaformista, sostanzialmente un semplice litigio tra innamorati con conseguente ricongiungimento, potrebbe considerarsi suffragato dalla configurazione metrica: dopo un lungo alternarsi di imparisillabi sciolti (settenari, quindi anche quinari semplici e doppi) per i preliminari (0 e 1), la spiegazione di Manon si svolge tutta in una doppia quartina di settenari regolari (2), che vanno poi sciogliendosi nel tentativo di seduzione respinto da Des Grieux (3). La 'cabaletta' ha una struttura abbastanza simmetrica e regolare: una quartina di settenari *abab* ciascuno, ancora una quartina settenari/quinari *PxPx* ciascuno, quartina di quinari *PxPx* per la sola Manon, una quartina di settenari *abab* spezzata tra i due, e un'altra con questa volta i singoli versi alternati. Anche l'ordito musicale potrebbe confermare l'impressione di una sommaria suddivisione di tal fatta: salvo qualche lieve sfasamento, il canto spiegato che domina l'orchestra anziché esserne soggiogato (come in buona parte di questo duetto e soprattutto dei due incontri del primo atto) corrisponde ai tempi statici da noi enumerati. Tuttavia ancora una volta la 'solita forma' — che pure qui, malgrado il caotico avvicinarsi di mani librettistiche diverse, potrebbe essere stata suggerita intenzionalmente da una prefigurazione metrica *ad hoc*⁶⁵ — lascia spazio a

⁶⁴Già citata lettera di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini da Milano del 2 marzo 1886, in PUCCINI e ELPHINSTONE, *Lettere di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini cit.*, § 35, pp.66-8: 67.

⁶⁵E ce ne sarebbe stata ragione, se non altro per la sconsiderata condotta dei due amanti, che ignorando il mondo circostante (siamo ancora in casa di Geronte!) si abbandonano addirittura a baci e carezze, invece di fuggire, un po' come tra Rodolfo e Mimì nel primo atto della *Bohème*. E si tratterà,

un'altra visione d'assieme, strettamente legata all'immaginario generale dell'opera. Il brano è quasi interamente composto su lunghe, regolari campate motiviche giustapposte (vi tornano diversi motivi legati ai due amanti e ai loro destini), di cui quelle decisamente più cantabili non sono che una delle possibili declinazioni: esse non appaiono quindi tali da garantirsi all'interno del brano, un'autonomia formale altrettanto delineata come nel testo poetico e nel senso delle parole. L'impressione, insomma, è che questa giustapposizione sia funzionale a un effetto per così dire di accumulazione.⁶⁶

L'esempio di *Manon* ci ricorda che modelli interpretativi al tempo stesso alternativi e validi — la 'solita forma' da una parte e il principio di giustapposizione motivica in orchestra, 'rotante' o meno, dall'altra — possono coesistere per dare conto di un dato fenomeno come appunto il Duetto, se agiscono su piani differenti (la preminenza vocale dell'opera italiana *vs.* la concezione sinfonico-orchestrale di stampo tedesco). E ciò proprio perché l'arrivo di una nuova concezione raramente si configura come un rigetto, una reazione, ma piuttosto invece come una alternativa 'laterale' alla concezione dominante: alternativa accolta e assimilata dapprima dai suoi artefici e solo gradualmente poi riconosciuta e accettata dalle maggioranze. Dunque, anche per i piccoli e grandi rivolgimenti nella storia delle creazioni artistiche (odierne non escluse) la critica e la storiografia dovrebbero tenere a mente la nozione di *paradigm shift* che Thomas Kuhn ha applicato alla storia della scienza nel suo basilare saggio *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, in sostanza criticando il concetto di 'rivoluzione'.⁶⁷

E se di rivolgimento, non di rivoluzione, parliamo a proposito dell'opera italiana della seconda metà dell'Ottocento, possiamo ben definire la transizione come un *paradigm shift*. O meglio, come una condensazione di slittamenti paradigmatici che solo nell'ultimo decennio di quel secolo trovarono un relativo assestamento.

6.4 Tutti — o la «simultaneità dell'eterogeneo»

Le origini del Finale concertato, il 'numero' collocato appunto alla fine dell'atto intermedio, affondano le radici fin nell'opera buffa del Settecento. Già nei primi decenni del nuovo secolo esso assurge a fondamentale meccanismo drammatico, non privo di spiccata autonomia musicale, anche per l'opera seria. Con Rossini e gli altri autori

quest'ultimo, di un confronto che seppur decisamente meno affine al modello della 'solita forma' ha stuzzicato diverse interpretazioni in tal senso, che Rosen ha prontamente criticato (ROSEN, «*La solita forma*» in *Puccini's Operas?* cit., pp. 190–9); tra l'altro, Rosen nota che «here the musical and poetic forms are decidedly out of synch» (pp. 191–2).

⁶⁶E a questo effetto punta sostanzialmente il procedimento pucciniano della *rotation*, ossia la reiterazione di sequenze motivico-musicali in orchestra, chiave di lettura che Marco Targa (lo abbiamo appreso da un suo recente intervento a un Colloquio del *Saggiatore musicale* di Bologna, *Sinfonismo orchestrale e strutture strofiche in Puccini*), ha preso a prestito (da JAMES HEPOKOSKI, *Structure, Implication, and the End of Suor Angelica*, in Virgilio Bernardoni, Michele Girardi e Arthur Groos (a cura di), «*L'insolita forma*» cit., pp. 241–64) e applicato sistematicamente all'intero corpus pucciniano.

⁶⁷THOMAS S. KUHN, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962.

del canone ottocentesco il Finale presenta generalmente alcune caratteristiche fisse: la partecipazione di tutti o quasi i personaggi, che ci aspetteremo di sentire cantare in concertato d'assieme un paio di volte; il raggiungimento di un punto di crisi della vicenda cui non sono estranei uno o più colpi di scena (ad esempio l'arrivo o la dichiarazione inaspettati di un personaggio) e che può implicare una svolta drastica; infine, le dimensioni e la complessità formale generose, originate anche dall'ospitare al proprio interno (o al principio) episodi relativamente autonomi come arie, cori e altro genere di 'sotto-numeri'.

Il canto concertato non appariva esclusivamente nei finali. Esso poteva trovarsi relativamente isolato all'interno di un atto e finanche nelle Introduzioni, ossia in quei 'numeri' con i quali si inaugurava il primo atto o anche uno dei successivi, e che tipicamente, fino a una certa altezza, erano a loro volta spessissimo aperti da un Coro. La collocazione preferenziale di un concertato al termine di un atto era dettata da ragioni abbastanza ovvie, sia drammatiche che squisitamente musicali: un momento di simultaneità collettiva era caratterizzato da un alto 'peso specifico' che si condensava in un quasi inevitabile *climax* emotivo dello spettacolo. L'effetto riguardava sia gli episodi di grande concitazione, come ad esempio le Strette, sia, all'opposto, quelli che mettevano paradossalmente in musica — e in parole cantate — una rappresentazione del silenzio: come appunto i grandi 'concertati di stupore', comuni sia all'opera comica che all'opera seria (chi scrive amerebbe ribattezzarli '(s)concertati'), che assieme alle Strette costituivano i movimenti 'statici' nel modello della 'solita forma' esteso da Harold Powers dal Duetto al Finale (cfr. tab. 6.2 a p. 233). Infatti, il 'peso specifico' emotivo cui accennavamo sarà in qualche modo inversamente proporzionale alla velocità di scorrimento del tempo rappresentato nel tempo della rappresentazione,⁶⁸ e tendenzialmente massimo nelle sezioni statiche concertate.⁶⁹ La ripresa del filo 'narrativo' dopo una di queste interruzioni poteva infatti configurarsi come uno spinoso problema teatrale da risolvere. Spesso musicisti e librettisti discutevano sull'inopportunità di far succedere a una scena di analoga funzione spettacolare (anche se non un concertato) un'altra più «fredda», o che «raffredda» l'azione.⁷⁰

⁶⁸Per la distinzione, mutuata da Günther Müller, cfr. CARL DAHLHAUS, *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in Lorenzo Bianconi (a cura di), *La Drammaturgia musicale cit.*, pp.183–93. Cfr. anche il capitolo *Durata e tempo* di ZOPPELLI, *L'opera come racconto cit.*, pp. 147–55.

⁶⁹Discorso analogo vale per l'uso (o abuso), nel cinema d'azione o bellico odierno, del *rallentatore*, o della riproposizione ciclica dello stesso soggetto ripreso da diverse angolature, o immobile mentre la cinepresa vi ruota attorno. Nel caso di un film di guerra, ad esempio, potremmo agevolmente misurare il coraggio o la disperazione di un soldato sotto il fuoco nemico semplicemente osservando il rapporto tra tempo della rappresentazione (allungato a dismisura con una delle tecniche citate) e tempo rappresentato (un istante o poco più). Non sarà un caso che proprio in questi frangenti la colonna sonora possa acquisire un'espressività e una valenza emotiva moltiplicate.

⁷⁰Julian Budden, per descrivere la funzione emotivo/spettacolare delle Cabalette (ma il discorso vale anche per Concertati e Strette), preferisce un'altra metafora: «Per un italiano di quell'epoca l'emozione era piuttosto una tensione elettrica da scaricare, che non un bagno caldo nel quale crogiolarsi. Fu soltanto con Puccini e i veristi che invalse l'uso di punzecchiare il cuore per farlo sanguinare»; BUDDEN, *Le opere di Verdi cit.*, I, p. 17.

A principio della transizione il Finale è, tra le forme primottocentesche del teatro d'opera, quella che dimostra più vitalità e attualità, e si trova spesso in corrispondenza del penultimo atto.⁷¹ A differenza delle vetuste Cabalette di Arie e Duetti, la Stretta finale è un congegno ancora relativamente comune e funzionale,⁷² o almeno la sua funzione si ripropone in congegni musicali analoghi, seppur non rintracciabili nella tradizione, di cui il più importante è quello della *perorazione*. Il procedimento, come ha notato Jay Nicolaisen, consiste nel terminare il Finale con una ripetizione in orchestra (togliendo quindi al canto la preminenza), magari *fortissimo*, di un motivo adeguatamente preparato nel corso del brano e che sostituisce appunto la Stretta, ed eventualmente anche il precedente Tempo di mezzo, a commento emotivo dell'azione inscenata. La perorazione sarebbe stata utilizzata per la prima volta con enorme successo da Ponchielli per il Finale del terz'atto della *Gioconda* nella revisione del 1880 per la Scala, e sarebbe nata in seguito a un'esigenza maturata nel solo musicista, e non da un'idea di Boito.⁷³ Ciò che non venne invece sostanzialmente modificato rispetto alla transizione è appunto il Concertato, o Cantabile di tempo lento, come nel caso appunto della *Gioconda*.

La tipica configurazione testuale di un Finale, nella librettistica di metà Ottocento, ricorda da vicino quella del Duetto, anche se ovviamente tende ad essere di maggiori dimensioni e capacità, e a includere più spesso organismi eterogenei (come ad esempio strofe isolate, dedicate a singoli personaggi). Concertato e Stretta erano solitamente costituite da materiale strofico parallelo, ossia strofe solitamente identiche per metrica e schema rimico assegnate ai diversi personaggi e alle eventuali masse corali (i personaggi minori potevano accontentarsi di strofe più minute, ma metricamente omogenee alle altre); specie nel caso delle Strette, poi, il testo poteva coincidere per più o per tutti i personaggi. Una configurazione tipica, all'altezza del *Ruy Blas*, era quella che sull'esempio verdiano (*Luisa Miller*, *Il Trovatore*, ecc.) non prevedeva la Stretta dopo il Tempo di Mezzo, solitamente per calare il sipario 'a caldo' sui quei gesti e parole forti che avrebbero invece avuto appunto il compito di motivare la sezione 'tagliata'. È il caso, appunto del Finale terzo del libretto di D'Ormeville (scena v), dopo che Ruy Blas ha ricevuto la sgradita visita di Don Sallustio, che lo tiene

⁷¹Ricordiamo che il termine Finale, non più sostantivato, era utilizzato anche per numeri che nulla avevano a che fare con un Concertato, e che di questo avevano in comune la posizione appunto alla fine di un atto e ovviamente una funzione catartica: di accumulo di tensioni se nei primi atti, di soluzione se nell'ultimo. Qui ci occupiamo esclusivamente di Finali concertati o al limite di altre soluzioni d'assieme.

⁷²Una puntualizzazione terminologica. I termini *cabaletta* e *stretta*, nell'uso ottocentesco, non sono equipollenti, e anzi sono in realtà sfasati dal punto di vista concettuale: «i due termini "cabaletta" e "stretta" vengono spesso confusi fra loro, ma in realtà non si identificano. La stretta costituisce per lo più la parte conclusiva di una cabaletta»: MARCELLO CONATI, *Aspetti di melodrammaturgia verdiana. A proposito di una sconosciuta versione del finale del duetto Aida-Amneris*, «Studi verdiani» III (1985), pp. 45-78, p. 48, cit. in POWERS, *Basevi, Conati, and La traviata cit.*, p. 232. Sulla scorta delle osservazioni effettuate da Alessandro Roccatagliati, allargheremo a *stretta* l'accezione, intuitiva perché rimasta nell'uso della lingua italiana, di passo caratterizzato appunto dallo «"stringersi" dell'andamento agogico [...] molto spesso con funzioni conclusive di un quadro»: ROCCATAGLIATI, *Le forme dell'opera ottocentesca cit.*, pp. 322-3.

⁷³NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition cit.*, pp. 94-9.

in scacco con il loro segreto. La scena corrisponde alla cerimonia con cui la Regina eleva al rango di Duca il finto Don Cesare. Al principio un gruppo di personaggi a lui ostile commenta i passati avvenimenti, quindi si procede con la cerimonia vera e propria, ma Ruy Blas non può gioirne: è accompagnato, suo malgrado, da Don Sallustio. Il successivo concertato vede sentimenti contrastanti: la Regina gioisce, Ruy Blas soffre in silenzio (una doppia quartina di ottonari *axax | axax* ciascuno), Sallustio e gli altri personaggi (in cinque gruppi con una quartina ciascuno) commentano la situazione con gioia, sospetto o invidia. L'ultima quartina è destinata a un rapido Tempo di mezzo, e vede Don Sallustio rammentare a un ammutolito Ruy Blas il proprio potere su di lui. A differenza di molti altri Finali privi di Stretta, in questo Tempo di mezzo non si prendono decisioni drastiche: il librettista punta piuttosto alla rappresentazione di una stasi, a una drammatica incertezza. La tela cala su Ruy Blas che, «nel massimo abbattimento, esce a passo lento». La mancanza di una Stretta sarebbe qui perfettamente giustificata e funzionale, e il «raffreddamento» un meccanismo drammatico valido. Tuttavia Marchetti, con i cambiamenti a questo numero nella versione definitiva dell'opera (dovuti probabilmente alla banale necessità di trovare spazio per i ballabili) tagliò questi ultimi versi e li sostituì con la ripresa del Coro «Dio salvi la Regina», che avevamo sentito già nel primo atto e all'inizio del Finale e che ripristina la funzione retorica, un po' stucchevole, di una Stretta.

Gli anni Settanta vedono adottare in alcuni libretti un particolare congegno metrico-grafico che consiste nel disporre per colonne appaiate due o più porzioni di testo, di carattere e forma analoga oppure, al contrario, assolutamente eterogenee. Questi organismi — che chiameremo appunto 'colonne parallele' — possono essere di dimensioni notevolmente variabili: da due strofette appaiate fino a intere scene parallele che danno conto di due o più azioni indipendenti l'una dall'altra, separate di solito da una linea verticale, e magari di dimensioni talmente ampie da rendere necessario l'utilizzo contemporaneo di due facciate contigue del libretto. Addirittura, conosciamo anche casi in cui la suddivisione avviene su due diversi livelli gerarchici (ossia ad albero), come nel caso di *Falstaff*, II, 2 (fig. 6.7 a fronte):⁷⁴ si tratta del Concertato della scena del paravento.

La complessità del passo si presta a un'analisi della configurazione testuale atta ad affinare categorie critiche utilizzabili poi per la quasi totalità della rimanente casistica. Nella pagina del libretto Boito rappresentò tre diverse azioni relativamente autonome che corrispondono a tre diversi punti del palcoscenico: rispettivamente «intorno al paravento», «nel paravento» e «intorno alla cesta» (o meglio, dentro, nel caso di John Falstaff); ciascuna 'scenetta' è impaginata in una colonna separata (primo livello). Dietro il paravento stanno flirtando in quinari (rammentiamo: il metro della tresca) Fenton e Nannetta; attorno a Falstaff, Meg e Quickly si scambiano due strofe di dodici senari *abab | abab | axax* ciascuna, che sono a loro volta impaginate parallele (secondo livello). La scena impaginata a sinistra è ancora più complicata

⁷⁴ARRIGO BOITO, *Falstaff / commedia lirica in tre atti di Arrigo Boito / musica di Giuseppe Verdi / Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 9 febbraio 1893. Impresa Piontelli & C. Milano, Ricordi, 1893, pp. 78–9.*

(intorno al paravento)

FORD
(al D.^r Cajus accostando l'orecchio al paravento)
Senti, accosta un po' l'orecchio!
Che patetici lamenti!!
Là c'è Alice e qua c'è il vecchio
Seduttore. Senti! senti!
I'ssi credon d'esser soli
Nel lor tenero abbandon.
Su quel nido d'usignuoli
Scoppierà fra poco il tuon.
BARDOLFO (a Pistola)
Vieni qua, fatti più presso
Vieni a udir gli ascosi amanti.
S'ode un murmure soñmnesso
Qual di tortore tubanti.
È un fruscio che par di gonna,
Un fruscio vago e legger;
È la voce della donna
Che risponde al cavalier.

GENTE DEL VICINATO
--- Piano, piano, a passo lento
Mentr'ei sta senza sospetto
Lo cogliamo a tradimento,
Gli facciamo lo sgambetto.
S'egli cade più non scappat
Nessun più lo può salvar.
— Nel tuo diavolo t'incappa
Che tu possa stramazzar!

FORD
(egli altri)
Zitto! A noi! Quest'è il momento.
Zitto! Attenti! Attenti a me.
D.^r CAJUS

FORD
Uno... Due... Tre.
(covessano il paravento)
D.^r CAJUS

TUTTI
Sbatfordimento!

(nel paravento)

FENTON
Fra quelle ciglia
Vedo due farì
A meraviglia
Sereni e chiari.
Bocca mia dolce!
Pupilla d'or.
Voce che molce
Com'arpa il cor.

NANNETTA
Dolci richiami
D'amor.

FENTON
T'è bramo!
Dimmi se m'ami!

NANNETTA
Si t'amo!

FENTON
T'amo!

(nel rovesciarsi del paravento rimangono scoperti e confusi)

(intorno alla cesta)

MEG
(a Quickly)
Stia zitta! Se ridi
La burla è scopetta.
Dobbiam stare all'erta.
Tu il giuoco disguidi.
Geloso marito,
Compare sfacciato,
Ciascuno è punito
Secondo il peccato.
Parliam sottovoce
Guardando il Messer
Che brontola e cuoce
Nel nostro panier.
QUICKLY
(a Meg)
Stiam zitte! stiam zitte!
Trattieni le risa
Se l'altro s'avvisa
Noi siamo sconfitte.
Costui suda e soffia
S'intrefola e tosse,
Per gran battisoffia
Le viscere ha scosse.
Costui s'è infardato
Di tanta viltà
Che dato al bucato
È averne pietà.

FALSTAFF
(sbucando e sbuffando)
Ouff!... Cesto molesto!

ALICE
(che è ricintrata e si sarà avvicinata alla cesta)
Silenzio!

FALSTAFF
(sbucando)
Protesto!

MEG e QUICKLY
Che bestia restia.

FALSTAFF
(gridando)
Portatemi via!

MEG
È matto furibondo.

FALSTAFF
(si nasconde)
Aiuto!

ALICE, MEG, QUICKLY
È il limonondo!

graficamente: vi convivono ben cinque ottave *ababcxcx*, una per ciascuno dei congiurati contro Falstaff, che sono state stipate nel residuo spazio: non abbiamo dubbi che quegli organismi configureranno una simultaneità (musicale) all'interno della simultaneità, quindi un altro caso di suddivisione di secondo livello.⁷⁵

In realtà l'esempio portato non è altro che la commistione di due accorgimenti ben collaudati: che potremmo tenere relativamente separati, sebbene uno derivi almeno in parte dall'altro, e che potremmo chiamare, per analogia con le pratiche della genetica (la fecondazione) e della chirurgia (il trapianto), *simultaneità omologa* (nel nostro caso ravvisabile al secondo livello) e *simultaneità eterologa* (nel nostro caso, il primo livello). La scelta terminologica, oltre a suggerire alcuni parallelismi interessanti, eviterà al contempo il bisticcio con la già adoperata locuzione *simultaneità dell'eterogeneo*, che indica cosa diversa e pur ci viene a fagiolo nel discorso sulla rappresentazione in simultanea:

Nel teatro d'opera [...] la *simultaneità dell'eterogeneo* è una forma caratteristica e frequente del pezzo concertato, in cui per così dire si condensa il dramma degli affetti; e più d'uno storico della musica propende a considerarla l'essenza stessa dello specifico operistico, sebbene le origini di tale procedimento compositivo non risalgano più addietro della metà del secolo XVIII.⁷⁶

L'eterogeneità di cui parla Dahlhaus, che ha in mente soprattutto la musica, è ovviamente la non-identità testuale e melodica tra gli attori di un organismo concertato (ma potremmo estendere la cosa a molti Duetti). Essa è data per definizione nel momento in cui più personaggi uniscono le loro voci e confrontano stati emotivi di diversa natura. Ma ciò — lo abbiamo già visto nel Finale di *Ruy Blas* — era reso ormai da decenni con una serie di lasse analoghe, una per ogni personaggio; strutture, cioè, che definire 'strofiche', — sebbene della stroficità difettino non posseggano, nel testo e nella musica, la caratteristica fondativa della *serialità* — è prassi giustificata dall'uso grafico di elencarle una in seguito all'altra, come appunto le strofe di una canzone.⁷⁷ L'uso di tali 'strofe' nei Concertati (e nei Duetti) in tutto il primo Ottocento rientra nella categoria *omologa*,⁷⁸ dato che gli organismi che la compongono (le

⁷⁵A voler essere pignoli, possiamo distinguere dal punto di vista scenico un terzo livello, riscontrabile proprio tra Ford, Cajus, Bardolfo, Pistola e la gente: nonostante l'identità metrica delle cinque strofe, la soluzione grafica esplicita chiaramente, se separiamo le strofe di Ford e Cajus da quelle di Bardolfo e Pistola, tre gruppi, composti appunto dai primi due (che si rivolgono l'un l'altro), dagli aiutanti di Falstaff (idem) e infine dalla gente, che non interagisce con gli altri quattro ma che nondimeno partecipa in simultanea (secondo livello) all'azione collettiva «intorno al paravento», che risulta unitaria e distinta dalle altre due. A loro volta, le strofe delle due coppie di uomini presentano tra loro una simultaneità che non sarà solo ritmico-musicale, ma anche gestuale e retorica (dato che si rivolgono l'un l'altro) e vengono impaginate a loro volta in parallelo (terzo livello). La cosa, esplicitazione grafica a parte, non era certo una novità, come si vedrà oltre.

⁷⁶DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana cit.*, p. 106, corsivo nostro.

⁷⁷A ben vedere, se con stroficità musicale intendiamo la caratteristica di un testo di fornire diversi organismi atti a far risuonare la medesima musica, la definizione di 'strofe' si conferma perfettamente lecita e naturale.

⁷⁸Il termine viene anche utilizzato *en passant* in ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista cit.*, p. 172, in un'accezione riconducibile alla nostra.

single strofe) si prestano all'unità ritmico-melodica e di azione: i frequenti *a parte* e *da sé*, nonostante prefigurino scenicamente una — per dirla appunto con Dahlhaus — eterogeneità più marcata di modi e di azione scenica, non prefigurano affatto una analoga eterogeneità nella musica: e ciò è evidente nel concertato del *Ruy Blas*, dove le linee vocali dei personaggi non vengono differenziate sulla base del fatto che essi si rivolgano a un confidente (Don Sallustio e i diversi cortigiani), al proprio intimo (la Regina, Ruy Blas, Casilda) o al pubblico (Don Manuel e il Coro).

Fino a metà Ottocento era persistita inoltre l'abitudine di segnalare le strofe parallele (o parti di esse, ad esempio distici) destinate alla simultaneità (omologa) di canti a due o a più voci, e non ancora parallele nell'impaginazione, con graffe che abbracciavano nel loro complesso gli organismi, secondo alcuni criteri in verità affatto variabili. Nel caso di *Romani*, ad esempio, convivevano diverse modalità grafiche e testuali di prescrizioni esplicite di simultaneità: l'uso delle graffe appunto, indicazioni del tipo *a due* in cima a una coppia di strofe (una per ciascun personaggio), ma anche combinazioni piuttosto complesse nel caso dei Concertati che, analogamente a quanto visto per *Falstaff*, prevedevano due livelli di simultaneità. Non si trattava, naturalmente, di simultaneità *eterologa*, in quanto il materiale strofico risultava sempre — o quasi — uniformemente distribuito ai diversi personaggi o gruppi o cori.⁷⁹ Tuttavia è possibile ravvisare già in *Romani* la volontà di separare scenicamente diversi gruppi di personaggi, e di raggruppare tra loro solo alcuni tra di essi. Il caso più complicato tra quelli a sostegno studiati è forse dato dal concertato del *Pirata* per Bellini (I, 12), dove non solo si prefigura un doppio livello di simultaneità tra il *Tutti* generale, testuale, e i due diversi di personaggi, con una graffa ciascuno (senza voler ipotizzare un terzo livello, desunto dalla didascalia e applicabile al secondo gruppo di strofe), ma persino un parallelismo trasversale tra i due gruppi del Coro che commentano la situazione, segnalato da una graffa ciascuno.⁸⁰

Si rende qui forse necessario introdurre una distinzione all'interno della categoria della *simultaneità omologa*, ossia quando all'identità di forma metrico/poetico delle diverse strofe corrisponde anche una identità scenica (quando cioè i personaggi sono rappresentati in un gesto unitario che li mette in relazione diretta), o al contrario quando all'identità di forma non corrisponde un'identità scenica (i personaggi sono intenti ad azioni diverse, ovvero sono in relazione diretta con personaggi terzi), e che potremmo denominare rispettivamente *simultaneità omologa forte* e *simultaneità omologa debole*. Nell'esempio di *Falstaff* possiamo distinguere nella prima colonna la coesistenza dei due tipi di simultaneità omologa: tra Bardolfo e Pistola (o Ford e Cajus) sarà *forte*, tra questi e il gruppo dei vicini, sarà *debole* (cfr. nota 75).

A partire dai tempi di *Romani*,

i simboli di prescrizione esplicita — in specie le parentesi graffe — può darsi venissero tralasciati via via che stroficità parallela ed esecuzione concertata,

⁷⁹L'uniformità è anzitutto metrica: si davano casi in cui a ottastici interi per i personaggi principali si opponevano distici per il Coro o per personaggi secondari, ma tutti uniformi per metro utilizzato e — generalmente — per funzione drammatica e temporale.

⁸⁰ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista cit.*, pp. 172–3. Il dettato di Bellini, come ha osservato Roccatagliati, è stato poi particolarmente fedele.

nelle convenzioni costruttive del libretto, vennero a connettersi più rigidamente. [...] il mero parallelismo di schema-rima, pur essendo connessione più debole all'occhio, divenne sufficiente a marcare i dispositivi multistrofici "d'insieme".⁸¹

A questa ipotesi, che giudichiamo altamente probabile, va aggiunto il fatto che la caduta in disgrazia dello *status* del libretto attorno alla metà del secolo comportò un maggior disinteresse per la sua qualità tipocompositiva. Ed essa probabilmente si risollevò solo grazie all'importante apporto di Boito (col primo *Mefistofele*, che sfruttava una vasta gamma di nuovi accorgimenti grafici, seppur non ancora quello delle sezioni parallele), forte anche del nuovo ventaglio di soluzioni messe verosimilmente a disposizione dai progressi delle tecniche di stampa e soprattutto dalla nascita del 'libretto editoriale': la cui tipocomposizione, banalmente, andava eseguita una sola volta per tutte e giustificava quindi un 'extra' di lavoro.

Tuttavia, proprio nel mezzo della zona grigia in cui il libretto era caduto a metà secolo, possiamo trovare il germe di quella simultaneità eterologa che tuttavia difettava alle raffinate strofe del libretto di Romani. Si tratta di un caso arcinoto: il quartetto del *Rigoletto* (III, 3). Malgrado la perfetta, si direbbe primottocentesca simmetria metrico-formale del testo (quattro sestine di ottonari *abbxax* equamente suddivise), i personaggi (Rigoletto, Gilda, il Duca e Maddalena) agiscono e cantano su piani per lo più separati: innanzitutto scenicamente, dato che la scena appunto è divisa in due (dentro/fuori); e poi drammaticamente, dato che ciascun personaggio è mosso da intenti e da emozioni affatto diverse da ciascuno degli altri; ma anche musicalmente, dato che vi sono almeno tre livelli (eteroritmici o eterometrici che dir si voglia) su cui sono distribuiti i singoli versi: ogni due, quattro oppure otto battute.⁸²

In questo caso, dunque, la prefigurazione della realizzazione musicale è assente a livello squisitamente metrico-poetico, ma è tutta nella suggestione del soggetto e nelle parole dei singoli personaggi, oltre che nelle didascalie sceniche: una simultaneità eterologa *in nuce*, dunque, fatta sbocciare in musica dal drammaturgo Verdi ma ancora ben lungi dal condensarsi in un cosciente organismo poetico.

Fin dai primi libretti del nostro campione alcuni Concertati prevedono già nelle didascalie una sommaria suddivisione della scena in due o più personaggi, o gruppi di personaggi, in maniera affatto simile all'esempio del *Rigoletto*. La simultaneità poteva però essere implicita anche in alcuni dettagli metrico-poetici. Ad esempio, per la scena delle lettere (Quartettino) di *Papà Martin* (III, 4), Ghislanzoni prevede «Amelia e Martin che si arrestano in fondo della scena [la spiaggia], Olimpia seduta presso il tavolino [sulla destra], Feliciano in piedi, al lato di Olimpia». I primi due aprono e leggono una struggente lettera di Armando, che per redimersi è andato a lavorare lontano da casa; il suo amico Feliciano, assieme alla frivola Olimpia, stanno

⁸¹*Ivi*, p. 170.

⁸²Peter Ross ha osservato come il Quartetto del *Rigoletto* fosse tenuto costantemente in conto da critici come Amintore Galli, di fronte alle soluzioni avanzate di simultaneità eterologa in *Wally* e *Falstaff*; PETER ROSS, *Die multidimensionale Szenenstruktur in der italienischen Oper am Ende des 19. Jahrhunderts*, in Virgilio Bernardoni, Michele Girardi e Arthur Groos (a cura di), «*L'insolita forma*» cit., pp. 151-75: 166 e nota 16.

TABELLA 6.9: *Papà Martin*, III, 4, Quartettino — Corrispondenza versi/interlocutori

Uscita versi:	S	a	S	x	S	a	S	x	S	a	S	x	S	a	S	x
Olimpia/Feliciano	O	F	O	F	O..	F...	O..	F	O	F	O				
Amelia/Martin	M	A	M	A	M..	A..	M..	A...	M						

invece scrivendone una per dare il benservito al viscido strozzino Charanzon, che rimarrà beffato, senza moglie e senza soldi. È dunque una situazione che unisce in giustapposizione le due caratteristiche della ‘commedia lirica’ *larmoyante*–semiseria (il genere cui va ricondotto *Papà Martin*), ossia il frivolo–comico con il sentimentale–drammatico. Il Quartettino è composto da due organismi di due ottastici di ottonari *SaSxSaSx* ciascuno. La prima coppia di ottonari («“Addio consorte... rancido...”») è destinata a Olimpia e a Feliciano, la seconda («Ma dunque... questa lettera?...») a papà Martin e ad Amelia; in ambedue i casi il materiale poetico collima, del tutto o in prevalenza, col testo delle lettere che le due coppie stanno scrivendo o leggendo, ad alta voce, e per suggellarlo Ghislanzoni c’appose in coda un segno grafico: «—». Il testo di entrambi gli organismi non è equamente suddiviso tra ciascun membro della coppia, e anzi è distribuito per lo più a distici o singoli versi senza alcuna simmetria, tranne appunto quella generale che accomuna le due strutture: lo si può evincere dallo schema della tab. 6.9. La distribuzione dei versi mostra chiaramente la volontà di appaiare i due organismi metrici, ulteriormente testimoniata dal minimale simbolo grafico.⁸³ Cagnoni non perse l’occasione e musicò il tutto secondo uno schema responsoriale, o meglio imitativo, facendo iniziare Martin, seguito da Olimpia, quindi Amelia seguita da Feliciano, ecc.; schema nel quale, almeno al principio, la proposta corrisponde a un passaggio tonica–dominante e la risposta a un ritorno dominante–tonica⁸⁴ mentre la melodia si riduce a semplici schemi ritmici variabili ai quali fa eco puntualmente la risposta. Il risultato è un congegno preciso, astratto, serrato, che ricorda Rossini e disinnesca il contenuto *larmoyante* delle parti di Amelia e Martin, perché lo confina entro un meccanico gioco a quattro.

La prima esplicitazione grafica (con l’accorgimento delle *colonne parallele*) di una *simultaneità eterologa* vera e propria appare solo nella *Gioconda*, fin dalla sua prima versione (1876). Si trova nelle scene tra Alvise, Laura e Gioconda (III, 4–5, fig. 6.8 [nella pagina seguente](#)),⁸⁵ e non scomparirà nemmeno dopo le modifiche della scena iniziale dell’atto (2–3) operate per la versione definitiva. Alvise ha ormai la certezza del tradimento della moglie Laura e ha in serbo per lei una punizione terribile: imporle il suicidio. In entrambe le versioni, che prendono le mosse da situazioni

⁸³E sarà anche questo un esempio di «come possa venire prefigurata [...] in poesia [anziché] con i mezzi dell’impaginazione, l’intonazione simultanea di parole, sentimenti e azioni»: ROCCATAGLIATI, *La prefigurazione librettistica cit.*, p. 42.

⁸⁴Si tratta di un semplice modello responsoriale rintracciabile facilmente anche in molta musica popolare occidentale, segnatamente mediterranea o latina.

⁸⁵ARRIGO BOITO, *La Gioconda / melodramma in quattro atti di Tobia Gorrio / musica di A. Ponchielli / Teatro alla Scala / Quaresima 1876*, Milano, Ricordi, 1876, pp. 70–1.

ALVISE

(estraindo una fiala)

Prendi questo velen; e già che forte
Tanto mi sembri ne' tuoi detti audaci,
Con quelle labbra che succhiaro i baci,
Suggeri la morte.

»La tua condanna confido a te stessa;

»Non far che mal sicuro

»Voler t'arresti la mano perplessa,

»Non far che il mio pugnale ti percota

»E insozzi i lari del tuo sangue impuro.

Scampo non hai,

Odi questa canzon? *Morir dovrai*

Pria ch'essa giunga all'ultima sua nota.

(esce).

Serenata interna

La gaia canzon

Fa poco languir,

E l'har suon

Si muta in sospir.

Con vago miraggio

Riflette la luna

L'argenteo suo reggio

Sull'ampia laguna.

E in quel si sublima

Riverbero pio,

Patetica rima

Creato da Dio.

Previdi la tua sorte,

Per salvarti mi armai, ti rassicura.

Quel narcotico è tal, che della morte

Finge il letargo... Angosciosi, brevi

Sono gl'istanti... bevi... a me la cura

Lascia dell'opra. - Or via!!

Laura

Mi fai paura!

Per l'onda incantata.

GIOCONDA

S'ci qui torna, l'uccide.

Laura

Altra agonia!

GIOCONDA

Prega per te quaggiù la madre mia,
Nell'oratorio, i miei fidi cantori
Son presso... ascolta.

Laura

Orror!!

Già la canzone muor!

GIOCONDA

Con essa muori!
La condanna t'è nota:
Pria ch'essa giunga all'ultima sua nota...

Laura

Porgi! ho bevuto.

(prende la fiala dalle mani di Gioconda, poi scompare dietro
le cortine del fondo)

GIOCONDA

La fiala a me! O gran Dio!!
(traversa il veleno d'Alvise nella fiala del somnifero e lascia l'ampolla
polla del veleno vuota sul tavolo. Esce precipitoso)

SCENA VI.

Alvise solo, mentre la cadenza della serenata è alle ultime sue note.
Osserva l'ampolla vuota sul tavolo.

Tutto è compiuto!!

Vuoto è il cristallo!

(entra nella cella funeraria, vi rimane un momento e torna in scena)

Vola su lei la morte.

S'apra il festin! Vi spalancate, o porte!

(va verso l'ingresso del fondo)

sostanzialmente diverse, si raggiunge un comune punto di tensione alla vista del catafalco che Alvisè ha preparato per la moglie additandoglielo come talamo a suscitare il di lei orrore (il tutto sull'inequivocabile segnale mortifero costituito da i tre consueti semitoni ascendenti di semicrome ribattute dagli archi). Da questo punto in poi il testo delle due versioni è identico, e in partitura inizia la «Scena e serenata». Dopo un primo assaggio della Serenata interna («Ten va, serenata», corale), un ottastico di senari *abbacxcx*, la pagina viene divisa appunto tra la Serenata (a destra) e la scena che si va consumando sul palco: Alvisè, in una sezione di versi da scena rimati parzialmente virgolettati *ABBC₅ | [AbACB]d₅DC*, consegna la fiala col veleno a Laura e prima di uscire le intima «Odi questa canzon? *Morir dovrai | Pria ch'essa giunga all'ultima sua nota*». Gioconda, che non vista non si è persa una parola, si precipita a bloccare il suicidio di Laura e, sempre in versi da scena rimati, le impone lo scambio del veleno con del sonnifero, non senza aver ricordato le parole di Alvisè «*Pria ch'essa giunga all'ultima sua nota*» (ancora in corsivo nel testo) per mettere fretta alla rivale: la Serenata — a tutti gli effetti una cullante Barcarola in Do maggiore — sta infatti inesorabilmente esaurendo le sue strofe (*xyxy | abab | abab aabbcxcxbb ababcxcx*).

Viene dunque esplicitata all'interno del testo — e più volte sottolineata — la funzione temporale che questo caso di musica di scena, seppur nella variante 'da fuori scena', svolge nel tessuto drammatico del brano. Per risultare inesorabile come un conto alla rovescia che misura gli ultimi istanti rimasti per prendere una decisione, la rappresentazione del 'tempo reale' ha infatti bisogno di soluzioni di carattere eccezionale.

[...] una tecnica usata spesso è quella dell'utilizzo della musica di scena, che in quanto musica realmente prodotta come tale dai personaggi, all'interno della cornice comunicativa, assicura l'assoluta coincidenza di tempo della rappresentazione e tempo rappresentato.⁸⁶

Il congegno non è certo una novità. Inedita invece è la particolare tecnica librettistica di prefigurazione, eminentemente musicale in quanto realizzabile solo appunto nella simultaneità eterogenea e decisamente eterologa, ma che con il trucco grafico della rappresentazione su colonne parallele permette di sublimare e, appunto, prefi-

⁸⁶ZOPPELLI, *L'opera come racconto cit.*, p. 149. Non a caso nel cinema d'azione di stampo hollywoodiano abbiamo potuto contemplare decine di conti alla rovescia su improbabili display a cristalli liquidi apposti sul *timer* di ordigni esplosivi, mentre il protagonista cerca disperatamente di raggiungerli o di allontanarsene. E come nel cinema il tempo della rappresentazione è fisso, sempre uguale a sé stesso e corrispondente a un'ora, tot minuti e tot secondi — basta appunto la rappresentazione visiva o sonora di questi secondi (sufficiente un ticchettio, purché rigorosamente ♩ = 60) a ricordare allo spettatore che il tempo rappresentato e tempo della rappresentazione sono la stessa cosa — così nella musica, in cui il tempo della rappresentazione è elastico quanto la sua interpretazione, lo scorrere del tempo può essere affidato alla rappresentazione ('al quadrato') della musica stessa. Non sembra infatti che la rappresentazione della musica nel cinema possa assumere funzioni temporali paragonabili a quella appena vista; e dubitiamo che un ipotetico ticchettare di metronomo a sessanta battiti per minuto riesca, nel teatro musicale, a rappresentare efficacemente lo scorrere del tempo.

Allegretto moderato
(*molto lontano*)



La ga - ia can-zo - ne fa l'e - co lan - guir _____

FIGURA 6.9: *La Gioconda*, III, 2–3, Serenata.

gurare il risultato musicale.⁸⁷ Questo si concretizza essenzialmente in un organismo molto affine al *parlante*, con la melodia della Serenata in $\frac{6}{8}$ al posto di quella orchestrale (fig. 6.9), oppure con il semplice tessuto armonico omoritmico delle voci che canticchiano «la la», sullo schema $\text{♪} | \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} | \text{♪} \text{♪} \text{♪}$.

L'accorgimento tecnico più importante che distingue un comune *parlante* da questa simultaneità eterologa è la sfasatura tra il dialogo Alvisè–Laura e Gioconda–Laura e i naturali ritmi che penetrano da fuori scena. In un *parlante*, infatti, il dialogo si modella, seppur blandamente, sulla struttura musicale dell'orchestra, tanto da surrogarne a volta le linee melodiche (*parlante* 'melodico').⁸⁸ In questo caso invece la musica (compreso ovviamente l'accompagnamento orchestrale) è completamente irrelata alla vicenda rappresentata in scena: si tratta di una vera e propria 'citazione' serena e malinconica, che contrasta radicalmente con i terribili istanti vissuti da Laura. Alvisè, con una leggerezza che è solo specchio deformante della sua crudeltà, coglie al volo l'inopportuna e casuale invasione del mondo reale e stabilisce la «Gaia canzon» come limite inesorabile alla vita di Laura,⁸⁹ e nel farlo si limita a imitarne alla bell'e meglio l'omoritmia, anche se le sue parole «all'ultima sua nota» cadono accidentalmente nella corona che precede la nuova ripetizione dei «la la» del ritornello. Nella ripetizione stessa, che vede Laura sola e silenziosa di fronte al suo beffardo destino, Ponchielli infierisce con sadismo: in corrispondenza della cadenza che reintroduce la nuova strofa e la tonalità originale (Do) leggiamo l'indicazione agogica «a poco a poco rallentando e tornando al tempo di prima».⁹⁰ Sul libretto di Boito non v'è traccia di queste parole, ma non dubitiamo che queste costituiscano delle vere e proprie indicazioni didascaliche: magari sì farina del sacco di Ponchielli, ma che non avrebbero stonato tra i versi di quella che, in partitura, è «Scena e Serenata». (Per inciso: non v'è traccia di una «Scena», e già nel libretto il pezzo si potrebbe definire «Scena con Serenata» o «Scena–Serenata».)

⁸⁷Sappiamo che Boito usava incolonnare parallelamente già nei manoscritti: cfr. MASSIMILIANO LOCANTO, *Falstaff*, in Alessandro Grilli (a cura di), *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità cit.*, pp. 111–39: 112–4.

⁸⁸Cfr. la definizione datane in BASEVI, *Studio cit.*, pp. 30–3.

⁸⁹La barcarola verrà riproposta, ma stavolta carica di una forte funzione emblematica, anche a chiusura dell'opera.

⁹⁰*Scil.* rallentando e riaccelerando.

La casistica dei passi in colonne parallele che si forma desumendo esempi da altri librettisti e compositori è veramente ampia e abbraccia un po' tutte le soluzioni di simultaneità eterogenea ad essa preesistenti, oltre ad introdurne alcune di sostanzialmente nuove. Tra queste ultime, le più importanti sono senza dubbio le soluzioni di simultaneità eterologa tra eventi distinti, come appunto nel caso di *Falstaff*. A volte tali contesti giustappongono situazioni che differiscono non solo per gli eventi rappresentati, ma addirittura per la loro struttura temporale: contrappongono cioè configurazioni *statiche* a configurazioni *cinetiche*, giungendo a un grado radicale di eterogeneità.⁹¹

Nel *Cristoforo Colombo* di Illica il primo caso di colonne parallele lo si trova già nella nona scena del primo atto. Colombo, deriso dalla folla, è caduto nella più cupa disperazione (lungo monologo di venticinque endecasillabi sciolti «O maledette risa!... La vil turba») quando sente la preghiera della Regina Isabella («Delle serene») proveniente dall'oratorio; egli la commenta, scosso, con un altro paio di versi, impaginati accanto alle quattro quartine della preghiera. Nulla di eccezionale finora, dato che siamo pur sempre in regime di identità tra tempo della rappresentazione e tempo rappresentato: una preghiera non è un'aria e nemmeno una romanza. Né ci stupisce la scena del Salve Regina (II, 6), suddivisa tra i frati che intonano appunto l'innodia e i preparativi dell'ammutinamento da parte dei congiurati, con alla testa il malvagio Roldano; a principio dell'atto terzo, poi, sono due cori analoghi separati nella scena — rispettivamente di cacichi e delle ancelle di Anacoana — a fronteggiarsi.

La situazione più interessante la troviamo invece più avanti (scena VII, o VI del quart'atto nella versione a quattro atti), dopo una Scena introduttiva. La pagina è divisa in tre colonne: nella prima Guevara e Iguamota, coppia di giovani innamorati che costituisce uno dei rami drammatici dell'opera (in questo Duetto, dopo essersi precedentemente scorti, essi si dichiarano l'un l'altro), si produce in quello che sembra una variante di 'solita forma' del duetto priva del tempo d'attacco: tutta in doppi senari, composta da due quartine parallele *axax* (*cantabile*), quattro distici alternati seriali e improntati a una progressione del dialogo attraverso alcune didascalie attoriali (tempo di mezzo), due quartine parallele *xaax* nelle quali «le loro voci si confondono insieme» (idillio finale più o meno cabalettistico). La seconda colonna, invece, vede Roldano e i suoi loschi mercenari commentare con inaudita volgarità la scena degli innamorati, su un tessuto di tetrastici di endecasillabi regolarmente rimati ma fittamente sticomitici, stravolti da pesanti e continui *enjambements*, e decisamente prosaici anche nel senso. La terza colonna presenta invece la sola Anacoana che, preoccupata per la sorte della figlia Iguamota, «dapprima osserva muta», quindi all'abbraccio finale dei due «scoppiando in lacrime e colle braccia alzate al cielo» prorompe in un pianto su alcuni imparisillabi rimati.

In partitura, l'organismo si traduce in un unico movimento in $\frac{6}{4}$, *Larghetto* $\downarrow = 80$, plasmato sull'idillio del Soprano e del Tenore. Inizia il placido canto appassionato

⁹¹La *Scena e Serenata* della *Gioconda* non rientra in questa categoria estrema, nonostante l'eterogeneità dei due organismi poetici e musicali, perché in essi il flusso del tempo coincide.

di Guevara (Fa maggiore) che espone la sua prima strofa. Alla risposta di Iguamota cominciano i commenti dei congiurati, soddisfatti di ciò che sta accadendo perché la cosa distoglierà il coraggioso Guevara dal condurli in ceppi al cospetto di Colombo. La melodia di Iguamota ricalca ovviamente quella di Roldano, anche se introduce uno primo scarto tonale. Anche la linea vocale di Anacoana, che entra per ultima, adatterà i propri imparisillabi al ritmo $\text{♪} | \text{♪} \text{♪} \text{♪} | \text{♪} \text{♪} \text{♪} | \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ dei due innamorati. Il 'tempo di mezzo' non è musicato, e si passa senza quasi soluzione di continuità alle strofe finali. Nelle diverse versioni del brano cambia soltanto il movimento tonale, costruito comunque su una progressiva instabilità armonica, corrispondente appunto al *crescendo* collettivo. Nonostante il disordine ritmico degli sguaiati commenti di Roldano e i suoi, che non si assoggettano all'omioritmia di Guevara, Iguamota e Anacoana, giungiamo non di meno a una lunga, liberatoria cadenza finale arrampicata su un ritardo di nona⁹² che chiude un brano formalmente delineato.

Il caso del *Cristoforo Colombo* mostra come lo 'statico' venga clamorosamente violato dal 'cinetico' senza tuttavia che nessuno dei due perda le sue caratteristiche precipue (in fondo Roldano e i suoi confabulano in una sorta di *parlante*). La critica dell'epoca, anzi, apprezzò parecchio, non senza argomenti significativamente inediti:

L'atto [terzo] si chiude con un sestetto di gran valore, ed anche di grande effetto. [...] quando il carattere di ogni personaggio è rispettato, si possono accettare anche questi pezzi. Devonsi bensì ripudiare quei finali, nei quali sei od otto personaggi, agitati da diversi sentimenti, spesso da contrarie passioni, si esprimevano tutti sopra una identica idea musicale.⁹³

Che poi altri procedimenti simili nella stessa opera (e alcuni di quelli, analoghi, nei *Medici* di Leoncavallo) potessero esser destinati al successo duraturo, è stato messo in dubbio da Luca Zoppelli, che ha parlato di «incoerenza drammaturgica»⁹⁴ e ne ha indicato una concausa nel tentativo, a volte goffo e inutile (come forse nel caso appena visto), di fondere diversi piani che avrebbero potuto rimanere separati, in particolar modo quello storico-politico e quello sentimentale-melodrammatico: insomma, un 'rigetto', diremmo noi. Tali piani infatti non vengono mescolati in alcuni dei più importanti esiti di *multidimensionalità*, per dirla con Ross, del teatro di Verdi-Boito, ossia in *Otello* (il Finale terzo) e in *Falstaff* (la scena del paravento che abbiamo visto) che nondimeno presentano appunto una «combinazione simultanea di staticità lirica e azione cinetica».⁹⁵ Ma se ciò avviene è sicuramente grazie agli intuizioni di Arrigo Boito e di Giuseppe Verdi, capaci di ricondurre azioni eterogenee, di personaggi «agitati da diversi sentimenti» e «da contrarie passioni», ad un'unica tinta dalle grandi potenzialità drammatiche.

⁹² $D_{\frac{6-5}{3-3}} T$, o anche $D_1 S_1^7 D_1^5 T$.

⁹³LORENZO PARODI, *Recensione a Cristoforo Colombo*, «Il teatro illustrato» XII, 142 (ott. 1892), p. 150, cit. in Ross, *Die multidimensionale Szenenstruktur cit.*, nota 14 a p. 164.

⁹⁴Cfr. anche *ivi*, p. 170.

⁹⁵ROCCATAGLIATI, *La prefigurazione librettistica cit.*, p. 42.

6.5 «Tu parli come canti»: le prefigurazioni metaliriche

La storia della musica di scena, ossia di quella musica che sarebbe suonata e ascoltata anche in una ipotetica trascrizione per il teatro di prosa (per dirla più tecnicamente: di quella musica che è comune alla vicenda rappresentata e a alla sua rappresentazione) è antica quanto quella dell'opera in musica (anzi, molto di più). Soprattutto, lo è nella sua variante più caratteristica: il «canto di scena», o «canto cantato», «canto realistico», o «canto al quadrato», oppure ancora, con un neologismo che abbiamo mutuato dagli studi teatrali, «metacanto»; la rappresentazione insomma di un personaggio nell'atto di cantare nell'ambito di una rappresentazione — quella operistica — già di per sé cantata da cima a fondo.

Questa dimensione del metacanto interessa particolarmente il presente studio giacché a differenza delle altre forme di musica di scena si basa sulla parola. Senza contare che il quadro della transizione è particolarmente incline al 'cantare nel cantare'. Sulla scorta del nostro campione è dato di reperire un bel po' di personaggi 'cantanti', ossia che si dedicano precipuamente al mestiere del cantare. Pur volendo ignorare i semplici attori dell'*Amleto*, i comici di Lelio in *Marion Delorme*, l'intero cast dei *Pagliacci*, le naturalmente canterine gitane Loretta (*Asrael*) e Tigrana (*Edgar*) e l'altro gitano ma violinista Beppe (*L'amico Fritz*), nonché tutta una vasta selva di masse corali musicheresse,⁹⁶ troviamo autentici 'cantanti' nei *Lituanii* (Wilnio il menestrello, ma anche Arnolfo si finge un cantore), *Salvator Rosa* (seppur Gennariello sia solo un dilettante *ante litteram*), *Dejanice* (lo *status* di cortigiana della protagonista la obbliga a conoscere l'arte del canto, della quale dà un saggio), *Edmea* (Fritz il giullare e i suoi compagni), i musicisti di *Manon Lescaut* e *last but not least* la cantatrice Gioconda. Le performance metavocali di questi personaggi sono tuttavia una piccolissima parte di quelle previste nei nostri trentasette libretti e partiture: tutti nell'opera possono infatti cantare.

Per una trattazione sistematica abbiamo scelto innanzitutto di espungere dal censimento, che comprende canzoni, ballate, serenate, inni, brani liturgici ecc., le categorie–limite del brindisi da una parte e della preghiera dall'altra (sebbene tutt'altro che marginali nell'economia drammatico–musicale delle opere). Per esse infatti è sempre difficile tratteggiare un confine preciso: inebriata dai fumi dell'incenso o dell'alcool, non si può mai sapere con certezza — già nel mondo reale, figuriamoci all'opera — quando una persona stia cantando oppure eseguendo i precetti di quella ritualità, mondana o sacra che sia, che accomuna strettamente le due categorie. Conservando nondimeno quei brindisi e preghiere che facciano però uso esplicito di musica di scena, ci rimangono ben 138 pezzi 'metalirici' (cfr. tab. **A.16 a p. 312**);⁹⁷ e ci si faccia un'idea della frequenza tenendo conto che il numero degli atti schedati è di appena

⁹⁶Si pensi solo alle decine di innodie e liturgie della cristianità o di altre religioni: ne abbiamo per tutti i gusti e per tutti i credo, dall'Islam (*La falce*) alla paganità classica (uno per tutti *Ero e Leandro*) passando per l'olimpico egizio di *Aida*.

⁹⁷A voler essere pignoli, sono solo un centinaio quelli in cui il carattere metalirico è esplicitato con una definizione. Non sono pochi, inoltre, i casi di ripetizione del medesimo brano, o parte di esso, anche in scene differenti, che non sono state conteggiate.

136: una media di 3–4 brani per ciascun libretto, dunque. Con l'unica eccezione di *Romeo e Giulietta* di Marchetti (che pur prevede abbondante musica di scena), se ne trovano esempi in tutti i libretti, sposati più facilmente ad ambientazioni esotiche, particolarmente abbondanti nelle disinvolute drammaturgie di Boito, Franchetti o Puccini. Solo una piccola parte del campione si configura come pezzo chiuso metalirico a sé stante; più comune è piuttosto il brano magari autonomo per sua natura, ma non nel contesto, dato che vi ricopre una qualche funzione strutturale: in analogia con la già vista opposizione tempo rappresentato / tempo della rappresentazione, un *brano rappresentato* è, di solito, sempre 'chiuso' e autonomo, non però il corrispondente *brano della rappresentazione*. L'esempio della *Serenata della Gioconda* visto poc'anzi, ad onta del titolo «Scena e Serenata» apposto al 'numero' — che pur come s'è detto, dovette significare «Scena con Serenata» — è forse autonomo nella sua indipendente forma musicale, ma non lo è nella sua funzione drammaturgica, giacché quel metacanto costituisce uno sfondo temporale prima ancora che sonoro, alla vicenda che si snoda in primo piano sulla scena. Peraltro, nello stesso libretto troviamo prescritti brani complessi, autonomi e articolati come la *Marinaresca* che apre il secondo atto, oppure, all'opposto, il fulmineo scambio delle voci di pescatori fuori scena «Eh! Dalla gondola» (IV, 2), subito dopo «Suicidio!».

Una metà del campione di brani metalirici si configura testualmente in forme strofiche regolari, che in alcuni casi si sviluppano in strutture più elaborate comprendenti *refrains*, formule responsoriali o calcolate simmetrie metriche. In pratica, lo sgretolamento delle regolarità metriche e strofiche portato avanti negli anni della 'transizione' sembra non toccare l'isola felice del canto scenico, e anzi contribuisce a porne in risalto lo statuto eccezionale. Dalla tab. A.17a a p. 312 evinciamo che la metà degli episodi metalirici sono esclusivamente corali, poco più di un terzo circa sono solistici, mentre i restanti casi sono per lo più commistioni, dove spesso però il ruolo principale è ricoperto dal solista. Una volta su cinque il canto è fuori scena, una su sette accompagna danze e balli. I caratteri (o contesti, o soggetti) più comuni sono quello popolare/popolareggiante (oltre un quarto) e quello religioso (oltre un quinto dei casi, anche togliendo le semplici 'preghiere'); vengono poi, nell'ordine, i caratteri festivo, epico (ossia ballate), favoloso–fantastico–soprannaturale, amoroso in generale, marinaro o piratesco, malavitoso o di malaffare, trionfale, della pazzia, del lavoro e funebre–lamentoso–elegiaco.

Isolati ma curiosi sono i casi di canto 'drammatico' ossia 'autenticamente' meta-teatrale dell'*Amleto* di Franco Faccio e dei *Pagliacci*, e assolutamente eccezionale risulta la deliberata, bizzarra sfida metalirica ('melomachia di scena?') tra l'esecuzione privata di un *Kyrie* e il canto di lavoro fuori scena nei *Rantzau* di Mascagni.

Uno studio fondamentale di Luca Zoppelli pubblicato anni or sono, anziché attardarsi in analisi formali o strutturali,⁹⁸ ha stilato per la musica di scena una tipologia di funzioni tra loro ben distinte che hanno un'enorme importanza nell'economia

⁹⁸Il tentativo più importante in quest'ultima direzione rimane ROSSANA DALMONTE, *La canzone nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Rivista italiana di musicologia» XI, 1 (1976), pp. 230–313.

drammaturgica dell'opera.⁹⁹

È stato anche ribadito, da Zoppelli e da altri, che la musica di scena è spesso una sorta di rappresentazione del reale, dell'oggettivo, del condiviso (come ad esempio un sistema di valori) in relazione al quale i soggetti si trovano ad esistere ed agire. Il canto di scena a maggior ragione, grazie alla possibilità di mettere in bocca ai personaggi stessi questa rappresentazione, può essere un mezzo rapido e potente per collocarli nell'appropriata situazione, generale o contingente.

Nel banchetto nuziale dell'*Elda* di Catalani (atto II) Magno, nascondendosi dietro l'alibi della sua cetra, mette in guardia l'amico Svenno dall'infedeltà verso la sua promessa sposa Ulla con la canzone «Beato il cor, che la virtude onora». Lo stesso ammonimento era però già stato lanciato nel primo atto: non a caso nel rifacimento dell'*Elda* in *Loreley* con la contrazione da quattro a tre atti, fu possibile eliminare il banchetto perché superfluo. Eppure, il primo contesto è affatto diverso dal secondo: da buoni amici-rivali, Magno e Svenno si trovano per una si direbbe metastasiana casualità lontani dal consorzio umano, e lo scambio di idee può avvenire direttamente, senza preoccuparsi di scandali e senza aggrapparsi alle corde metaliriche, dato che la dimensione sociale condivisa è qui ininfluente. Una curiosità: Svenno, nel banchetto, poco prima del precipitare degli eventi, reagisce agli accordi dell'amico con le parole «Altro brindisi io bramo, altra canzone», identificando quindi l'inquietante canzone di Magno come ennesimo caso di brindisi 'malaugurale'; un tipo di brano che in effetti, seppur con modalità molto diverse, imperversa nelle opere di questo periodo, assieme alla sua perfetta controparte: la 'preghiera maledetta'.

Tuttavia, il canto 'realistico' può anche essere più gratuito, più fine a sé stesso. È il caso forse della «canzone» (così recitano partitura e libretto) di Edmea «Allor che il raggio de' tuoi sorrisi», nel primo atto dell'opera di Catalani. Destinato a un numero chiuso perfettamente autonomo, il testo di Ghislanzoni, non fosse per la rigida simmetria in due stanze, potrebbe benissimo passare per quello di un'aria con funzione introduttiva e venir definito — negli anni Settanta, o anche qualche decennio prima — «Romanza». Certo, Edmea nel testo allude al suo amore proibito per Oberto, cosa tra l'altro arcinota a tutti gli altri personaggi; eppure non sembra questa una ragione sufficiente per sublimarlo nel rassicurante anonimato della canzone, come tuttavia accadeva spesso. Forse Edmea, in quanto personaggio destinato a una pazzia in odore di sovrannaturale, dovrebbe mantenersi aliena al banale canto convenzionale? Una semplice constatazione dell'incoerenza di base di questo personaggio dovrebbe farci scartare qualsiasi profonda interpretazione del genere. Eppure i vari «Can-

⁹⁹LUCA ZOPPELLI, *Funzioni drammaturgiche della "musica in scena" nel melodramma del primo Ottocento: uno stile o una tecnica?*, in *Opera & libretto II*, a cura di Fondazione Giorgio Cini, Firenze, Olschki, 1993, pp. 237-255; le stesse categorie concettuali sono poi state brillantemente adoperate, *passim*, per innervare molti degli importanti affondi che possiamo leggere in *idem*, *L'opera come racconto cit.* E discorso a parte meriterebbero, ad esempio, le funzioni effettistiche, di 'emblema' o di *couleur locale* che svolge molto canto realistico nelle opere qui prese in esame, e che invece tratteremo *en passant*. Abbiamo appena visto la funzione di struttura temporale che porzioni metaliriche acquisiscono all'interno della simultaneità eterologa, e spessissimo infatti esse figurano, nei libretti degli anni Ottanta e Novanta, in una di quelle colonne parallele di cui la *Serenata della Gioconda* è un esempio cristallino.

ta!» del coro incoraggiano Edmea ad esibirsi in un “caratteristico” modo frigio, $\frac{3}{4}$: che non pare affatto “caratteristico” dell’ambientazione, ma serve piuttosto a introdurre un generico clima cupo e misterioso, oltre che a segnalare ulteriormente l’eccezionalità del brano.

La necessità di un brano come questo risponde però forse ad esigenze di tipo anzitutto convenzionale. Se nel nostro campione sono solo sette su trentasette le opere che si aprono con del canto cantato (brindisi e bacchanali esclusi), sono ben sedici quelle che lo prevedono comunque nella parte iniziale della prima mutazione scenica e sono solo quattordici quelle che cambiano scenografia senza averne ancora proposto almeno uno. Insomma, per molte opere pare sia essenziale una rapida pennellata di vago colore, anche non locale, la cui precipua funzione è casomai ancora segnaletica: una spruzzatina di profumo per introdurre lo spettatore nell’atmosfera generale del dramma. Tuttavia, per ridimensionare il fenomeno del canto realistico nell’epoca della transizione, più che sottolinearne la funzione prevalentemente coloristica e quindi la facilità e spendibilità immediata, basta forse — paradossalmente — rilevarne il massiccio uso da parte di molti autori. Il pubblico assuefatto dal metacanto finisce per averne bisogno in dosi maggiori, e il manierismo retorico è dietro l’angolo. Di qui, forse, il moltiplicarsi di cantori, menestrelli e giullari, l’introduzione di esplicite prescrizioni di eccezionalità metalirica o simultaneità (fin anco grafiche nel libretto), e non ultima l’inflazione di autoreferenzialità negli stessi testi, zeppi di «Cantiamo!» e simili.

Il caso di *Maria Tudor* di Gomes, forse la più importante opera italiana della transizione che non abbiamo incluso nel nostro campione, nella sua eccezionalità può servire da *summa* di quanto appena detto.¹⁰⁰ Il libretto di Praga, su cui misero le mani vari altri librettisti tra cui Boito, Zanardini, D’Ormeville e Fontana,¹⁰¹ è ricchissimo di metacanto, del quale sperimenta un po’ tutto il ventaglio tipologico-funzionale.¹⁰² La vicenda gira attorno alle trame che il perfido Don Gil tesse contro Fabiano Fabiani, l’amante della Regina, il quale però intrattiene in segreto una relazione anche con la popolana Giovanna. Don Gil aizzerà contro Fabiani il marito geloso di Giovanna, Gilberto, e farà loro svelare tutto alla Regina: sul patibolo destinato all’organizzatore di un fallito — e presunto — attentato morirà Fabiani al posto di Gilberto. Il mondo sonoro, o meglio il ‘mondo sonoro rappresentato’ di *Maria Tudor* è straordinariamente ricco. Se nella prima scena i «suoni» e «canti» di cui «rimbomba il castel» vengono solo evocati dal gruppo di Lordi (*sic*), mentre «il popolo muor»¹⁰³ già nella scena sesta veniamo introdotti al primo brano metalirico: Fabiani, da lontano, do-

¹⁰⁰ ANTÔNIO CARLOS GOMES, *Maria Tudor / dramma lirico in quattro atti di Emilio Praga / musica di A. Carlos Gomes / Rappresentato per la prima volta nel teatro alla scala in Milano la Quaresima 1879 / opera completa per canto e pianoforte / Riduzione di Nicolò Celega*, lastra n. 45920, Milano, Ricordi, 1879.

¹⁰¹ GUARNIERI CORAZZOL, *Scrittori-librettisti e librettisti-scrittori cit.*, pp. 27–8 e nota 41.

¹⁰² EMILIO PRAGA, *Maria Tudor / dramma lirico in quattro atti di Emilio Praga ; musica di Carlos Gomes. Teatro alla Scala quaresima 1879 / Impresa Corti*, trad. da Antonio Carlos Gomes, Milano, Ricordi, 1879.

¹⁰³ Come sa benissimo anche Barnaba nella *Gioconda*: ed è curioso come sovente una breve critica sociale venga assegnata nei libretti scapigliati alle ciniche parole di un efferato personaggio antagonista.

po un «preludio di liuto», intona una serenata composta da tre doppie quartine di quinari *abab | abab*, alternate a un ritornello di tre ottonari + un quadrisillabo *axax* che ritorna con minime variazioni. La prima strofa–ritornello insiste particolarmente sull'autoreferenzialità metalirica:

Se all'ora bruna
 Cantar ti sento,
 Quando la luna
 Sembra d'argento,
 Alla dolcissima,
 Tua melodia
 Così risponde
 L'anima mia:
 Il tuo canto rinnovella
 Le delizie dell'amor...
 Canta sempre, canta o bella,
 Canta ancor!

Il brano non ha funzione puramente ornamentale: con sua enorme soddisfazione Don Gil, non visto, ha sentito tutto e commenta «Vanne, cantor, della tua bella in braccio... | Essa corre all'amor, tu corri al laccio!». La successiva tresca con la ritrosa Giovanna (che è pur sempre donna sposata) viene infiammata da Fabiani coll'insistente ricordo delle parole della serenata. Il carattere del tenore Fabiani ci ricorda molto da vicino quello del Duca nel *Rigoletto*: è un seduttore sfrontato ma ispirato, e ha sempre sulla bocca qualche motivetto da cantare, come del resto compete, secondo il luogo comune anglosassone, a ciascun italiano che si rispetti.¹⁰⁴ Il suo antagonista non è un gobbo deforme, ma uno scellerato deforme nell'anima, pronto a tutto e di tutto capace, anche lui, come Rigoletto, incline al ghigno, ma nel fondo indignato dalla dissoluzione regnante a corte.¹⁰⁵ Terminato il primo atto, che si concludeva con Gilberto e Don Gil intenti ad ascoltare per la terza volta la melodia di Fabiani in distanza, passiamo al Castello Reale, dove appunto veniamo introdotti da un dissoluto brindisi dei Cavalieri:

Viva il re della fulgida mensa,
 Viva il genio dell'orgia e del canto,
 Il superbo Fabiani, l'incanto
 Della reggia, dell'Anglia splendor!

¹⁰⁴Nella *Marie Tudor* di Hugo, da cui è tratto il libretto, l'italianità di Fabiani — che non è solo propensione al canto, ma anche leggerezza verso i sentimenti altrui — viene spesso messa alla berlina, soprattutto dalla gelosa regina Maria. Su questo aspetto del dramma hugoliano, sulle reazioni indignate del mondo della cultura italiano, e sulla ricezione del soggetto (segnatamente per il libretto di Praga), cfr. GIANCARLO FRANCESCHETTI, *La fortuna di Hugo nel melodramma italiano dell'Ottocento*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna, serie francese*, vol. 2, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1961, pp. 168–251, pp. 218 e 224–5.

¹⁰⁵Cfr. il ritratto di Don Gil in ROSTAGNO, *Nuove tipologie e geometrie operistiche cit.*, pp. 235–240.

cui rispondono le dame:

Il suo labro comparte e dispensa
Una gioia che all'alma discende,
Di sua voce all'accento risplende
La gaiezza sui volti e nei cor.

La scena seconda vede l'arrivo di alcuni cantori, «otto fanciulli e otto uomini», che senza indugio «cantano senza accompagnamento» un Madrigale $AP_5x_5y_5x_5ABbzYzy$; finito il quale Maria pretende un altro canto, ma questa volta i Cantori «accordano i liuti», quindi intonano la doppia quartina $axax\ bxbx$ di decasillabi («La Provenza è la terra dei canti»). L'entusiasmo e l'interesse della regina per la musica fa da contrappeso alla leggerezza con cui *en passant* rammentava, nella scena precedente, di non aver ancora sentito il cannone annunciante un'esecuzione capitale; ed esso arriva appunto terribile, con effetto grottesco, alla fine del secondo canto. Dopo aver intonato la sola parola «Miserere», dimostrando una pietà che è al contempo frivola e disturbante, Maria torna al suo passatempo preferito e pretende da Fabiani di riporre «quel pugnol dal fianco | Ed al suo posto poni la mandóla». L'avventuriero risponde «Io canterò: m'è legge il tuo volere; | Ma non vuo' la mandóla... A me il bicchiere!» e si lancia in un lungo brindisi dagli accenti pure blasfemi.¹⁰⁶ Alla dura ripresa di Maria, Fabiani risponde «La fantasia disfogo | Colla canzon», ma la sensibilità della Regina è ormai irrimediabilmente colpita, e il baccanale viene bruscamente interrotto.

Il testo della prima porzione cantabile del successivo duetto d'amore tra Fabiani e la regina rimasti soli («Colui che non canta») è costruito sul continuo parallelismo tra canto e amore, mentre il precedente tempo d'attacco verteva già sulla medesima corda. Dopo la delazione di Giovanna e Gilberto organizzata da Don Gil, quest'ultimo (III, 4) fa visita a Fabiani, annunciandogli l'odio della Regina con alcune ironiche quartine («Qual ape nomade | Di fiore in fior, | Varia di donna | Spesso l'umor»); che paiono una citazione della buffa aria di paragone di Dandini nella *Cenerentola* di Rossini ma che sono in realtà una spietata parodia della canzone del Duca di *Rigoletto* (della quale tra l'altro ricalcano quasi alla lettera la configurazione metrica):¹⁰⁷ nella terza strofa egli paragona infatti la donna (e cioè Maria Tudor la sanguinaria), oltre che alla «colomba», anche all'«aspide», per terrorizzare Fabiani.¹⁰⁸ Questi risponde con la sua consueta leggerezza, in una formazione strofica di doppi quinari, settenari e senari che ricordano vagamente la forma metrica delle strofe della sua serenata:

Che importa a me – se quel sol
Mi schiuda un raggio – il freddo avel?

¹⁰⁶A riprova del carattere metalirico che molti brindisi, non solo dell'epoca, implicavano.

¹⁰⁷Non si tratta dell'unica allusione all'opera di Verdi: più avanti Fabiani (stavolta la prospettiva è rovesciata) si sfogherà infatti con il cantabile «Cortigiani, nel sen, non l'ignoro, | Mortal odio nudrite per me... | Maledetti!...» (III, 8).

¹⁰⁸L'immagine della colomba–aspide è presa di peso e assurda ad archetipo di personaggio femminile scapigliato da ROSTAGNO, *Nuove tipologie e geometrie operistiche cit.*, p. 213.

Di tanto amore il palpito
 E sulla terra il ciel
 Son brevi gli affanni,
 Se uccide l'amor;
 È bello a vent'anni
 Morire tra i fior'!

Siamo però arrivati ai ferri corti, e Don Gil taglia corto:

Tu parli come canti,
 Ond'hai sempre ragion!
 Pur del tuo dolce lido
 Ignori forse una gentil canzon. . .

La dissacrante prosaicità di Don Gil è resa con degli imparisillabi, e inizia con un settenario che distrugge il precedente ritmo binario di senari, in parallelo con la sua impazienza di arrivare al dunque. Ciò non gli impedisce, però, di giocare ancora con il topo, visto che comincia a cantare gli ottonari del ritornello della canzone per stuzzicare sadicamente Fabiani dandogli ad intendere di aver sentito (e forse visto) tutto; a questi non rimane altro da fare che completare «con sorriso forzato» il verso finale «*Canta ancor!*» nell'ultimo disperato tentativo — adduce infatti che tutti conoscono quella canzone — di salvarsi dalla trappola. Da questo punto in avanti, se escludiamo un Inno reale e altri brani corali di circostanza, non v'è più canto di scena, e il dramma, attraverso il Finale terzo in cui gli eventi precipitano, scivola verso l'inevitabile tragedia, solamente condizionata dal volitivo arbitrio del malvagio Don Gil.

In *Maria Tudor* la dimensione metacanora è spesso dimensione dell'evasione, o addirittura della insincerità, e non è mai portatrice di valori. Al massimo Fabiani e la sua corte, con il continuo canto di scena, propugnano pseudo-valori socialmente o moralmente 'negativi' — il libero amore, l'ebbrezza del vino — il cui potere è però volubile come quegli stessi valori, perché su di essi incombe sempre il potere assoluto della morte nella sua doppia identità irrazionale (Maria Tudor «la sanguinaria») e razionale (il calcolatore Don Gil). La costituzionale incapacità di Don Gil di esprimersi in versi lirici (con l'esclusione dell'ironico cantabile dell'Ape) appare addirittura clamorosa nel Duetto appena visto con Fabiani, perché egli ne mette alla berlina le modalità canore. Per inciso, l'impressione è che, rispetto ad Hugo, vi sia una dose maggiore di simpatia da parte del librettista per Fabiani, e che le parole di Don Gil «Tu parli come canti» giochino a ribaltare il pregiudizio anti-italiano che traspare nel dramma di Hugo. Del resto, in questo libretto fa capolino una concezione decisamente post-nazionalistica o post-risorgimentale, assolutamente estranea alle 'patriottiche' grandi opere di pochi anni prima (*Aida*, *I lituani*, *I goti*, ecc.) dove nazionalismi contrapposti sono accomunati dal generico eroismo perfettamente interscambiabile e quindi atto all'immedesimazione per il nuovo pubblico medio

dell'Italia unita.¹⁰⁹ Nell'opera di Praga–Gomes, piuttosto, l'orgoglio e il disprezzo spiccioli che animano i personaggi assomigliano più al banale campanilismo tipico di quegli ambienti al tempo stesso provinciali e internazionalmente integrati — e il teatro geopolitico e culturale europeo nel quale l'Italia unita muoveva i primi passi ne era un flagrante esempio sulla più grande scala. I «lidi» di Fabiani non sono quindi patria di eroi,¹¹⁰ ma di ottimi cantanti e di amanti infedeli: c'è chi li disprezza (la Marie di Hugo) e chi ne prova simpatia (Praga)¹¹¹ mentre comunque, come il drammaturgo francese, va giocando abilmente con essi.

Rispetto a tutto ciò, Gomes non si lasciò sfuggire l'occasione. Anzitutto a proposito della paradigmatica e appassionata strofa di Fabiani: un motivo cantabile in $\frac{3}{4}$, che inizia in Sib, tonalità dominante di quella della precedente arietta ironica (Mib), e cui subito rimane tonalmente impigliato per via dello stesso effetto che ha, nella musica strumentale del periodo classico, la giustapposizione di un secondo tema al primo nell'esposizione di una forma-sonata. Durante l'esposizione melodica, però, sembra che Fabiani faccia di tutto per fuggire l'area tonale di Mib: dopo un primo allontanamento e un ritorno al Sib, infatti, termina la sua cadenza finale in un placido Solb, il tutto in appena tredici battute caratterizzate comunque da agile cantabilità, si direbbe, 'italiana'. La risposta di Don Gil (fig. 6.10 a fronte) è rapida e pesantissima: l'orchestra scivola immediatamente su un pedale di do (la tonalità più lontana) attraverso la sua settima di dominante, ma il nuovo accordo è una settima diminuita costruita sul re#, e Don Gil snocciola le sue parole «Tu parli come canti» di tetro recitativo sulla quarta eccedente del basso, fa#, che altro non è che lo stesso identico suono della parola «fior» (solb): insomma, nulla di più stridente e antimelodico; ma al contempo un pesantissimo richiamo alla terribile realtà. Il verso successivo, «ond'hai sempre ragion», presenta a bella posta lo stesso identico ritmo del precedente ma sul do (ora si#) alto, che nel contesto di una settima diminuita ha ora una valenza di sensibile, e termina infatti in do#. Quest'ultima nota è però terza maggiore in un accordo di La, tonalità sulla quale Don Gil riprende un canto decisamente più melodico, come se il primo verso fosse stato appunto un momentaneo sbotto di astio impaziente, mentre già dal secondo (ripetendo il ritmo, un po' come fa chi ripara a una potenziale gaffe reiterandola in contesto differente) gli fosse balenata l'idea di come continuare — e concludere — il gioco sadico: canterellando proprio la canzone incriminata di Fabiani.¹¹²

¹⁰⁹L'onda lunga di questo nazionalismo eroico della prima ora non si esaurisce qui: basti pensare a *Edgar* di Puccini, in cui il riscatto del protagonista si compie solamente quando abbraccia le armi per difendere la patria.

¹¹⁰Non che lo fossero — naturalmente — quelli britannici, o tanto meno quelli francesi in cui nacque l'ipotesto.

¹¹¹E certamente anche Gomes, che da brasiliano aveva forse in antipatia la spagnolità. Ad ogni modo dalla terra iberica vengono molti degli antagonisti — tutti nobili ma solo per lignaggio — delle sue opere: il Duca d'Arcos in *Salvator Rosa*, i *conquistadores* nel *Guarany* e il più perfido di tutti, il catalano Don Gil, appunto, in *Maria Tudor*.

¹¹²Probabilmente questa fu l'intenzione originale di Gomes. Ad ascoltare però le due melodie senza l'accompagnamento, sembra quasi che la linea melodica di Don Gil (fa#–re#–si#, ossia i suoni solb–mib–do) cerchi a sua volta di interpretare come sottodominante la tonica di Solb, e di muovere,

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line for Fabiani (F.) and Don Gil (D.), and the piano accompaniment. The vocal line for Fabiani begins with the lyrics "è bel-lo a ven - t'an-ni mo-ri - re... tra i fior." and includes markings such as [All.° più marcato], abbandonandosi rall., and LENTO. The piano accompaniment features triplets and dynamic markings like p, dim., and rall. dolce. The second system shows the vocal line for Fabiani and Don Gil, and the piano accompaniment. The vocal line for Fabiani begins with the lyrics "Tu parli come can-ti, on-d'hai sem pre ra - gion." and includes markings like riten., I. TEMPO, and secco. The piano accompaniment features dynamic markings like sf and dim.

FIGURA 6.10: *Maria Tudor*, III, 4: Duetto Fabiani–Don Gil

L'effetto trovato da Gomes è dunque quello di incastonare le parole di Don Gil in un assordante silenzio della melodia che fa a pugni con l'indole 'metavocale', o se vogliamo, italianissima, di Fabiani. Dallo scontro egli ne uscirà vincitore e al patibolo finirà proprio Fabiani.

Non possiamo provare, ma non si può certo escludere, che lo scapigliato più maledetto, Emilio Praga, uno «*scrittore librettista, un poeta alto, dotato di una forte autocoscienza letteraria*»,¹¹³ abbia coscientemente tratto le maggiori conseguenze dalla

attraverso un accordo di Dominante (si#/do sarebbe la sensibile), a una nuova tonalità, Re \flat , dominante di quella iniziale, come appunto per un secondo tema o un Trio: e non ci sarebbe via più rapida che queste tre note per ottenere l'effetto. Un successivo accordo di La maggiore, molto lontano dalla tonalità dell'ultima cadenza udita, sarebbe apparso allora ancor più spiazzante. Non è quindi da escludere nemmeno che fosse quest'ultima l'idea originale di Gomes. Il quale, non soddisfatto della resa delle parole «Tu parli come canti», sarebbe più tardi ritornato proprio su quelle due battute, e avrebbe trovato la soluzione ottimale per isolarle da tutto il resto del contesto con un effetto molto più incisivo.

¹¹³GUARNIERI CORAZZOL, *Scrittori-librettisti e librettisti-scrittori cit.*, p. 27.

moda del canto di scena, rendendola un potente veicolo di velate poetiche scapigliate e appunto maledette. Forte di un linguaggio avanzato fatto «di versi che rovesciano le convenzioni», per «smascherare la morale melodrammatica romantica»¹¹⁴ Praga fa largo uso del forse più abusato e banale dei congegni melodrammatici: appunto ciò che noi abbiamo chiamato metacanto, dandoci esempio di come lo si potesse piegare a diverse funzioni, oltre che a varie configurazioni metriche. Queste ultime, in *Maria Tudor*, in parte rispecchiano un po' i dati da noi raccolti nel campione (tab. A.14 a p. 311): scarso uso di settenari semplici e doppi nonché dei quinari doppi, fortissima incidenza del quinario, del senario semplice e doppio; interesse per i metri «caratteristici» (novenario, quadrisillabo), pur senza disdegnare i tradizionali versi del canto «caratteristico» come ottonari, decasillabi e endecasillabi.¹¹⁵ A balzare all'occhio è però soprattutto la predilezione per la polimetria, che è la caratteristica più evidente in molti episodi metalirici e soprattutto in questo libretto (cfr. tab. A.14c a p. 311).

Il mondo sonoro di Praga e della sua *Maria Tudor* ricorda molto quello dei libretti boitiani, e in particolar modo quello della *Gioconda*, anche proprio per l'uso massiccio del metacanto (la tab. A.16 a p. 312 mostra come i tre libretti proporzionalmente più inclini al 'canto al quadrato' siano i boitiani *La falce*, *Mefistofele* e, appunto *La Gioconda*). E in effetti anche in *Gioconda* il canto di scena può rappresentare l'occasione per giocare con poetiche e suggestioni metalinguistiche e metarappresentative, care appunto agli illustri scapigliati Boito e Praga. Si può infatti tornare alla Serenata del libretto boitiano, per coglierne quella che, ad avviso di chi scrive, è una vera e propria micropoetica del metacanto e dell'autoreferenzialità tipici dell'opera scapigliata e post-scapigliata (oltre che una delicata dichiarazione d'amore *tout court* per l'opera lirica). E rileggiamone dunque con tutta l'attenzione dovuta il testo, in particolar modo l'ultima strofa. Di senari, che risuonano come quasi abbandonati a un compiaciuto, ostentato, splendido languore decadente:

Il canto è la vita,
 Di sogni si pasce,
 Ai sogni c'invita,
 Dai sogni rinasce,
 D'un anima ignota
 È l'eco fedel.
 L'estrema sua nota
 Si perde nel ciel.

¹¹⁴Ivi, p. 28.

¹¹⁵Un'indagine sull'uscita non ha invece evidenziato interesse particolare per l'uscita del verso in sé: i piani sono il 62%, gli sdruciolli il 10% (meno della media, dunque), i tronchi sono abbastanza utilizzati (27%).

CONCLUSIONI

Se il lettore non avrà trovato tra i capitoli che compongono il presente studio le risposte che cercava rispetto ai molti quesiti aperti sull'opera del periodo della 'transizione' e sul librettismo della seconda metà dell'Ottocento, l'autore confida nel fatto che egli avrà comunque potuto collezionare un nuovo ventaglio di interrogativi, o magari che alcune osservazioni sparse qui avanzate potranno aiutarlo a risolverli o a superarli.

Nello scrivere, siamo stati coscienti di un limite: quello della circospezione con cui, nell'analisi dei testi poetici e musicali, ci si è avventurati al di fuori di alcune rassicuranti categorie suffragate vuoi dalla loro natura ontologica, che si può toccare 'con mano' nei testi stessi — come versi, metri, ritmi, didascalie, tonalità, 'numeri', scene — vuoi, quand'esse appartengano invece all'universo delle speculazioni, dall'autorevolezza e serietà degli studiosi che le hanno coniate criticate ridimensionate ampliate difese — è il caso della «solita forma», della *lyric form*, della 'prefigurazione librettistica', della «cadenza regolare» e di un pugno di altre nozioni che speriamo di aver utilizzato con debita coscienza critica.

Lungi dal concepire il progresso della conoscenza come una linea retta sulla quale sia sufficiente camminare speditamente, ci siamo nondimeno preoccupati di evitare sconsiderati slanci e deviazioni non adeguatamente supportati da studi di base e dai documenti da noi consultati. Se quindi non saremo riusciti a scardinare l'asse portante sulla quale si muovono le diverse concezioni, magari alternative o persino l'una contro l'altra armate (come nel caso della guerra civile, o meglio, civilissima, sulla 'solita forma'), è stato perché siamo convinti che il semplice impegno nel dare qualche scossone, a volte un po' casuale, a volte mirato, a volte dettato dall'istinto (ed è di solito il metodo migliore), potrà un giorno — magari appunto per principale merito di altri — ottenere un piccolo o grande spostamento di quell'asse, spostamento che è di norma condizione indispensabile per i grandi progressi nella conoscenza.

Ma la conoscenza stessa, un po' come un corpo vivo, ha bisogno di alimenti differenziati. Se la 'vitamina' dell'intuito è quella che ha permesso a Harold Powers di forgiare un modello formale che abbiamo giudicato indispensabile per incasellare alcuni fenomeni noti, o a Luca Zoppelli di porne di traverso alcuni altri per interpretarne il funzionamento, o ancora a Carl Dahlhaus di ribaltare luoghi comuni fornendo nuovi strumenti ermeneutici di straordinario acume, non dobbiamo dimenticare che senza le 'proteine' della ricerca sistematica, della raccolta e del confronto dei documenti, del sondaggio a campione, insomma della 'bassa manovalanza' della ricerca, da parte di queste e di centinaia di altre persone, molti di quei risultati sarebbero stati impensabili. Ci compiaciamo di considerare che, almeno su questo piano, il presente lavoro abbia svolto con dignità il proprio essenziale compito.

Alcuni aspetti di indubbio interesse riguardanti la librettistica dell'epoca sono qui saltati a piè pari, soprattutto perché affondi specifici sono stati già tentati e con notevoli risultati: stiamo pensando soprattutto a quel che riguarda i soggetti, i temi, i generi che i poeti scelsero, trattarono e codificarono perché venissero messi in musica; aspetti che possono rivestire ancora moltissimo interesse per ricerche future.

La dispersività di taluni filoni affrontati da chi scrive (l'utilizzo della metrica, le forme dei 'numeri', il ruolo del librettista e molti altri) non ha impedito di giungere ad alcuni punti fermi. La maggior parte di essi sono costituiti dalla semplice presa di coscienza di un limite, ossia del progressivo esaurimento di uno di questi stessi filoni: quello che cercava stretti nessi tra metro e ritmo, tra la prefigurazione metrica e la realizzazione musicale. Qui si è infatti mostrato come il veicolo privilegiato della prefigurazione librettistica, all'epoca della 'transizione', vada ormai cercato ad altri livelli, senza per questo negare categoricamente che altri studi sulla metrica poetica del periodo possano rivelare nuovi spunti di interesse.

Solo alcuni dei punti fermi saranno stati invece genuinamente propositivi. Tra questi, l'idea che i librettisti della 'transizione', nonostante il loro dignitoso spessore culturale, la dimensione europea della loro formazione e la sperimentaltà di molti dei loro approcci (o forse proprio per queste ragioni), fecero in qualche modo da zavorra per i loro colleghi musicisti, a volte meno smaliziati, ma nei quali era stato ormai inoculato un germe, quello «sinfonico», come si diceva allora, che li rese via via più refrattari a fondare la loro drammaturgia musicale esclusivamente o prevalentemente sulle basi della poesia; una zavorra, si diceva, che sarebbe scomparsa a partire dal ricambio generazionale contestuale all'arrivo dei musicisti della Giovane Scuola. Oppure il fatto che, soprattutto dagli anni Ottanta, la drammaturgia di un libretto d'opera non riesca a lungo a stare alla larga da un rapporto ambiguo e viscerale con le forme della tradizione — vecchi metri, 'solita forma' o *lyric form* — con le quali costantemente si confronta; una tradizione che è portatrice di quegli stessi valori sui quali sadicamente il nuovo artefice si sfoga ma a cui poi torna spesso ad aggrapparsi, secondo un modello culturale che possiamo ben chiamare, nonostante una certa disgrazia critica della categoria, *decadente*.

Nel testo abbiamo lanciato alcune esche, concetti piuttosto inediti che speriamo qualche altro studioso sottoponga a critica trasversale, testandone la bontà. Tra questi, l'idea che allora spesso prevalesses sugli altri tradizionali veicoli di prefigurazione librettistica una *suggestione* prefigurativa: concetto magari vago e astratto, ma che mira a sbarazzarsi di un diffuso pregiudizio meccanicistico, mai formulato teoricamente e proprio per questo più insidioso, che tende a mettere in diretta e univoca correlazione soluzioni metriche con soluzioni musicali. Pregiudizio dal quale forse nemmeno questo studio è stato completamente immune, ma che per fortuna rimane solitamente confinato a ricerche minori.

Per quanto riguarda tutto il resto, confidiamo nella benignità del lettore di fronte agli immancabili errori ed inesattezze, professando che se queste e quelli sono stati indebitamente usati a sostegno di tesi più o meno valide, lo si è sempre fatto in perfetta buona fede, e se si è in tal modo peccato lo si è fatto per eccesso di foga speculativa, e mai per suo difetto. Del resto, abbiamo dovuto entrare 'all'interno'

del libretto, per studiarne le tecniche e conoscerne le modalità. E se non ci siamo messi noi stessi a «far libretti» — escluso qualche innocente esercizio speculativo, che speriamo non abbia urtato i fautori della critica pura — ne abbiamo assaggiato e fatto assaggiare al lettore alcuni brani qui e là, e assieme ne abbiamo aperto i cassettei, maneggiato gli attrezzi e esaminato gli ingredienti, ci siamo insomma imbrattati le mani come fecero a loro tempo poeti e musicisti. Non ce ne voglia per questo il lettore. Del resto lo abbiamo accompagnato nella caotica «cucina dello spettacolo», non certo in «un bel tempio candido e semplice».

LEGENDA: NOTAZIONE DI SCHEMI RIMICI E METRICI

Di norma ci si è attenuti a una variante della soluzione di notazione alfanumerica adottata in PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 13–6, con alcune soluzioni di nostra invenzione.

Il più delle volte la notazione fornisce indicazioni sulla sola rima e uscita dei versi e non sul metro utilizzato (specificato a parte) secondo questi principi: lettere uguali, a partire dalla *a* (*a, b, c...*), indicano rima piana comune; lettere a partire dalla *x* (*x, y, z, w*) indicano rima tronca comune; le lettere greche ($\alpha, \beta, \gamma...$) rima sdrucchiola; uscite non rimanenti tronche, piane e sdrucchiole e bisdrucchiole sono rese rispettivamente con le lettere maiuscole *T, P, S, §*; in alcuni casi si sono indicate le sole uscite disinteressandoci della rima, con, rispettivamente, *t, p, s* e \S .

La linea verticale «|» azzerà il computo della rima allo scopo di rendere più leggibili eventuali simmetrie interne (quindi *ab-bacddc* equivale a *abba|abba*); uno breve spazio separa strofe, lasse, oppure organismi interni alle stesse strofe segnalati graficamente nell'originale (lo spazio non implica l'azzeramento del computo della rima, che va sempre esplicitato con «|»); rima interna o rimalmezzo è indicata tra parentesi prima del verso.

In taluni casi si è reso necessario esplicitare verso per verso il metro utilizzato: in tal caso si è utilizzato il simbolo corrispondente (vedi oltre) a pedice. Per versi sciolti o *rhymed scena verses* si è a volte adottato il tradizionale sistema minuscolo (settenari) — maiuscolo (endecasillabi). Le parentesi quadre «[...]» racchiudono versi virgolettati, ossia non musicati.

Per i metri (indicati o no in pedice) valgono i simboli nella tabella qui riprodotta, salvo i casi di multimetria, discussi a parte; le parentesi graffe ({...}) indicano due o più versi computabili come un'unica unità (tipicamente nel caso di settenario + quinario = endecasillabo, resi con «{P₇P₅}₁₁»).

Metro	Simbolo
Quadrisillabo	4
Quinario	5
Senario	6
Settenario	7
Ottinario	8
Novenario	9
Decasillabo	D (o 10)
Endecasillabo	E (o 11)
Doppio quinario	Q (o 5-5)
Doppio settenario	S (o 6-6)
Doppio settenario	T (o 7-7)
Esametro	E
Asclepiadeo	A
Altro / nessuno / non identificato	X

APPENDICI

A IL DATABASE LIBRETTI TRANSIZIONE

A.1 Metodologia

A.1.1 Il campione dei libretti

Sono qui indicate le fonti principali e alcune notizie riguardanti i singoli libretti. Per queste e altre edizioni citate, si vedano le Fonti in Bibliografia. Quando possibile si è cercato di utilizzare libretti pubblicati in una riduzione per canto e pianoforte.

Aida

Libretto ANTONIO GHISLANZONI, *Aida / Opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni / musica di G. Verdi / Da rappresentarsi a / Venezia - Teatro La Fenice nel settembre 1881 / In occasione del Congresso Geografico Internazionale / Impresa Cesare Trevisan*, trad. da Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1881

Partitura GIUSEPPE VERDI, *Aida / opera in quattro atti / Giuseppe Verdi / libretto di Antonio Ghislanzoni / Nuova edizione riveduta e corretta*. Ricordi opera full score series, Milano, Ricordi, 1980

L'amico Fritz

Libretto NICOLA DASPURIO, *L'amico Fritz / commedia lirica in tre atti di P. Suardon / musica di Pietro Mascagni*, Milano, Sonzogno, 1891

Spartito PIETRO MASCAGNI, *L'amico Fritz / commedia lirica in tre atti di P. Suardon / musica del maestro Pietro Mascagni / Riduzione per Canto e Pianoforte di Amintore Galli*, N. lastra ES 542, Milano, Sonzogno, 1891

Amleto

Libretto ARRIGO BOITO, *Amleto / Tragedia lirica in quattro atti / poesia di Arrigo Boito / Musica del Maestro Franco Faccio / R. Teatro alla Scala / Carnevalae 1870-71*, Milano, Ricordi, 1871

Spartito In corso di pubblicazione. Cfr. ANTHONY BARRESE, *Amleto project*, <http://www.anthonybarrese.com/Amletoproject.htm> (visitato il 01/02/2010).

L'*Amleto* arriva quasi a contendere alla *Forza del destino* di Verdi la palma di libretto originale più antico, a seconda di quale versione prendiamo per buoni, se quella del 1865 o quella, in certi punti pesantemente rivista, per l'allestimento del 1871 (scelta per il campione).¹ Se escludiamo la produzione di una manciata di pezzi staccati, la partitura di Faccio è

¹Il libretto della prima versione era infatti già pronto nel 1862; ALESSANDRA FABIO, «Stretto orizzonte e sconfinate l'ali...» / Franco Faccio alla corte della Scapigliatura, in *Scapigliatura & fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, [2004], pp. 49–87: 63.

l'unica, tra quelle del nostro campione, rimasta inedita nell'Ottocento. Tuttavia recentemente il musicologo e musicista statunitense Anthony Barrese ha riesumato la partitura autografa custodita nell'Archivio Ricordi e ne ha tratto un'edizione critica, in corso di pubblicazione.

Asrael

Libretto FERDINANDO FONTANA, *Asrael / leggenda in quattro atti di Ferdinando Fontana / musica di Alberto Franchetti / Reggio Emilia - Bologna / Carnevale-Quaresima 1887-88, Milano, Ricordi, 1887?*

Spartito ALBERTO FRANCHETTI, *Asrael / Leggenda in quattro atti di Ferdinando Fontana / Musica di Alberto Franchetti / Opera completa per canto e pianoforte / Riduzione di Arturo Buzzi-Peccia. Milano, Ricordi, 1888*

Cavalleria rusticana

Libretto GIOVANNI TARGIONI-TOZZETTI e GUIDO MENASCI, *Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci. Musica del Maestro Pietro Mascagni, Milano, Sonzogno, s.d.*

Spartito PIETRO MASCAGNI, *Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci. Musica di Pietro Mascagni. Riduzione per Pianoforte solo di Leopoldo Mugnone, Lastra n. 493, Milano, Sonzogno, s.d. P. 106*

Cristoforo Colombo

Libretto LUIGI ILLICA, *Cristoforo Colombo / Dramma lirico in tre Atti ed un Epilogo di Luigi Illica / musica di Alberto Franchetti, Indicato con n. lastra 96130, Milano, Ricordi, [1892]*

Spartito ALBERTO FRANCHETTI, *Cristoforo Colombo / dramma lirico in tre atti ed un epilogo di Luigi Illica / musica di Alberto Franchetti / Prima rappresentazione: Genova, Teatro Carlo Felice, 6 ottobre 1892 / Opera completa per canto e pianoforte / Riduzione di Carlo Carignani, Lastra n. 96250, Milano, Ricordi, [1893]*

Dejanice

Libretto ANGELO ZANARDINI, *Dejanice / Dramma lirico in quattro atti di A. Zanardini / musica di Alfredo Catalani, Milano, Ricordi, s.d.*

Spartito ALFREDO CATALANI, *Dejanice / dramma lirico in quattro atti di A. Zanardini / musica di Alfredo Catalani / Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 17 Marzo 1883 / Canto e pianoforte / Riduzione dell'Autore / Nuova edizione, N. lastra 87365, Milano, Ricordi, 1921*

Don Giovanni d'Austria

Spartito con libretto FILIPPO MARCHETTI, *Don Giovanni d'Austria / dramma lirico in quattro atti di Carlo D'Ormeville posto in musica da Filippo Marchetti / Rappresentato per la prima volta al Teatro Regio di Torino l'11 marzo 1880 / Opera completa per Canto e Pianoforte / Riduzione di Michele Saladino, Milano, Ricordi, 1880*

Edgar

Libretto FERDINANDO FONTANA, *Edgar / dramma lirico in tre atti / di / Ferdinando Fontana / musica di Giacomo Puccini*, Milano, Ricordi, [1891]

Spartito GIACOMO PUCCINI, *Edgar / opera completa per canto e pianoforte / Giacomo Puccini / dramma lirico in tre atti di Ferdinando Fontana*, Ricordi Vocal Score Series, Milano, Ricordi, 1982, p. 202

Edmea

Libretto ANTONIO GHISLANZONI, *Edmea / Dramma lirico in 3 Atti di Antonio Ghislanzoni / Musica del Maestro Alfredo Catalani*, Milano, Lucca, 1886

Spartito ALFREDO CATALANI, *Edmea / dramma lirico in tre atti di Antonio Ghislanzoni / musica di Alfredo Catalani*, Milano, Ricordi, [1890]

Ero e Leandro

Libretto ARRIGO BOITO, *Ero e Leandro / tragedia lirica / musica di G. Bottesini*, Torino, Roux e Favale, 1879

Spartito GIOVANNI BOTTESINI, *Ero e Leandro / Tragedia lirica di Tobia Gorrio / Musica di G. Bottesini / Rappresentata per la prima volta al Teatro Regio di Torino, l'11 Gennaio 1879 / opera completa per canto e pianoforte / Riduzione di Michele Saladino*, N. lastra 46254, Milano, Ricordi, 1879

La falce

Spartito con libretto ALFREDO CATALANI, *La falce. Egloga orientale in un atto. Parole di Arrigo Boito. Musica di Alfredo Catalani. Prima esecuzione, Milano, R. Conservatorio di Musica, 19 Luglio 1875. Riduzione per canto e pianoforte, trad. da Alfredo Catalani*, Lastra 108976, Milano, Ricordi, s.d.

Falstaff

Libretto ARRIGO BOITO, *Falstaff / commedia lirica in tre atti di Arrigo Boito / musica di Giuseppe Verdi / Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 9 febbraio 1893. Impresa Piontelli & C. Milano, Ricordi, 1893*

Partitura GIUSEPPE VERDI, *Falstaff / commedia lirica in tre atti / prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 9 febbraio 1893 / Giuseppe Verdi / libretto di Arrigo Boito*. Ricordi opera full score series, Lastra n. PR154., Milano, Ricordi, 1980

Flora Mirabilis

Libretto FERDINANDO FONTANA, *Flora Mirabilis / Leggenda in tre atti / di / Ferdinando Fontana / Musica di Spiro Samara*, Milano, Sonzogno, 1886

Spartito SPYRIDON SAMARAS, *Flora Mirabilis / Légende en trois actes / de / Ferdinand Fontana / Musique de / Spiro Samara [...] Partition Chant et Piano transcrite par Rémy [Remigio] Vitali*, N. lastra ES453, Milano, Sonzogno, 1887

La forza del destino

Libretto FRANCESCO MARIA PIAVE, *La forza del destino. Opera in quattro atti. Parole di F. M. Piave. Musica di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1875*

Spartito GIUSEPPE VERDI, *La forza del destino. Melodramma in quattro atti di Francesco Maria Piave ; riduzione per canto e pianoforte di Luigi Truzzi. Ricordi opera vocal score series, Milano, Ricordi, 1980*

Fosca

Spartito con libretto ANTÔNIO CARLOS GOMES, *Fosca / Melodramma in quattro Atti di Antonio Ghislanzoni / di A. Carlos Gomes / Espressamente scritta per il teatro alla Scala in Milano e rappresentata il 16 Feb° 1873 / Nuova Edizione riveduta dall'Autore / Canto e Pianoforte / Riduzione di N. Celega, N. lastra 25178, Milano, Lucca, [1878]*

La Gioconda

Libretto ARRIGO BOITO, *La gioconda / melodramma in quattro atti di Tobia Gorrio / musica di A. Ponchielli, trad. da Amilcare Ponchielli, Milano, Ricordi, 1926*

Spartito AMILCARE PONCHIELLI, *La Gioconda / dramma lirico in quattro atti di Tobia Gorrio / musica di Amilcare Ponchielli / prima rappresentazione / Milano - Teatro alla Scala / 8 aprile 1876 / opera completa / canto e pianoforte / pianoforte solo, N. lastra 44864, Milano, Ricordi, 1923*

I Goti

Libretto STEFANO INTERDONATO, *I Goti / tragedia lirica in quattro atti di Stefano Interdonato / musica del maestro Stefano Gobatti / da rappresentare al Teatro Comunale di Bologna nell'Autunno 1873, Bologna, Società tipografica dei compositori, 1873*

Spartito STEFANO GOBATTI, *I goti / tragedia lirica in quattro atti di S. Interdonato / Musica del Maestro S. Gobatti / Rappresentato per la prima volta al Teatro Comunale di Bologna la sera del 30 novembre 1873 / Canto e pianoforte, Lastre 22101-26, Milano, Lucca, [1874]*

Il Guarany

Libretto ANTONIO SCALVINI, *Il Guarany / opera-ballo in quattro atti posta in musica dal maestro cav. A. Carlos Gomes, Milano, Lucca, 1872*

Spartito ANTÔNIO CARLOS GOMES, *Il Guarany / opera-ballo in quattro atti / libretto di Tommaso Scalvini / musica di A. Carlos Gomes / Prima rappresentazione, Milano, Teatro alla Scala, 19 Marzo 1870 / opera completa per canto e pianoforte, N. lastra 53426, Milano, Ricordi, s.d.*

Gustavo Wasa

Spartito con libretto FILIPPO MARCHETTI, *Gustavo Wasa. Dramma Lirico in 4 atti di Carlo D'Ormeville. Musica del Maestro Filippo Marchetti espressamente scritta pel Teatro alla Scala in Milano e rappresentata il 7 febbrajo 1875. Canto e pianoforte, Lastre 23420-45, Milano, Lucca, 1875*

I Lituani

Libretto ANTONIO GHISLANZONI, *I Lituani / dramma lirico di A. Ghislanzoni / musica di A. Ponchielli / Teatro alla Scala / Quaresima 1874, Milano, Ricordi, 1874*

Spartito AMILCARE PONCHIELLI, *I Lituani / dramma lirico in un prologo e tre atti di A. Ghislanzoni / musica di Amilcare Ponchielli / opera completa / Riduzione di Michele Saladino / canto e pianoforte / pianoforte solo, N. lastra 44424, Milano, Ricordi, 19-*

Loreley

Libretto CARLO D'ORMEVILLE e ANGELO ZANARDINI, *Loreley. Azione romantica in tre atti di Carlo D'Ormeville. Musica di A. Catalani, trad. da Alfredo Catalani, Milano, Ricordi, s.d.*

Spartito ALFREDO CATALANI, *Loreley / Azione romantica in tre Atti di Carlo D'Ormeville e A. Zanardini / Musica di Alfredo Catalani / Rappresentata per la prima volta al Teatro Regio di Torino, 16 febbraio 1890 /. Opera Completa, N. Lastra 54916, Milano, Ricordi, [1900]*

Manon Lescaut

Libretto *Manon Lescaut / Dramma lirico in quattro atti / musica di Giacomo Puccini / Prima rappresentazione: Torino, Teatro Regio, 1° Febbraio 1893, Lastra n. 96313, Milano, Ricordi, [1893]*

Partitura GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut / dramma lirico in quattro atti / partitura / Giacomo Puccini / libretto di Domenico Oliva... [et al.] / Nuova ed. riveduta e corretta, Ricordi Opera Full Score Series, Milano, Ricordi, 1980*

Marion Delorme

Libretto ENRICO GOLISCIANI, *Marion Delorme / melodramma in quattro atti di E. Golisciani / musica di A. Ponchielli / Venezia - Teatro la Fenice / Carnevale 1885-86 / Impresa Piontelli - Rho, Milano, Ricordi, [1885]*

Spartito AMILCARE PONCHIELLI, *Marion Delorme / Melodramma in quattro atti di Enrico Golisciani / Musica di Amilcare Ponchielli / Rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala in Milano il 17 marzo 1885 / Opera completa per canto e pianoforte / Riduzione di Carlo Chiusuri, Lastra 50016, Milano, Ricordi, [1885]*

I Medici

Spartito e libretto RUGGERO LEONCAVALLO, *I Medici / azione storica in quattro atti / parole e musica di R. Leoncavallo / Riduzione per Canto e Pianoforte, Lastra n. ES 383, Milano, Sonzogno, 1893*

Mefistofele

Libretto ARRIGO BOITO, *Mefistofele. Opera di Arrigo Boito. Teatro alla Scala. Stagione di Primavera 1881. Impresa Fratelli Corti, riprodotto in facsimile in Mefistofele di Arrigo Boito, a cura di William Ashbrook e Gerardo Guccini, Milano, Ricordi, 1881*

Spartito ARRIGO BOITO, *Mefistofele* / opera di Arrigo Boito / Rappresentata al Teatro Comunitativo di Bologna il 4 Ottobre 1875 / Canto e pianoforte / Riduzione di M. Saladino, N. lastra 44720, Milano, Ricordi, s.d.

Otello

Libretto ARRIGO BOITO, *Otello*. *Dramma lirico in quattro atti. Versi di Arrigo Boito. Musica di Giuseppe Verdi. Teatro alla Scala. Carnevale-Quaresima 1886-87. Impresa Fratelli Corti & C. Trad. da Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, [1887]*

Spartito GIUSEPPE VERDI, *Otello* / *dramma lirico in quattro atti di Arrigo Boito / riduzione per canto e pianoforte di Michele Saladino / a cura di Mario Parenti / Opera completa per canto e pianoforte, Ricordi opera vocal score series, N. lastra 52105, Milano, Ricordi, 1980*

Pagliacci

Libretto RUGGERO LEONCAVALLO, *Pagliacci* / *Dramma in due atti / Parole e musica di R. Leoncavallo, Milano, Sonzogno, 1897*

Spartito RUGGERO LEONCAVALLO, *Pagliacci* / *Dramma lirico in due atti / Parole e musica di R. Leoncavallo / Riduzione per Pianoforte solo, Lastra n. 656, Milano, Sonzogno, 1921, p. 96*

Papà Martin

Libretto ANTONIO GHISLANZONI, *Papà Martin* / *libretto in tre atti di A. Ghislanzoni / musica del M.° Cav.e A. Cagnoni, N. lastra 19400, Milano, Lucca, 1871*

Spartito ANTONIO CAGNONI, *Papà Martin* / *libretto in tre atti di Antonio Ghislanzoni / musica di Antonio Cagnoni / Rappresentato per la prima volta al Teatro Nazionale di Genova il 4 marzo 1871 / opera completa per canto e pianoforte / Riduzione di Domenico Cagnoni, Edizioni Economiche, N. lastra 107849, Milano, Ricordi, s.d.*

I promessi sposi

Spartito con libretto ERRICO PETRELLA, *I promessi sposi. Melodramma in quattro atti di Antonio Ghislanzoni. Posto in musica e dedicato Al suo Carissimo Amico Dottore Graziano Tubi dal Maestro Cav.re Errico Petrella. Canto con accomp. di pianoforte. Riduzione di R. Lucarini, N. lastra 18401-29:18430, Milano, Lucca, 1869*

I Rantzau

Libretto GIOVANNI TARGIONI-TOZZETTI e GUIDO MENASCI, *I Rantzau* / *opera in quattro atti / versi di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci / musica di Pietro Mascagni / Teatro La Pergola di Firenze / Stagione d'Autunno 1892, Milano, Sonzogno, 1892*

Spartito PIETRO MASCAGNI, *I Rantzau* / *Pietro Mascagni / opera in quattro atti di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci / riduzione per canto e pianoforte di Amintore Galli, Lastra n. 738, Milano, Sonzogno,*

Romeo e Giulietta

Libretto MARCO MARCELLIANO MARCELLO, *Romeo e Giulietta. Dramma lirico in quattro atti. Poesia di M. Marcello. Musica di Filippo Marchetti. Da rappresentarsi al Gran Teatro della Fenice di Venezia. Quaresima 1872, Milano, Lucca, 1872*

Spartito FILIPPO MARCHETTI, *Romeo e Giulietta. Dramma lirico in quattro atti di M. Marcello. Musica di F. Marchetti, Riduzione canto/piano, Milano, Lucca, [1865]*

Ruy Blas

Spartito con libretto FILIPPO MARCHETTI, *Ruy Blas / dramma lirico in quattro atti di Carlo D'ormeville posto in musica da Filippo Marchetti per le scene del R. Teatro della Scala e rappresentato la sera del 3 aprile 1869, Milano, Lucca, [1869]*

Salvator Rosa

Spartito con libretto ANTÔNIO CARLOS GOMES, *Salvator Rosa / Dramma lirico in 4 atti di Antonio Ghislanzoni. Musica di A. Carlos Gomes. Rappresentato per la prima volta al Teatro Carlo Felice a Genova il 21 marzo 1874. Riduzione per canto e pianoforte di N. Celega, Milano, Ricordi, 1874, pp. 26, 420*

Sardanapalo

Libretto CARLO D'ORMEVILLE, *Sardanapalo / opera-ballo in 4 atti / parole di Carlo D'Ormeville / musica di Giuseppe Libani, Torino, Giudici e Strada, s.d.*

Spartito GIUSEPPE LIBANI, *Sardanapalo / opera-ballo in 4 atti di Carlo d'Ormeville / Musica del Maestro Giuseppe Libani / Riduzione per Canto e Pianoforte di D. Cagnoni, N. lastra 13800-13824: 13825, Torino, Giudici e Strada, [1881]*

Le Villi

Spartito con libretto GIACOMO PUCCINI, *Le Villi / opera-ballo in due atti di Ferdinando Fontana / musica di Giacomo Puccini / Rappresentata per la prima volta al teatro dal verme in Milano il 31 maggio 1884 / Opera completa per Canto e pianoforte / Riduzione di Carlo Chiusuri, N. lastra 49457, Milano, Ricordi, 1888*

La Wally

Libretto LUIGI ILLICA, *La Wally di W. De Hillern / Riduzione drammatica in quattro atti di Luigi Illica / Musica di Alfredo Catalani, Milano, Ricordi, 1922*

Spartito ALFREDO CATALANI, *La Wally di W. De Hillern / Riduzione drammatica in quattro atti di Luigi Illica / Musica di Alfredo Catalani / Rappresenato per la prima volta al Teatro alla Scala in Milano il 20 Gennaio 1892 / Opera completa canto e pianoforte / Riduzione di Carlo Carignani, Lastra n. 95257, Milano, Ricordi, [1910]*

A Il Database Libretti Transizione

Librettista	Compositore	Titolo
Boito, Arrigo	Faccio, Franco	<i>Amleto</i>
Marcello, Marco Marcelliano	Marchetti, Filippo	<i>Romeo e Giulietta</i>
Piave, Francesco Maria	Verdi, Giuseppe	<i>La forza del destino</i>
D'Ormeville, Carlo	Marchetti, Filippo	<i>Ruy Blas</i>
Ghislanzoni, Antonio	Petrella, Errico	<i>I promessi sposi</i>
Scalvini, Antonio	Gomes, Antônio Carlos	<i>Il Guarany</i>
Ghislanzoni, Antonio	Cagnoni, Antonio	<i>Papà Martin</i>
Ghislanzoni, Antonio	Verdi, Giuseppe	<i>Aida</i>
Ghislanzoni, Antonio	Gomes, Antônio Carlos	<i>Fosca</i>
Interdonato, Stefano	Gobatti, Stefano	<i>I Goti</i>
Ghislanzoni, Antonio	Ponchielli, Amilcare	<i>I Lituani</i>
Ghislanzoni, Antonio	Gomes, Antônio Carlos	<i>Salvator Rosa</i>
D'Ormeville, Carlo	Marchetti, Filippo	<i>Gustavo Wasa</i>
Boito, Arrigo	Catalani, Alfredo	<i>La falce</i>
Boito, Arrigo	Boito, Arrigo	<i>Mefistofele</i>
Boito, Arrigo	Ponchielli, Amilcare	<i>La Gioconda</i>
Boito, Arrigo	Bottesini, Giovanni	<i>Ero e Leandro</i>
D'Ormeville, Carlo	Marchetti, Filippo	<i>Don Giovanni d' Austria</i>
D'Ormeville, Carlo	Libani, Giuseppe	<i>Sardanapalo</i>
Zanardini, Angelo	Catalani, Alfredo	<i>Dejanice</i>
Fontana, Ferdinando	Puccini, Giacomo	<i>Le Villi</i>
Golisciani, Enrico	Ponchielli, Amilcare	<i>Marion Delorme</i>
Ghislanzoni, Antonio	Catalani, Alfredo	<i>Edmea</i>
Fontana, Ferdinando	Samaras, Spyridon	<i>Flora Mirabilis</i>
Boito, Arrigo	Verdi, Giuseppe	<i>Otello</i>
Fontana, Ferdinando	Franchetti, Alberto	<i>Asrael</i>
Fontana, Ferdinando	Puccini, Giacomo	<i>Edgar</i>
D'Ormeville, Carlo e Zanardini, Angelo	Catalani, Alfredo	<i>Loreley</i>
Targioni-Tozzetti, Giovanni e Menasci, Guido	Mascagni, Pietro	<i>Cavalleria rusticana</i>
Daspuro, Nicola	Mascagni, Pietro	<i>L'amico Fritz</i>
Illica, Luigi	Catalani, Alfredo	<i>La Wally</i>
Leoncavallo, Ruggero	Leoncavallo, Ruggero	<i>Pagliacci</i>
Illica, Luigi	Franchetti, Alberto	<i>Cristoforo Colombo</i>
Targioni-Tozzetti, Giovanni e Menasci, Guido	Mascagni, Pietro	<i>I Rantzau</i>
Vari	Puccini, Giacomo	<i>Manon Lescaut</i>
Boito, Arrigo	Verdi, Giuseppe	<i>Falstaff</i>
Leoncavallo, Ruggero	Leoncavallo, Ruggero	<i>I Medici</i>

Definizione	'Prima'	
tragedia lirica in quattro atti	Genova, Carlo Felice	30 maggio 1865
dramma lirico in quattro atti	Trieste, Comunale	25 ottobre 1865
opera in quattro atti	Milano, Scala	27 febbraio 1869
dramma lirico in quattro atti	Milano, Scala	3 aprile 1869
melodramma in quattro atti	Lecco, Sociale	2 ottobre 1869
opera-ballo in quattro atti	Milano, Scala	19 marzo 1870
libretto in tre atti	Genova, Nazionale	4 marzo 1871
opera in quattro atti	Il Cairo, Reale	24 dicembre 1871
melodramma in quattro atti	Milano, Scala	16 febbraio 1873
tragedia lirica in quattro atti	Bologna, Comunale	30 novembre 1873
dramma lirico in un prologo e tre atti	Milano, Scala	7 marzo 1874
dramma lirico in quattro atti	Genova, Carlo Felice	21 marzo 1874
dramma lirico in quattro atti	Milano, Scala	7 febbraio 1875
egloga orientale in un atto	Milano, Conservatorio	19 luglio 1875
opera	Bologna, Comunale	6 ottobre 1875
melodramma in quattro atti	Milano, Scala	8 aprile 1876
tragedia lirica	Torino, Regio	11 gennaio 1879
dramma lirico in quattro atti	Torino, Regio	11 marzo 1880
opera-ballo in quattro atti	Roma, Apollo	29 aprile 1880
dramma lirico in quattro atti	Milano, Scala	17 marzo 1883
opera-ballo in due atti	Milano, Verme	31 maggio 1884
melodramma in quattro atti	Milano, Scala	17 marzo 1885
dramma lirico in tre atti	Milano, Scala	27 febbraio 1886
leggenda in tre atti	Milano, Carcano	16 maggio 1886
dramma lirico in quattro atti	Milano, Scala	5 febbraio 1887
leggenda in quattro atti	Reggio Emilia, Municipale	11 febbraio 1888
dramma lirico in tre atti	Milano, Scala	21 aprile 1889
azione romantica in tre atti	Torino, Regio	16 febbraio 1890
melodramma in un atto	Roma, Costanzi	17 maggio 1890
commedia lirica in tre atti	Roma, Costanzi	31 ottobre 1891
riduzione drammatica in quattro atti	Milano, Scala	20 gennaio 1892
dramma in tre atti	Milano, Verme	21 maggio 1892
dramma lirico in tre atti ed un epilogo	Genova, Carlo Felice	6 ottobre 1892
opera in quattro atti	Firenze, Pergola	10 novembre 1892
dramma lirico in quattro atti	Torino, Regio	1 febbraio 1893
commedia lirica in tre atti	Milano, Scala	9 febbraio 1893
azione storica in quattro atti	Milano, Verme	9 novembre 1893

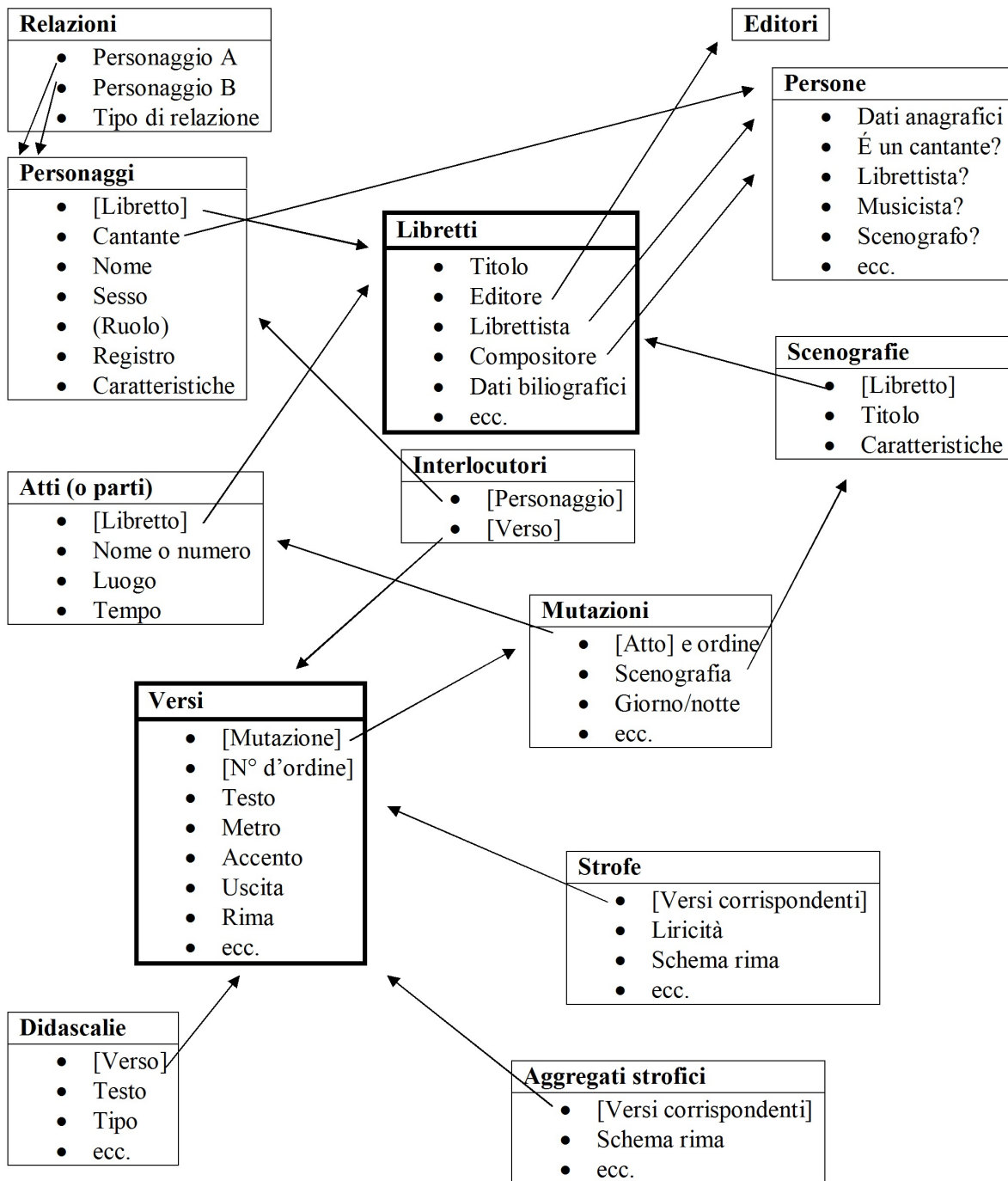
A.1.2 La struttura del *database*

La struttura del Database Libretti Transizione può ‘descrivere’ la complessa forma di un libretto d’opera, e anzi, eccettuati alcuni particolari, si può dire che ‘contenga’ (o possa contenere) tutti i dati e le informazioni salienti che costituiscono ogni singolo libretto. I limiti nella lettura scientifica o statistica di tali dati, limiti dettati non tanto dalla tecnologia di base, quanto piuttosto dall’abilità nel manipolare i dati da parte dell’utente/programmatore, sono solo uno, e nemmeno il peggiore, degli ostacoli che chi scrive si è trovato di fronte. Altro limite è costituito dall’impossibilità (costituzionale, data dalla struttura semplificata del database) di mettere a confronto diverse versioni o stadi compositivi dello stesso *opus* tra loro, ossia di mettere in relazione due edizioni diverse, nonché la mancata esatta corrispondenza, per lo meno in molti casi, tra un libretto e lo specifico testimone musicale (uno spartito a stampa), il più delle volte dettata dalla difficoltà nel reperire una coppia di esemplari libretto/spartito omogenei tra loro.² Di questi e altri problemi si è dato conto in apparato, al momento di discutere i singoli casi.

La struttura del database è di tipo relazionale: dati omogenei per tipo vengono raccolti in *tabelle* uniche costruite *ad hoc*. Vi sono decine di tabelle diverse nel Database, dai Libretti ai Versi, dagli Atti ai Personaggi, dalle Persone alle Didascalie ecc. I singoli *record* delle tabelle sono eventualmente posti in relazione con *record* di altre tabelle; questo avviene quando un *campo* di un *record* rimanda ad un *record* di un’altra tabella, stabilendo una relazione di dipendenza e, quindi gerarchica: ad esempio un Personaggio (descritto nell’apposito *record* della tabella Personaggi) è messo in relazione a un determinato Libretto (un *record* nella tabella Libretti) attraverso, appunto, il campo ‘Libretto’. L’insieme dei *record* della tabella Personaggi che contengono lo stesso campo ‘Libretto’ costituiscono la costellazione dei personaggi di quel determinato Libretto. La fig. A.1 a fronte rappresenta la struttura di base (e di molto semplificata) del Database Libretti Transizione. Ciascun riquadro rappresenta una *tabella*, come ad esempio Libretti (oppure Versi, Personaggi, Didascalie, ecc.), la quale contiene un numero (potenzialmente illimitato) di *record*, ossia uno per *tutti* i libretti schedati (o versi o personaggi o didascalie ecc.). Ciascun *record* contiene un determinato numero di campi (ciascuna tabella ha campi diversi, ma questi sono comuni a tutti i record della stessa tabella, di qui la denominazione, appunto *tabella*) i quali sono qui rappresentati dalla lista all’interno del riquadro. Alcuni di questi campi sono semplici attributi, ossia caratteristiche (ad esempio, Titolo), altri sono *relazioni*, ossia rimandano, come abbiamo già visto, a un preciso *record* di un’altra tabella: nel nostro schema vediamo come il campo Editore corrisponde alla tabella

²È il caso, paradossalmente, dei libretti per le opere di Puccini, e in particolar modo quello(i) per *Manon Lescaut*, una delle poche opere rimaste in repertorio. Per farsi un’idea della selva di edizioni con la quale ci dobbiamo misurare, rimandiamo a SUZANNE SCHERR, *L’edizione delle opere: il caso «Manon Lescaut»*, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 329–53, in particolare la tab. 1, pp. 335–6, che illustra le diverse edizioni dello spartito e della partitura, che conta almeno otto varianti di base. Senza esserci preoccupati di verificare, possiamo immaginare che le versioni del libretto, di cui sarebbe arduo tentare un’abbinamento con quelle degli spartiti, possano essere state ancor più numerose.

FIGURA A.1: Struttura del Database Libretti Transizione



Legenda: « → » = «corrisponde a uno/a dei/delle»

Editori (il contenuto del campo Editore in un determinato *record* di Libretti corrisponde a un *record* di Editori). Il campo Librettista non è un attributo, bensì una relazione, ma non corrisponde ad alcuna tabella 'Librettisti' (che non esiste, dato che non è una categoria ontologica valida), bensì alla tabella Persone, e il *record* di un librettista provvederà a descriverlo come appunto un librettista.

Lo schema mostra come le due tabelle principali sono Libretti e Versi. Queste sono collegate tra loro attraverso due passaggi: ad ogni Verso corrisponde una Mutazione (Quadro), la quale a sua volta corrisponde a un Atto (Parte) il quale corrisponde a un Libretto. A ciascuna Mutazione corrisponde una Scenografia, la quale corrisponde a un Libretto. I Personaggi sono legati a un Libretto, ma intervengono anche nel testo cantato (ossia i versi). Si è reso necessario creare la tabella Interlocutori: ogni *record* di Interlocutori corrisponde a un Personaggio e a un verso: possiamo quindi sapere quali e quanti personaggi cantano un determinato verso.

Le strofe o lasse corrispondono a un determinato numero di versi, lo stesso dicasi per aggregati di strofe (i quali corrispondono anche alle singole strofe). Ogni verso è descritto minuziosamente nel testo, metro, uscita ecc. La rima non è un attributo di un Verso: infatti, preso da solo, un verso non rima proprio con nulla. La rima sarà quindi una caratteristica delle Strofe. Una attributo importante, descritto negli Aggregati strofici, è la Versificazione; ciascun tipo di Versificazione presenta un certo grado di 'Rimicità' (cfr. oltre). Una Didascalia corrisponde ad un determinato punto di un Verso, e può contenere un numero indefinito di Prescrizioni didascaliche, appartenenti a sei categorie distinte.

A.1.3 Classificazione

Per la descrizione degli istituti metrici ci si è attenuti, per quanto possibile, alla classificazione tassonomica adottata nel forse più popolare e completo manuale di metrica italiana.³

Il censimento dei soli istituti metrici, per quanto condotto con metodo e completo di una serie di dettagli importanti (interlocutori e sticomitia, didascalie, dettagli tipografici, uscite, stroficità e rima) è decisamente insufficiente per descrivere adeguatamente quella qualità che potremmo riassumere con il concetto di 'versificazione'; o meglio, i dettagli introdotti nel *database* sono, di per sé, *quasi* sufficienti a descriverla compiutamente, dato che rimarrebbe escluso il solo dato riferito alla cosiddetta 'cadenza' ir- o regolare.⁴

Tuttavia, dato che nessun programmatore dotato di un minimo di buonsenso si cimenterebbe nell'impresa di affidare a un codice di programma il riconoscimento automatico dei diversi tipi di versificazione, l'operazione è stata condotta 'manualmente', valutando caso per caso, con tutti i vantaggi connessi al giudizio umano e

³BELTRAMI, *La metrica italiana cit.*, *passim*.

⁴La 'cadenza' non è stata schedata per due ragioni: la prima, è che sarebbe difficile stabilire criteri oggettivi e universali, validi per tutti i generi o i registri; la seconda, decisiva, è che in molti casi la cadenza è ambigua e all'interno dello stesso organismo strofico può variare anche di molto (caratteristica che si trova sempre più spesso lungo la transizione).

tutti gli svantaggi della sua inevitabile soggettività (ed errore). Ciò, naturalmente, non ha dispensato il compilatore da stabilire *a priori* un criterio che vorrebbe esso stesso risultare al contempo sistematico, rigoroso ed efficace, ma che si accontenta di un'inevitabile approssimazione a tutti questi ordini di esigenza. Per censire e ordinare per 'livelli di liricità' i diversi tipi di versificazione dell'*Otello* verdiano, Harold S. Powers ha proposto lo schema riprodotto nella tabella 5.7a a p. 214.⁵

Sulla scorta di questo validissimo esempio, si è scelto di tentare un vasto censimento dei tipi di versificazioni utilizzati nel campione preso in esame. Naturalmente, ci si è trovati di fronte un ventaglio di 'tipi' molto più vario rispetto a quello individuato nell'*Otello*, e questo ventaglio ha dovuto essere oggetto di alcuni accorgimenti per semplificare il quadro.

La maggior semplificazione è di tipo tassonomico: nonostante ciò sarebbe stato lecito, e in qualche modo anche utile, oltre alle *categorie* o *tipi* individuati, non si sono stabilite sotto-categorie né tanto meno categorie trasversali; qualche *tipo* può inevitabilmente sovrapporsi a un altro; una categoria può essere un caso particolare di un'altra (es: 'versi da scena rimati' di 'imparisillabi irregolari', 'endecasillabi sciolti' di 'sciolti tradizionali' ecc.), mentre tutte assieme non pretendono di esaurire la casistica: le 'eccezioni' sono state stipate alla meglio nel cassetto più idoneo, o bollate come *varie*. Una tabella completa si può trovare in A.2. Tuttavia, ogni tipo è determinato da un numero limitato di variabili, che corrispondono poi alle caratteristiche descrittive delle colonne della tabella (come del resto aveva fatto Powers). Di conseguenza sarà facile prescindere da un determinato *tipo* e ricercare nel database solo una determinata caratteristica: ad esempio, si potranno isolare quei casi di 'cadenza regolare', anche se non sono stati direttamente censiti, perché rientrano in uno dei *tipi* di versificazione che, di norma, la prevedono.

TABELLA A.2: Tipi di versificazione

Nome	Rima	Metro	Stroficià	'Cadenza'
Lirici 'tradizionali'	Alternata, incrociata, complessa, baciata (più raro)	Tutti (anche polimetrie) ma con distribuzione regolare o simmetrica	Simmetria, complessità, omogeneità di metro e rima	Regolare
Lirici 'narrativi'	Baciata o alternata	c. s.	Semplici distici o quartine	Regolare, semiregolare
Sciolti tradizionali	Assente, sporadica, in posizione finale o di 'punteggiatura'	Imparisillabi liberamente alternati	Una o più sezioni eventualmente delimitate da soluzioni rimiche	Irregolare
Versi da scena rimati	Concatenata, complessa e irregolare	Imparisillabi liberamente alternati	Una o più sezioni di diversa forma e con rime indipendenti	Regolare, semiregolare
Endecasillabi sciolti	→sciolti tradizionali	Endecasillabi	→sciolti tradizionali	→sciolti tradizionali
Imparisillabi rimati	→lirici 'tradizionali'	Imparisillabi liberamente alternati	Molto varia	molto varia

⁵HAROLD S. POWERS, *Boito rimatore per musica*, in *Arrigo Boito*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1994, pp. 355-394, p. 359, tav. I.

Nome	Rima	Metro	Strofici�	‘Cadenza’
Endecasillabi baciati	Baciata, alternata (raro)	Endecasillabi	Sezioni di 8+ versi	Irregolare, semiregolare
Martelliani	Baciata, alternata (raro)	Doppi settenari	Sezioni di 10+ versi	Semiregolare, irregolare
Parisillabi baciati	Baciata	Ottonari, decasillabi (piu rari)	Sezioni di 8+ versi	Irregolare
Multimetrie	Multimetrica: baciata, alternata, interna	Interpretabile con due diverse scansioni metriche	Strofe, lase, sezioni	Regolare, semiregolare
Imparisillabi irregolari	Varia	Imparisillabi	Varia	Varia
Terza rima	Concatenata <i>ababcba...</i>	Endecasillabi	Sezioni	Varia
Varia / indefinita	Varia	Varia	Varia	Varia
Endecasillabi irregolari	Irregolare, interna	Endecasillabi	Sezioni	Irregolare
Doppi da scena	Baciata, alternata	Doppi	Sezioni	Varia (irregolare)
Citazione	—	—	Sezioni	—
Settenari baciati	Baciata	Settenari	Sezioni	Irregolare

A.2 Statistiche

Sono qui riunite alcune tabelle di dati e statistiche citate nel corso del presente studio. Altre statistiche si possono trovare nelle tabelle sparse nei vari capitoli, per le quali rimandiamo all’Elenco delle tabelle a principio del volume.

Il simbolo percentuale, talvolta in particolari contesti, dovr  leggersi «ogni cento» x , con x un elemento che   oggetto di analisi in una determinata statistica. Altri dati numerici n , vanno, analogamente, letti «in media n per ciascun x », con x l’elemento oggetto di analisi.

A.2.1 Generali, metro e versificazione

Si riportano qui alcuni dati riguardanti aspetti generali (dimensione dei libretti) e la versificazione: istituti metrici utilizzati, uscite, ecc. Molto spesso il dato   tagliato nella prospettiva diacronica: solitamente per lustri, ma talvolta per decenni al fine di raccogliere basi statistiche pi  valide.

TABELLA A.3: Versi

Libretto	Tot. versi
<i>Ruy Blas</i>	1431
<i>Don Giovanni d'Austria</i>	1409
<i>Falstaff</i>	1366
<i>Papà Martin</i>	1179
<i>Gustavo Wasa</i>	1122
<i>La Gioconda</i>	1077
<i>I Promessi Sposi</i>	1075
<i>Cristoforo Colombo</i>	1054
<i>Manon Lescaut</i>	1031
<i>Il Guarany</i>	1028
<i>La forza del destino</i>	1017
<i>Salvator Rosa</i>	1003
<i>Otello</i>	999
<i>Mefistofele</i>	952
<i>Fosca</i>	934
<i>Marion Delorme</i>	929
<i>I Lituani</i>	924
<i>Loreley</i>	875
<i>Amleto</i>	857
<i>Dejanice</i>	851
<i>Romeo e Giulietta</i>	846
<i>I Medici</i>	806
<i>Aida</i>	768
<i>Edmea</i>	754
<i>La Wally</i>	730
<i>Asrael</i>	727
<i>Flora Mirabilis</i>	724
<i>Ero e Leandro</i>	717
<i>Sardanapalo</i>	705
<i>I Goti</i>	610
<i>I Rantzau</i>	601
<i>Edgar</i>	563
<i>L'amico Fritz</i>	510
<i>Pagliacci</i>	471
<i>Cavalleria Rusticana</i>	254
<i>La falce</i>	219
<i>Le Villi</i>	208

(A) Libretti per dimensioni

Libretto	Tronco	Piano	Sdruciolato	Bisdruciolato
<i>Amleto</i>	16,3%	73,6%	10,0%	
<i>Romeo e Giulietta</i>	19,0%	72,8%	8,1%	
<i>La forza del destino</i>	13,9%	77,3%	8,6%	
<i>Ruy Blas</i>	20,6%	66,3%	13,0%	
<i>I Promessi Sposi</i>	19,8%	65,5%	14,6%	
<i>Il Guarany</i>	23,0%	61,9%	14,9%	
<i>Papà Martin</i>	21,9%	60,0%	17,9%	
<i>Aida</i>	20,1%	67,3%	12,5%	
<i>Fosca</i>	26,6%	60,0%	13,2%	
<i>I Goti</i>	23,2%	68,5%	8,2%	
<i>Lituani</i>	24,0%	69,2%	6,7%	
<i>Salvator Rosa</i>	28,3%	61,2%	10,4%	
<i>Gustavo Wasa</i>	25,7%	60,0%	14,1%	
<i>La falce</i>	15,9%	75,3%	8,6%	
<i>Mefistofele</i>	16,8%	77,3%	5,8%	
<i>La Gioconda</i>	20,2%	70,4%	9,1%	0,1%
<i>Ero e Leandro</i>	13,5%	76,0%	10,1%	0,2%
<i>Don Giovanni d'Austria</i>	16,0%	70,6%	13,2%	
<i>Sardanapalo</i>	26,1%	59,2%	14,6%	
<i>Dejanice</i>	31,1%	54,0%	14,8%	
<i>Le Villi</i>	32,6%	62,9%	4,3%	
<i>Marion Delorme</i>	27,9%	61,1%	10,8%	
<i>Edmea</i>	33,4%	61,5%	5,0%	
<i>Flora Mirabilis</i>	34,2%	60,7%	4,9%	
<i>Otello</i>	14,8%	78,7%	6,3%	0,1%
<i>Asrael</i>	32,7%	65,6%	1,6%	
<i>Edgar</i>	39,9%	58,6%	1,4%	
<i>Loreley</i>	20,0%	68,2%	11,7%	
<i>Cavalleria Rusticana</i>	14,5%	73,6%	11,8%	
<i>L'amico Fritz</i>	25,4%	66,4%	8,0%	
<i>La Wally</i>	14,7%	79,0%	6,1%	
<i>Pagliacci</i>	14,4%	56,2%	29,3%	
<i>Cristoforo Colombo</i>	11,3%	82,7%	5,8%	
<i>I Rantzau</i>	9,6%	80,8%	9,4%	
<i>Manon Lescaut</i>	17,9%	77,6%	4,3%	
<i>Falstaff</i>	11,5%	81,3%	7,1%	
<i>I Medici</i>	14,2%	65,6%	20,1%	

(B) Uscite per libretto

TABELLA A.4: Metri utilizzati nelle sezioni di versi sciolti tradizionali

Anni	Totale	4	5	6	7	8	9	E	Q	S
1865-1869	935		0,2%		34,5%	0,3%		64,1%	0,2%	0,1%
1870-1874	1222		0,9%		23,6%	0,2%		74,7%	0,0%	
1875-1879	283		1,0%		30,7%			67,4%		
1880-1884	1019	0,5%	8,4%	0,3%	42,1%	0,2%	0,3%	45,5%	1,2%	0,4%
1885-1889	723		5,8%		41,0%			52,1%	0,1%	0,4%
1890-1893	766	0,1%	5,3%		39,1%			52,6%	1,1%	0,7%

TABELLA A.5: Trend diacronico nell'utilizzo dei metri

Anni	4	5	6	7	8	9	D	E	Q	S	T
1865-1869	0,1%	9,5%	2,4%	36,5%	11,2%		3,1%	23,1%	9,4%	3,1%	1,0%
1870-1874	0,1%	10,1%	5,2%	36,6%	10,4%		3,4%	22,6%	7,7%	2,8%	0,6%
1875-1879	1,4%	11,3%	3,8%	22,8%	10,4%	2,0%	2,1%	28,8%	6,5%	4,8%	3,5%
1880-1884	0,5%	11,2%	1,9%	42,9%	4,2%	0,9%	1,6%	20,3%	9,7%	3,6%	2,1%
1885-1889	0,2%	10,9%	5,4%	27,0%	5,7%	3,2%	3,6%	25,6%	9,5%	2,1%	5,5%
1890-1894	0,6%	9,9%	4,8%	24,9%	5,2%	0,1%	0,6%	39,5%	3,6%	1,7%	7,1%

TABELLA A.6: Utilizzo dei metri per librettista

Librettista	Totale	4	5	6	7	8	9	D	E	Q	S	T
Boito	6187	0,9%	15,0%	6,4%	16,8%	9,4%	1,3%	2,0%	33,2%	1,6%	3,5%	7,4%
Daspuro	510	1,5%	9,6%	0,2%	18,8%	3,7%			49,8%	15,6%		0,5%
D'Ormeville	5542	0,2%	6,5%	1,6%	45,5%	7,5%		1,6%	17,8%	12,1%	4,5%	2,0%
Fontana	2227	0,7%	4,4%	4,1%	29,5%	8,3%	6,4%	4,1%	25,4%	11,7%	2,0%	2,3%
Ghislanzoni	6637		14,3%	6,6%	36,7%	6,4%		1,3%	20,8%	10,2%	1,6%	1,4%
Golisciani	929		17,8%	3,2%	33,3%	6,0%	2,5%	3,6%	18,0%	4,9%	3,4%	6,5%
Illica	1803	0,5%	5,0%		18,5%	1,1%		1,3%	62,2%	1,7%	1,3%	5,4%
Interdonato	610		1,4%	5,9%	19,8%	17,7%		23,9%	19,3%	3,2%	8,5%	
Leoncavallo	1285		8,7%	5,1%	27,3%	1,7%		1,5%	44,0%	0,8%	3,9%	5,5%
Marcello	846		0,7%		39,8%	13,3%		4,9%	28,6%	12,4%		
Piave	1017		1,3%	3,9%	32,2%	13,8%		5,7%	26,0%	9,5%	2,5%	4,0%
Scalvini	1028	0,3%	2,0%	1,6%	45,6%	24,6%		0,7%	20,5%	0,9%	2,5%	0,7%
Targioni-T./Menasci	865	0,4%	3,8%	1,9%	17,5%	6,0%		0,9%	53,0%	7,5%		7,2%
Zanardini	851	0,9%	26,2%	5,5%	25,5%	3,1%	1,5%	1,0%	19,5%	10,8%	3,4%	1,1%
(Manon Lescaut)	1031	2,6%	17,9%	4,8%	37,4%	6,3%	1,3%		18,2%	2,7%	2,9%	3,8%

TABELLA A.7: Metri: totale e uscita

	(Totale)	Tronco	Piano	Sdrucchiolo
Non identificato	106	36,79%	46,23%	16,98%
Bisillabo	7	57,14%	14,29%	28,57%
Trisillabo	86	20,93%	72,09%	6,98%
Quadrisillabo [4]	149	19,46%	78,52%	2,01%
Quinario [5]	3256	22,36%	56,85%	20,70%
Senario [6]	1322	23,15%	66,79%	9,91%
Settenario [7]	9765	22,38%	57,69%	19,94%
Ottonario [8]	2493	27,68%	69,27%	3,05%
Novenario [9]	263	36,50%	62,74%	0,76%
Decasillabo [D]	750	32,00%	66,80%	1,20%
Doppio quinario [Q]	2318	36,19%	61,04%	2,76%
Endecasillabo [E]	8753	9,91%	86,79%	3,30%
Asclepiadèo	8		75,00%	25,00%
Doppio senario [S]	893	33,82%	65,62%	0,56%
Esametro	24		100,00%	
Doppio settenario [T]	1119	19,93%	77,57%	2,50%
Triplo quinario	4		100,00%	
Doppio ottonario	4		100,00%	

TABELLA A.8: Percentuali di utilizzo dei metri per decade

Anni	4	5	6	7.	8	9	D	E	Q	S	T
1860-1869	0,15%	9,53%	2,47%	36,59%	11,23%		3,12%	23,15%	9,40%	3,10%	1,05%
1870-1879	0,61%	10,58%	4,74%	31,28%	10,41%	0,80%	2,95%	25,01%	7,30%	3,60%	1,76%
1880-1889	0,36%	11,06%	4,04%	33,43%	5,16%	2,31%	2,83%	23,50%	9,67%	2,74%	4,18%
1890-1899	0,63%	9,99%	4,86%	24,93%	5,22%	0,18%	0,69%	39,56%	3,66%	1,76%	7,14%

Cfr. anche la tab. 4.1 a p. 115.

TABELLA A.9: Percentuali di utilizzo dei metri in ciascun libretto: generale

Libretto	4	5	6	7	8	9	D	E	Q	S	T
<i>Amleto</i>	0,1%	12,4%	1,9%	16,3%	7,2%		3,7%	46,9%	3,0%	7,9%	
<i>Romeo e Giulietta</i>		0,7%		39,8%	13,3%		4,9%	28,6%	12,4%		
<i>La forza del destino</i>		1,3%	3,9%	32,2%	13,8%		5,7%	26,0%	9,5%	2,5%	4,0%
<i>Ruy Blas</i>	0,4%	8,1%	0,1%	49,2%	12,6%		2,1%	10,2%	12,1%	4,7%	
<i>I Promessi Sposi</i>		23,6%	6,5%	37,4%	8,3%			14,3%	8,2%		1,3%
<i>Il Guarany</i>	0,3%	2,0%	1,6%	45,6%	24,6%		0,7%	20,5%	0,9%	2,5%	0,7%
<i>Papà Martin</i>		19,5%		32,9%	10,6%			20,1%	16,2%		
<i>Aida</i>		1,3%	2,0%	41,9%	10,1%		6,9%	30,3%	7,2%		
<i>Fosca</i>		10,4%	11,4%	38,1%	5,1%		1,2%	20,6%	10,6%	1,9%	
<i>I Goti</i>		1,4%	5,9%	19,8%	17,7%		23,9%	19,3%	3,2%	8,5%	
<i>Lituanì</i>		9,8%	16,3%	34,0%	1,7%		0,6%	25,0%	5,7%	6,0%	0,4%
<i>Salvator Rosa</i>		19,0%	1,3%	38,8%	4,1%			23,2%	7,0%	2,9%	2,8%
<i>Gustavo Wasa</i>		1,4%	0,7%	38,0%	7,4%		1,6%	17,6%	20,6%	8,1%	4,2%
<i>La falce</i>		24,2%	8,2%	32,4%	3,6%		3,6%	27,4%			
<i>Mefistofele</i>	5,3%	10,5%	3,9%	12,7%	11,9%	6,3%	0,6%	27,5%	1,8%	6,0%	3,8%
<i>La Gioconda</i>	0,1%	15,0%	5,9%	20,2%	14,8%	1,1%	3,1%	28,2%	1,6%	3,9%	5,4%
<i>Ero e Leandro</i>	0,9%	18,4%	4,3%	13,3%	8,2%	1,6%	2,7%	49,2%		0,7%	
<i>Don Giovanni d' Austria</i>	0,2%	4,7%	1,1%	51,6%	2,1%		0,7%	23,9%	8,9%	3,6%	2,4%
<i>Sardanapalo</i>		8,5%		44,1%	9,9%		4,8%	12,3%	11,7%	5,1%	3,4%
<i>Dejanice</i>	0,9%	26,2%	5,5%	25,5%	3,1%	1,5%	1,0%	19,5%	10,8%	3,4%	1,1%
<i>Le Villi</i>	2,4%	2,8%		51,9%	3,8%	7,6%		26,9%	4,3%		
<i>Marion Delorme</i>		17,8%	3,2%	33,3%	6,0%	2,5%	3,6%	18,0%	4,9%	3,4%	6,5%
<i>Edmea</i>		10,3%	11,1%	35,2%	3,4%		2,1%	13,5%	16,1%	0,8%	6,6%
<i>Flora Mirabilis</i>	0,2%	8,1%	7,7%	27,9%	2,2%	6,7%	5,8%	22,3%	14,3%		3,7%
<i>Otello</i>		17,8%	4,9%	14,5%	1,2%	0,1%	2,8%	42,4%	3,0%	1,5%	9,7%
<i>Asrael</i>	1,3%	0,8%	4,1%	22,8%	19,1%	3,8%	6,8%	22,2%	14,1%	2,4%	1,9%
<i>Edgar</i>		4,9%	1,0%	31,8%	3,8%	8,9%		32,7%	8,1%	4,9%	1,9%
<i>Loreley</i>	0,1%	12,0%	7,2%	40,3%	6,1%			25,2%	6,8%	0,3%	1,0%
<i>Cavalleria Rusticana</i>		7,0%	6,6%	7,0%	8,6%		3,1%	53,1%	10,2%		3,1%
<i>L'amico Fritz</i>	1,5%	9,6%	0,2%	18,8%	3,7%			49,8%	15,6%		0,5%
<i>La Wally</i>		2,7%		20,0%	1,6%		2,0%	65,7%	0,8%		5,7%
<i>Pagliacci</i>		20,8%	10,6%	14,0%				44,8%	2,3%	1,2%	4,8%
<i>Cristoforo Colombo</i>	0,8%	6,6%		17,6%	0,7%		0,9%	59,8%	2,3%	2,2%	5,2%
<i>I Rantzau</i>	0,6%	2,4%		21,9%	4,9%			53,0%	6,3%		9,0%
<i>Manon Lescaut</i>	2,6%	17,9%	4,8%	37,4%	6,3%	1,3%		18,2%	2,7%	2,9%	3,8%
<i>Falstaff</i>		14,4%	13,1%	18,5%	12,5%			18,3%	0,5%	2,0%	19,6%
<i>I Medici</i>		1,7%	1,9%	35,1%	2,7%		2,4%	43,6%		5,5%	5,0%

TABELLA A.10: Percentuali di utilizzo dei metri in ciascun libretto: versi rimati

Libretto	4	5	6	7	8	9	D	E	Q	S	T
<i>Amleto</i>	0,1%	19,5%	3,2%	24,8%	11,2%		6,1%	17,7%	4,2%	12,6%	
<i>Romeo e Giulietta</i>		1,0%		45,0%	19,2%		7,1%	9,5%	17,9%		
<i>La forza del destino</i>		2,1%	6,1%	34,7%	20,7%		8,8%	2,5%	14,4%	3,9%	6,1%
<i>Ruy Blas</i>	0,5%	9,7%	0,1%	49,0%	15,2%		2,6%	2,1%	14,7%	5,7%	
<i>I Promessi Sposi</i>		26,4%	7,2%	39,5%	9,3%			6,5%	9,2%		1,4%
<i>Il Guarany</i>	0,5%	2,8%	2,3%	52,9%	34,1%		1,0%		1,3%	3,5%	1,0%
<i>Papà Martin</i>		23,4%		34,8%	12,7%			9,2%	19,4%		
<i>Aida</i>		1,8%	3,0%	50,3%	13,6%		10,0%	10,4%	10,6%		
<i>Fosca</i>		12,8%	14,0%	41,9%	6,3%		1,5%	7,8%	12,8%	2,3%	
<i>I Goti</i>		1,5%	6,9%	22,9%	20,6%		27,9%	6,1%	3,8%	9,9%	
<i>Lituani</i>		12,7%	21,7%	36,9%	2,3%		0,8%	9,0%	7,6%	8,0%	0,5%
<i>Salvator Rosa</i>		23,2%	1,6%	45,6%	5,3%			7,1%	9,1%	3,8%	3,7%
<i>Gustavo Wasa</i>		1,0%	0,9%	39,4%	9,8%		2,1%	3,8%	26,6%	10,6%	5,6%
<i>La falce</i>		24,2%	8,2%	32,4%	3,6%		3,6%	27,4%			
<i>Mefistofele</i>	7,6%	11,6%	5,7%	15,5%	15,2%	9,0%	0,9%	10,4%	2,7%	8,7%	4,9%
<i>La Gioconda</i>	0,2%	15,7%	6,3%	21,0%	15,8%	1,1%	3,3%	24,3%	1,7%	4,2%	5,8%
<i>Ero e Leandro</i>	1,2%	24,0%	5,6%	17,5%	10,7%	2,1%	3,6%	33,5%		0,9%	
<i>Don Giovanni d'Austria</i>		3,0%	1,9%	57,8%	4,2%		1,4%	2,2%	17,1%	7,3%	4,7%
<i>Sardanapalo</i>		8,7%		45,2%	12,0%		5,8%	3,4%	14,2%	6,2%	4,1%
<i>Dejanice</i>	0,3%	28,3%	7,8%	25,5%	3,2%	1,6%	1,6%	9,9%	14,6%	5,4%	0,1%
<i>Le Villi</i>	2,1%	2,6%		52,9%	4,2%	8,4%		24,8%	4,7%		
<i>Marion Delorme</i>		22,2%	4,9%	26,1%	9,1%	3,9%	5,5%	5,8%	7,5%	5,2%	9,4%
<i>Edmea</i>		11,2%	13,4%	33,5%	4,1%		2,5%	5,9%	19,4%	0,9%	8,0%
<i>Flora Mirabilis</i>	0,3%	9,1%	8,9%	29,6%	2,6%	1,9%	6,9%	17,7%	17,2%		4,4%
<i>Otello</i>		19,4%	6,9%	17,7%	1,7%		4,0%	28,3%	2,8%	2,0%	13,9%
<i>Asrael</i>	1,6%	0,9%	4,9%	22,7%	22,8%	3,6%	8,2%	12,8%	16,9%	2,9%	2,3%
<i>Edgar</i>		6,5%	1,4%	32,7%	5,1%	11,8%		21,1%	10,7%	6,5%	2,5%
<i>Loreley</i>	0,1%	12,2%	7,6%	40,9%	6,5%			22,9%	7,3%	0,3%	1,1%
<i>Cavalleria Rusticana</i>		8,2%	8,7%	9,2%	11,2%		4,1%	40,0%	13,3%		4,1%
<i>L'amico Fritz</i>	2,8%	15,6%	0,3%	26,2%	5,6%			23,0%	26,2%		
<i>La Wally</i>		5,5%		41,4%	2,3%		4,3%	31,5%	1,7%		12,1%
<i>Pagliacci</i>		24,0%	12,5%	15,5%				36,3%	2,7%	1,5%	5,7%
<i>Cristoforo Colombo</i>	1,1%	13,2%		38,6%	1,8%		1,8%	22,1%	5,6%		12,9%
<i>I Rantzau</i>	1,1%	3,9%		25,0%	7,3%			39,2%	8,2%		15,0%
<i>Manon Lescaut</i>	4,6%	26,2%	7,0%	28,3%	8,6%	2,1%		8,4%	2,8%	3,0%	5,9%
<i>Falstaff</i>		12,9%	12,7%	19,3%	13,5%			18,5%		2,2%	20,6%
<i>I Medici</i>		2,0%	2,5%	44,9%	3,4%		3,1%	29,1%		7,1%	7,5%

TABELLA A.11: Accentuazione dei versi settenari

'Rimicità'	Totale	---\-\-	--\-\-	-\---\-	\---\-	-\-\-\-	\-\-\-	\-\-\-
Rimata	7880	24,0%	8,1%	36,1%	3,1%	11,1%	16,2%	1,0%
Sciolta	1742	24,1%	21,4%	29,7%	3,8%	7,6%	10,9%	2,0%
Varia/intermedia/indefinita	124	21,7%	16,9%	29,0%	7,2%	12,1%	12,1%	0,8%

« \ » = sillaba accentata; « - » = sillaba non accentata

TABELLA A.12: Dimensioni (n. versi) delle strofe/lasse liriche per periodo

Anni	Tot. strofe	1	2	3	4	5	6	7	8
1865-1869	3815	0,1%	3,8%	1,5%	38,5%	1,9%	9,5%	1,4%	27,0%
1870-1874	4882	0,0%	4,3%	1,6%	37,9%	2,4%	14,3%	0,7%	26,5%
1875-1879	2826	0,2%	3,6%	3,8%	32,8%	1,0%	8,7%	1,9%	28,5%
1880-1884	2013	0,1%	3,3%	2,6%	45,7%	2,4%	10,1%	0,7%	18,2%
1885-1889	2991	0,1%	2,9%	1,7%	44,0%	2,6%	12,8%	1,4%	21,6%
1890-1894	4761	0,0%	3,4%	4,2%	37,9%	2,4%	10,4%	2,5%	17,4%
<i>Totale:</i>	<i>21288</i>	<i>0,1%</i>	<i>3,6%</i>	<i>2,6%</i>	<i>38,9%</i>	<i>2,2%</i>	<i>11,2%</i>	<i>1,5%</i>	<i>23,4%</i>

Anni	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
1865-1869	0,7%	4,7%	0,5%	2,5%		2,2%		0,8%		0,9%
1870-1874	1,4%	4,3%		4,1%	0,2%	0,2%		0,3%		1,1%
1875-1879	2,5%	5,3%	0,3%	3,4%		1,9%	0,5%	1,1%		1,2%
1880-1884	3,1%	4,9%		0,6%		0,7%	2,9%		0,8%	
1885-1889	1,2%	4,0%	1,4%	2,8%		0,4%	0,5%	0,5%		
1890-1894	0,9%	3,1%	0,6%	6,0%		1,4%	0,3%	3,0%	0,7%	2,2%
<i>Totale:</i>	<i>1,4%</i>	<i>4,2%</i>	<i>0,5%</i>	<i>3,6%</i>	<i>0,06%</i>	<i>1,1%</i>	<i>0,4%</i>	<i>1,1%</i>	<i>0,2%</i>	<i>1,1%</i>

Anni	20	21	22	24	26	28	29	31	32	34	36
1865-1869	1,0%				0,6%		0,7%	0,8%			
1870-1874											
1875-1879			0,7%	0,8%	0,9%						
1880-1884									1,5%	1,6%	
1885-1889				1,6%							
1890-1894		0,4%		0,5%	0,5%	0,5%					0,7%
<i>Totale:</i>	<i>0,1%</i>	<i>0,1%</i>	<i>0,1%</i>	<i>0,4%</i>	<i>0,3%</i>	<i>0,1%</i>	<i>0,1%</i>	<i>0,1%</i>	<i>0,1%</i>	<i>0,1%</i>	<i>0,1%</i>

A.2.2 Polimetrie

TABELLA A.13: Polimetria

Decade	Metri	N° metri:			
		1 metro	2 metri	3 metri	4 metri
1860 - 1869	1,09	92,00%	7,45%	0,41%	0,14%
1870 - 1879	1,10	91,84%	7,15%	0,67%	0,34%
1880 - 1889	1,20	83,15%	13,64%	3,01%	0,20%
1890 - 1899	1,38	69,11%	25,08%	4,49%	1,31%

(1=assenza di polimetria)
(A) Media 'polimetrica'

(B) Distribuzione diacronica

Tipo di canto	1 metro	2 metri	3 metri	4 metri
Comune	86,18%	11,48%	1,94%	0,40%
'Al quadrato'	71,50%	24,32%	2,95%	1,23%

(c) Nel canto 'al quadrato'

A.2.3 Metacanto

TABELLA A.14: Metro utilizzato in metacanto e versi lirici

Categoria	Totale	4	5	6	7.	8	9	D	E	Q	S	T
Cantati	2170	1,7%	20,8%	12,2%	22,4%	9,6%	1,6%	3,0%	16,6%	4,1%	3,3%	0,5%
Non cantati (tutti)	29150	0,3%	9,6%	3,6%	31,8%	7,8%	0,7%	2,3%	28,7%	7,1%	2,2%	3,9%
Lirici (tutti)	1255	0,4%	11,0%	6,7%	36,1%	14,2%	1,3%	5,0%	9,4%	10,4%	2,7%	1,3%
Lirici (non cantati)	1123	0,3%	10,7%	6,3%	37,7%	14,2%	1,2%	4,9%	8,2%	10,6%	2,6%	1,0%

TABELLA A.15: Posizione in mutazioni/quadri

Anni	Apertura	Prima parte	Centro	Seconda parte	Chiusura
1860-1869	3	5	2		2
1870-1879	12	10	15	8	9
1880-1889	5	16	9	2	1
1890-1899	6	13	15	4	

TABELLA A.16: Metacanto: uso nei libretti

Libretto	N°	Tot. versi	Perc.	Libretto	N°	Tot. versi	Perc.
<i>Amleto</i>	6	53	5,95%	<i>Dejanice</i>	7	95	11,16%
<i>Romeo e Giulietta</i>	–	–		<i>Le Villi</i>	2	16	7,69%
<i>La forza del destino</i>	2	20	1,97%	<i>Marion Delorme</i>	1	4	0,86%
<i>Ruy Blas</i>	4	48	3,07%	<i>Edmea</i>	2	48	4,51%
<i>I Promessi Sposi</i>	1	20	1,86%	<i>Flora Mirabilis</i>	3	71	12,57%
<i>Il Guarany</i>	6	96	9,05%	<i>Otello</i>	3	102	9,61%
<i>Papà Martin</i>	6	63	2,46%	<i>Asrael</i>	5	70	8,80%
<i>Aida</i>	1	18	2,34%	<i>Edgar</i>	4	36	7,23%
<i>Fosca</i>	2	21	2,25%	<i>Loreley</i>	4	54	5,49%
<i>I Goti</i>	2	43	5,25%	<i>Cavalleria Rusticana</i>	3	25	9,84%
<i>I Lituani</i>	5	87	9,20%	<i>L'amico Fritz</i>	3	38	7,06%
<i>Salvator Rosa</i>	1	18	2,39%	<i>La Wally</i>	7	82	12,33%
<i>Gustavo Wasa</i>	4	52	3,92%	<i>Pagliacci</i>	2	31	6,58%
<i>La falce</i>	1	34	12,79%	<i>Cristoforo Colombo</i>	6	97	9,04%
<i>Mefistofele</i>	14	180	17,96%	<i>I Rantzau</i>	2	24	5,89%
<i>La Gioconda</i>	4	132	13,37%	<i>Manon Lescaut</i>	3	38	3,69%
<i>Ero e Leandro</i>	8	87	10,88%	<i>Falstaff</i>	3	21	1,83%
<i>Don Giovanni d'Austria</i>	2	37	2,56%	<i>I Medici</i>	5	107	12,53%
<i>Sardanapalo</i>	4	64	5,11%	Totale	138	2032	100,0%

<i>Caratteristiche sceniche:</i>	
Coreutico	15%
Processionale	3%
Drammatico	1%
(Fuori scena)	20%
<i>Attori coinvolti:</i>	
Coro	63%
Solista	50%
<i>Forma poetico-musicale:</i>	
Strofico	52%
Responsoriale	14%
<i>Forma retorico-testuale:</i>	
Ballata (cfr. Epico)	16%
Canzone	8%
Serenata	3%
Preghiera	2%

<i>Carattere:</i>	
Popolare	27%
Religioso	22%
Festivo	17%
Epico	16%
Favoloso	15%
Amoroso	17%
Marinaro	5%
Malaffare	4%
Trionfale	4%
Pazzia	4%
Lavoro	4%
Baccanale	4%
Funebre	3%
Patriottico	2%
Studentesco	1%
Militare	1%
Nuziale	1%

Anni	M	F
1865–1869	8%	92%
1870–1874	68%	32%
1875–1879	71%	29%
1880–1884	40%	60%
1885–1889	13%	87%
1890–1894	61%	39%

(n. di versi effettivamente cantati)

(B) Genere

(A) Statistiche di base

TABELLA A.17: Metacanto

A.2.4 Didascalie

TABELLA A.18: Uso delle didascalie nei principali tipi di versificazione

Tipo di versificazione	Didascalie
Lirici	17
Varia/indefinita	24
Endecasillabi baciati	27
Imparisillabi rimati	28
Imparisillabi complessi	30
Martelliani	30
Sciolti tradizionali	31
Versi da scena rimati	32
Doppi da scena	37
Endecasillabi sciolti	38
Parisillabi baciati	42

(n. medio di didascalie / 100 versi)

TABELLA A.19: Didascalie e indicazioni didascaliche in prospettiva diacronica

Anni	Didasc.	Indicaz.	I/D	Dimens.	Indicazioni didascaliche					
					<i>Coup</i>	Azioni	Suoni	Attoriali	Compos.	Visivi
1865–1869	25,5%	34,1%	1,34	39	0,1%	9,9%	0,5%	22,0%	1,0%	0,3%
1870–1874	19,9%	23,6%	1,19	33	0,1%	7,8%	0,5%	13,9%	1,1%	0,1%
1875–1879	17,7%	25,7%	1,45	48	0,2%	8,8%	0,4%	13,4%	1,9%	0,8%
1880–1884	20,0%	29,2%	1,46	50	0,2%	9,7%	0,2%	17,8%	0,9%	0,3%
1885–1889	25,2%	34,9%	1,38	40	0,5%	11,9%	0,6%	19,4%	1,5%	0,8%
1890–1894	31,0%	46,0%	1,48	53	0,2%	14,3%	0,5%	28,3%	1,8%	0,7%

(il simbolo percentuale va letto 'ogni 100 versi'; «I/D» = Indicazioni/Didascalie: dà una misura della densità di una didascalia; «Dimens.» ne fornisce il numero di caratteri medio)

TABELLA A.20: Didascalie e indicazioni didascaliche per libretto

Anni	Didasc.	Indicaz.	I/D	Dimens.	Indicazioni didascaliche					
					Coup	Azioni	Suoni	Attoriali	Compos.	Visivi
<i>Amleto</i>	117	161	1,38	35	0,1%	6,4%	0,3%	9,4%	1,8%	0,3%
<i>Romeo e Giulietta</i>	269	411	1,53	46	0,0%	12,4%	0,8%	30,4%	1,1%	0,4%
<i>La forza del destino</i>	237	319	1,35	39	0,1%	10,2%	0,6%	17,6%	0,8%	0,4%
<i>Ruy Blas</i>	521	663	1,27	38	0,3%	9,2%	0,1%	32,1%	0,4%	0,1%
<i>I Promessi Sposi</i>	258	320	1,24	36	0,0%	11,6%	0,8%	15,0%	1,3%	0,2%
<i>Il Guarany</i>	173	219	1,27	44	0,0%	8,6%	0,8%	10,0%	0,9%	0,2%
<i>Papà Martin</i>	313	332	1,06	28	0,1%	7,4%	0,4%	19,0%	0,5%	0,0%
<i>Aida</i>	82	102	1,24	38	0,0%	4,5%	0,1%	7,1%	1,2%	0,1%
<i>Fosca</i>	196	244	1,24	32	0,2%	9,3%	0,3%	14,3%	1,0%	0,1%
<i>I Goti</i>	112	159	1,42	36	0,1%	7,3%	1,2%	13,2%	3,1%	0,1%
<i>I Lituani</i>	169	196	1,16	32	0,2%	7,5%	0,1%	12,0%	0,8%	0,0%
<i>Salvator Rosa</i>	270	312	1,16	29	0,1%	8,8%	0,7%	18,8%	1,0%	0,0%
<i>Gustavo Wasa</i>	212	313	1,48	57	0,0%	9,2%	0,6%	15,7%	1,1%	0,0%
<i>La falce</i>	25	34	1,36	31	0,0%	3,6%	0,4%	9,0%	1,8%	0,4%
<i>Mefistofele</i>	125	193	1,54	44	0,1%	8,9%	0,4%	5,7%	3,1%	1,7%
<i>La Gioconda</i>	260	366	1,41	43	0,5%	11,1%	0,3%	19,3%	0,8%	0,5%
<i>Ero e Leandro</i>	122	174	1,43	51	0,1%	6,2%	0,4%	12,0%	3,4%	1,5%
<i>Don Giovanni d'Austria</i>	342	435	1,27	35	0,2%	8,4%	0,1%	20,2%	0,4%	0,0%
<i>Sardanapalo</i>	102	183	1,79	79	0,1%	10,8%	0,2%	12,8%	0,9%	0,4%
<i>Dejanice</i>	171	270	1,58	55	0,3%	10,0%	0,4%	18,1%	1,6%	0,4%
<i>Le Villi</i>	42	72	1,71	70	0,0%	13,9%	0,4%	16,7%	0,9%	1,4%
<i>Marion Delorme</i>	221	278	1,26	33	0,1%	8,1%	0,4%	19,6%	0,4%	0,2%
<i>Edmea</i>	179	201	1,12	27	0,1%	9,4%	0,5%	14,5%	0,9%	0,1%
<i>Flora Mirabilis</i>	164	251	1,53	44	1,0%	12,8%	0,9%	15,4%	1,4%	1,4%
<i>Otello</i>	279	372	1,33	39	0,0%	10,6%	0,5%	20,6%	2,1%	1,1%
<i>Asrael</i>	188	272	1,45	47	0,5%	11,0%	0,9%	19,5%	1,7%	1,9%
<i>Edgar</i>	217	354	1,63	53	1,7%	23,2%	0,3%	28,2%	3,0%	0,1%
<i>Loreley</i>	218	356	1,63	60	0,1%	12,7%	0,2%	21,9%	2,9%	1,4%
<i>Cavalleria Rusticana</i>	60	62	1,03	17	1,1%	8,1%	0,3%	12,6%	0,7%	0,0%
<i>L'amico Fritz</i>	114	113	0,99	22	0,0%	7,4%	0,7%	12,2%	1,1%	0,0%
<i>La Wally</i>	385	665	1,73	68	0,6%	22,3%	1,3%	51,2%	3,2%	1,0%
<i>Pagliacci</i>	175	266	1,52	53	0,1%	21,0%	0,7%	27,6%	1,5%	0,5%
<i>Cristoforo Colombo</i>	454	686	1,51	67	0,2%	16,6%	0,7%	34,4%	4,3%	1,9%
<i>I Rantzau</i>	109	167	1,53	42	0,3%	8,6%	0,6%	16,4%	0,4%	0,6%
<i>Manon Lescaut</i>	355	558	1,57	53	0,0%	14,5%	0,6%	34,0%	0,5%	0,5%
<i>Falstaff</i>	466	576	1,24	41	0,0%	12,2%	0,2%	25,2%	0,6%	0,2%
<i>I Medici</i>	238	371	1,56	49	0,1%	14,4%	0,3%	26,5%	1,7%	0,0%

(il simbolo percentuale va letto 'ogni 100 versi'; «I/D» = Indicazioni/Didascalie: dà una misura della densità di una didascalia; «Dimens.» ne fornisce il numero di caratteri medio)

B CATALOGHI

TABELLA B.1: Libretti di Carlo D'Ormeville

Compositore	Titolo	Definizione	'Prima'	
Villate, Gaspar	<i>Ines de Castro</i>	?	non rappresentata?	
Fumagalli, Luca	<i>La duchessa d'Alcala</i>	?	non rappresentata	
Sangiorgi, Filippo	<i>Iginia d'Asti</i>	dramma lirico in tre atti diviso in 4 parti	Roma, Apollo	12-giu-1862
Sangiorgi, Filippo	<i>Guisemberga da Spoleto</i>	tragedia lirica in tre atti	Spoleto, Municipale	06-set-1864
Monti, Decio	<i>Graziella</i>	dramma lirico in tre atti	Genova, Doria	26-feb-1869
Marchetti, Filippo	<i>Ruy Blas</i>	dramma lirico in quattro atti	Milano, Scala	03-apr-1869
Seneke, Teresa	<i>Le due amiche</i>	dramma lirico in tre atti	Roma, Argentina	25-mag-1869
Sangermano, Luigi	<i>Regina e favorita</i>	opera in quattro atti	Napoli, San Carlo	24-mag-1871
Libani, Giuseppe	<i>Il Conte Verde</i>	dramma lirico in quattro atti	Roma, Apollo	06-apr-1873
Sangiorgi, Filippo	<i>Giuseppe Balsamo</i>	opera in un prologo e quattro atti	Milano, Verme	22-nov-1873
Marchetti, Filippo	<i>Gustavo Wasa</i>	dramma lirico in 4 Atti	Milano, Scala	07-feb-1875
Fumagalli, Luca	<i>Luigi XI</i>	dramma lirico in quattro atti	Firenze, Pergola	29-mar-1875
Sangiorgi, Filippo	<i>Diana di Chaverny</i>	dramma lirico in un prologo e tre atti	Roma, Argentina	27-nov-1875
Josse, Jean-Marie	<i>La Lega</i>	opera-ballo in quattro atti	Milano, Scala	25-gen-1876
Pinsuti, Ciro	<i>Mattia Corvino</i>	dramma lirico in un prologo e tre atti	Milano, Scala	24-mar-1877
Ponchielli, Amilcare	<i>Lina</i>	dramma lirico in tre atti	Cremona, Concordia	17-nov-1877
Litta Visconti Arese, Giulio	<i>Raggio d'Amore</i>	dramma lirico in un atto	Milano, Milanese	06-apr-1879
Catalani, Alfredo	<i>Elda</i>	dramma fantastico in quattro atti	Torino, Regio	31-gen-1880
Moggi, Paolo	<i>Gabriella di Belle-Isle</i>	dramma lirico in tre atti	Milano, Carcano	03-mar-1880
Marchetti, Filippo	<i>Don Giovanni d'Austria</i>	dramma lirico in quattro atti	Torino, Regio	11-mar-1880
Libani, Giuseppe	<i>Sardanapalo</i>	opera-ballo in 4 atti	Roma, Apollo	29-apr-1880
Bergamini, Giovanni Battista	<i>Ugo e Parisina</i>	dramma lirico in tre atti con prologo	Ferrara, Comunale	23-feb-1881
Gobatti, Stefano	<i>Cordelia</i>	dramma lirico in cinque atti	Bologna, Comunale	06-dic-1881
Orsini, Alessandro	<i>I Burgravi</i>	dramma lirico in un Prologo e tre Atti	Roma, Costanzi	11-dic-1881
Sansone, D. Generoso	<i>Fernando de la Cruz</i>	dramma lirico in 4 atti	Milano, Verme	19-feb-1884
Moroni, Luigi	<i>Adelia di Monferrato</i>	tragedia lirica in 3 atti	Roma, Società Musicale	24-mag-1884
Villate, Gaspar	<i>Baldassarre</i>	opera in quattro atti	Madrid, Real	28-feb-1885
De Stefani, Alfonso	<i>Arminio</i>	dramma lirico in 4 atti	Mantova, Sociale	24-feb-1886
Catalani, Alfredo	<i>Loreley</i>	azione romantica tre	Torino, Regio	16-feb-1890
Lomonaco, Diomede	<i>Celeste</i>	idillio campestre in tre atti	Napoli, Mercadante	06-mar-1897
Hartulari-Darclée, Ion	<i>La giarrettiera</i>	azione drammatica in un atto e tre quadri	?	1903

TABELLA B.2: Principali traduzioni operistiche di Angelo Zanardini

Compositore	Titolo*	Editore	Anno di edizione	Note
A. Rubínštejn	<i>Feramor</i>	Lucca	1873	
D. F. E. Auber	<i>Il domino nero</i>	Lucca	1876 ca.	
J. Massenet	<i>Il Re di Lahore</i>	Ricordi	1878	
K. Goldmark	<i>La regina di Saba</i>	Lucca	1878	
I. Brüll	<i>La croce d'oro</i>	Lucca	1879 ca.	
F. Halévy	<i>La regina di Cipro</i>	Sonzogno	1880	
J. Offenbach	<i>I racconti di Hoffmann</i>	Choudens/Sonzogno	1881	
C. Gounod	<i>Il tributo di Zamora</i>	Choudens	1881	
L. Delibes	<i>Gian di Nivella</i>	Heugel/Sonzogno	1881	
G. Donizetti	<i>Il duca d'Alba</i>	Lucca	1882	
G. Verdi	<i>Don Carlo</i>	Ricordi	1883	in collab. con A. De Lauzieres
C. Gounod	<i>Redenzione</i>	Ricordi	1883 ca.	
L. Delibes	<i>Lakmé</i>	Heugel/Sonzogno	1883 ca.	
R. Wagner	<i>Tetralogia</i>	Lucca	1883-84	
Ch. W. Gluck	<i>Alceste</i>	Ricordi	1884 ca.	
G. Spontini	<i>Fernando Cortez</i>	Ricordi	1884 ca.	
G. Bizet	<i>La bella fanciulla di Perth</i>	Sonzogno	1885	
"	<i>I pescatori di perle</i>	Sonzogno	1886	
K. Goldmark	<i>Merlino</i>	Lucca	1887	
V. Joncières	<i>Giovanni di Lorena</i>	Lucca	1887	
V. Massé	<i>Una notte di Cleopatra</i>	Lucca	1888	
R. Wagner	<i>Tristano e Isotta</i>	Lucca	1888	
"	<i>I maestri cantori di Norimberga</i>	Lucca/Ricordi	1889	
J. Massenet	<i>Il Cid</i>	Ricordi	1889	
É. Paladilhe	<i>Patria!</i>	Sonzogno	1889	
F. Herold	<i>Zampa, o La sposa di marmo</i>	Ricordi	1889	in collab. con A. Mariani
É. Lalo	<i>Il re d'Ys</i>	Sonzogno	1890	
E. Reyer	<i>La statua</i>	Sonzogno	1890 ca.	
R. Wagner	<i>Parsifal</i>	Ricordi	1890 ca.	
A. Thomas	<i>Sogno di una notte d'estate</i>	Ricordi	1890 ca.	
C. Gounod	<i>Filemone e Bauci</i>	Sonzogno	1891	
C. Saint-Saëns	<i>Sansone e Dalila</i>	Sonzogno	1892	
J. Massenet	<i>Manon</i>	Sonzogno	1893	
T. Bretón	<i>Gli amanti di Teruel</i>	Ricordi	1893	dallo spagnolo?
F. Paër	<i>Il maestro di cappella</i>	Sonzogno	1896	in collab. con P. Florida
V. Massé	<i>Le nozze di Giannetta</i>	Sonzogno	1896 ca.	
C. M. v. Weber	<i>Eurianta</i>	Sonzogno	1903	

*Il titolo riportato è quello della versione tradotta.

BIBLIOGRAFIA

Fonti

Libretti

- BOITO, ARRIGO, *Mefistofele. Opera in un prologo e cinque atti di Arrigo Boito. Da rappresentarsi al R. Teatro della Scala. Carnevale-Quaresima 1868. Seconda edizione, 2^a ed., Milano, Bernardoni, 1868. (Vedi pp. 112, 172, 193.)*
- *Amleto / Tragedia lirica in quattro atti / poesia di Arrigo Boito / Musica del Maestro Franco Faccio / R. Teatro alla Scala / Carnevalae 1870-71, Milano, Ricordi, 1871. (Vedi p. 291.)*
 - *La Gioconda / melodramma in quattro atti di Tobia Gorrio / musica di A. Ponchielli / Teatro alla Scala / Quaresima 1876, Milano, Ricordi, 1876. (Vedi p. 267.)*
 - *Ero e Leandro / tragedia lirica / musica di G. Bottesini, Torino, Roux e Favale, 1879. (Vedi p. 293.)*
 - *Mefistofele. Opera di Arrigo Boito. Teatro alla Scala. Stagione di Primavera 1881. Impresa Fratelli Corti, riprodotto in facsimile in Mefistofele di Arrigo Boito, a cura di William Ashbrook e Gerardo Guccini, Milano, Ricordi, 1881. (Vedi p. 295.)*
 - *Otello. Dramma lirico in quattro atti. Versi di Arrigo Boito. Musica di Giuseppe Verdi. Teatro alla Scala. Carnevale-Quaresima 1886-87. Impresa Fratelli Corti & C. Trad. da Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, [1887]. (Vedi pp. 227, 296.)*
 - *Falstaff / commedia lirica in tre atti di Arrigo Boito / musica di Giuseppe Verdi / Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 9 febbraio 1893. Impresa Piontelli & C. Milano, Ricordi, 1893. (Vedi pp. 262, 293.)*
 - *La gioconda / melodramma in quattro atti di Tobia Gorrio / musica di A. Ponchielli, trad. da Amilcare Ponchielli, Milano, Ricordi, 1926. (Vedi p. 294.)*
- DASPURO, NICOLA, *L'amico Fritz / commedia lirica in te atti di P. Suardon / musica di Pietro Mascagni, Milano, Sonzogno, 1891. (Vedi p. 291.)*
- D'ORMEVILLE, CARLO, *Guisemberga da Spoleto / tragedia lirica in tre atti / divisa in quattro parti / di Carlo d'Ormeville / con musica di Filippo Sangiorgi / da rappresentarsi nel Teatro Argentina / la primavera 1866, trad. da Filippo Sangiorgi, Roma, Olivieri, 1864. (Vedi p. 64.)*
- *Guisemberga da Spoleto, tragedia lirica in tre atti di Carlo d'Ormeville con musica di Filippo Sangiorgi, scritta espressamente per la grande apertura del Nuovo Teatro di Spoleto l'estate 1864, trad. da Filippo Sangiorgi, Spoleto, Bossi e Bassoni, 1864. (Vedi p. 63.)*
 - *Sardanapalo / opera-ballo in 4 atti / parole di Carlo D'Ormeville / musica di Giuseppe Libani, Torino, Giudici e Strada, s.d. (Vedi p. 297.)*

- D'ORMEVILLE, CARLO e ANGELO ZANARDINI, *Loreley. Azione romantica in tre atti di Carlo D'Ormeville. Musica di A. Catalani*, trad. da Alfredo Catalani, Milano, Ricordi, s.d. (Vedi p. 295.)
- FONTANA, FERDINANDO, *Flora Mirabilis / Leggenda in tre atti / di / Ferdinando Fontana / Musica di Spiro Samara*, Milano, Sonzogno, 1886. (Vedi pp. 194, 293.)
- *Asrael / leggenda in quattro atti di Ferdinando Fontana / musica di Alberto Franchetti / Reggio Emilia - Bologna / Carnevale-Quaresima 1887-88*, Milano, Ricordi, 1887? (Vedi p. 292.)
 - *Edgar / dramma lirico in tre atti / di / Ferdinando Fontana / musica di Giacomo Puccini*, Milano, Ricordi, [1891]. (Vedi p. 293.)
- GHISLANZONI, ANTONIO, *Papà Martin / libretto in tre atti di A. Ghislanzoni / musica del M.° Cav.e A. Cagnoni*, N. lastra 19400, Milano, Lucca, 1871. (Vedi p. 296.)
- *I Lituani / dramma lirico di A. Ghislanzoni / musica di A. Ponchielli / Teatro alla Scala / Quaresima 1874*, Milano, Ricordi, 1874. (Vedi p. 295.)
 - *Aida / Opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni / musica di G. Verdi / Da rappresentarsi a / Venezia - Teatro La Fenice nel settembre 1881 / In occasione del Congresso Geografico Internazionale /Impresa Cesare Trevisan*, trad. da Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1881. (Vedi p. 291.)
 - *Edmea / Dramma lirico in 3 Atti di Antonio Ghislanzoni / Musica del Maestro Alfredo Catalani*, Milano, Lucca, 1886. (Vedi p. 293.)
 - *L'arte di far libretti. Wie macht man eine italienische Oper?*, Bern, Institut für Musikwissenschaft, 2006. (Vedi p. 232.)
- GOLISCIANI, ENRICO, *Marion Delorme / melodramma in quattro atti di E. Golisciani / musica di A. Ponchielli / Venezia - Teatro la Fenice / Carnevale 1885-86 / Impresa Piontelli - Rho*, Milano, Ricordi, [1885]. (Vedi p. 295.)
- ILLICA, LUIGI, *Cristoforo Colombo / Dramma lirico in tre Atti ed un Epilogo di Luigi Illica / musica di Alberto Franchetti*, Indicato con n. lastra 96130, Milano, Ricordi, [1892]. (Vedi p. 292.)
- *La Wally di W. De Hillern / Riduzione drammatica in quattro atti di Luigi Illica / Musica di Alfredo Catalani*, Milano, Ricordi, 1922. (Vedi p. 297.)
- INTERDONATO, STEFANO, *I Goti / tragedia lirica in quattro atti di Stefano Interdonato / musica del maestro Stefano Gobatti / da rappresentare al Teatro Comunale di Bologna nell'Autunno 1873*, Bologna, Società tipografica dei compositori, 1873. (Vedi p. 294.)
- LEONCAVALLO, RUGGERO, *Pagliacci / Dramma in due atti / Parole e musica di R. Leoncavallo*, Milano, Sonzogno, 1897. (Vedi p. 296.)
- Manon Lescaut / Dramma lirico in quattro atti / musica di Giacomo Puccini / Prima rappresentazione: Torino, Teatro Regio, 1° Febbraio 1893*, Lastra n. 96313, Milano, Ricordi, [1893]. (Vedi p. 295.)
- MARCELLO, MARCO MARCELLIANO, *Romeo e Giulietta. Dramma lirico in quattro atti. Poesia di M. Marcello. Musica di Filippo Marchetti. Da rappresentarsi al Gran Teatro della Fenice di Venezia. Quaresima 1872*, Milano, Lucca, 1872. (Vedi p. 297.)
- PIAVE, FRANCESCO MARIA, *La forza del destino. Opera in quattro atti. Parole di F. M. Piave. Musica di Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1875. (Vedi p. 294.)

- PRAGA, EMILIO, *Maria Tudor / dramma lirico in quattro atti di Emilio Praga ; musica di Carlos Gomes. Teatro alla Scala quaresima 1879 / Impresa Corti*, trad. da Antonio Carlos Gomes, Milano, Ricordi, 1879. (Vedi p. 276.)
- SCALVINI, ANTONIO, *Il Guarany / opera-ballo in quattro atti posta in musica dal maestro cav. A. Carlos Gomes*, Milano, Lucca, 1872. (Vedi pp. 70, 294.)
- TARGIONI-TOZZETTI, GIOVANNI e GUIDO MENASCI, *I Rantzau / opera in quattro atti / versi di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci / musica di Pietro Mascagni / Teatro La Pergola di Firenze / Stagione d'Autunno 1892*, Milano, Sonzogno, 1892. (Vedi p. 296.)
- *Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci. Musica del Maestro Pietro Mascagni*, Milano, Sonzogno, s.d. (Vedi p. 292.)
- ZANARDINI, ANGELO, *Amleto. Tragedia lirica in quattro atti. Da rappresentarsi nel teatro Gallo a S. Benedetto nella stagione di primavera 1854. Parole e musica di A. Zanardini*, Venezia, Gattei, 1854. (Vedi p. 90.)
- *Dejanice / dramma lirico in quattro atti di A. Zanardini / Musica di Alfredo Catalani*, Milano, Lucca, 1883.
- *Dejanice / Dramma lirico in quattro atti di A. Zanardini / musica di Alfredo Catalani*, Milano, Ricordi, s.d. (Vedi p. 292.)

Spartiti con libretto

- BOITO, ARRIGO, *Mefistofele / opera di Arrigo Boito / Rappresentata al Teatro Comunitativo di Bologna il 4 Ottobre 1875 / Canto e pianoforte / Riduzione di M. Saladino*, N. lastra 44720, Milano, Ricordi, s.d. (Vedi p. 296.)
- BOTTESINI, GIOVANNI, *Ero e Leandro / Tragedia lirica di Tobia Gorrio / Musica di G. Bottesini / Rappresentata per la prima volta al Teatro Regio di Torino, l'11 Gennaio 1879 / opera completa per canto e pianoforte / Riduzione di Michele Saladino*, N. lastra 46254, Milano, Ricordi, 1879. (Vedi p. 293.)
- CATALANI, ALFREDO, *Edmea / dramma lirico in tre atti di Antonio Ghislanzoni / musica di Alfredo Catalani*, Milano, Ricordi, [1890]. (Vedi p. 293.)
- *La falce. Egloga orientale in un atto. Parole di Arrigo Boito. Musica di Alfredo Catalani. Prima esecuzione, Milano, R. Conservatorio di Musica, 19 Luglio 1875. Riduzione per canto e pianoforte*, trad. da Alfredo Catalani, Lastra 108976, Milano, Ricordi, s.d. (Vedi p. 293.)
- GOBATTI, STEFANO, *I goti / tragedia lirica in quattro atti di S. Interdonato / Musica del Maestro S. Gobatti / Rappresentato per la prima volta al Teatro Comunale di Bologna la sera del 30 novembre 1873 / Canto e pianoforte*, Lastre 22101-26, Milano, Lucca, [1874]. (Vedi p. 294.)
- GOMES, ANTÔNIO CARLOS, *Salvator Rosa / Dramma lirico in 4 atti di Antonio Ghislanzoni. Musica di A. Carlos Gomes. Rappresentato per la prima volta al Teatro Carlo Felice a Genova il 21 marzo 1874. Riduzione per canto e pianoforte di N. Celega*, Milano, Ricordi, 1874, pp. 26, 420. (Vedi p. 297.)

- GOMES, ANTÔNIO CARLOS, *Fosca / Melodramma in quattro Atti di Antonio Ghislanzoni / di A. Carlos Gomes / Espressamente scritta per il teatro alla Scala in Milano e rappresentata il 16 Feb° 1873 / Nuova Edizione riveduta dall'Autore / Canto e Pianoforte / Riduzione di N. Celega*, N. lastra 25178, Milano, Lucca, [1878]. (Vedi p. 294.)
- LEONCAVALLO, RUGGERO, *I Medici / azione storica in quattro atti / parole e musica di R. Leoncavallo / Riduzione per Canto e Pianoforte*, Lastra n. ES 383, Milano, Sonzogno, 1893. (Vedi p. 295.)
- MARCHETTI, FILIPPO, *Ruy Blas / dramma lirico in quattro atti di Carlo D'ormeville posto in musica da Filippo Marchetti per le scene del R. Teatro della Scala e rappresentato la sera del 3 aprile 1869*, Milano, Lucca, [1869]. (Vedi pp. 78, 297.)
- *Gustavo Wasa. Dramma Lirico in 4 atti di Carlo D'Ormeville. Musica del Maestro Filippo Marchetti espressamente scritta pel Teatro alla Scala in Milano e rappresentata il 7 febbraio 1875. Canto e pianoforte*, Lastre 23420-45, Milano, Lucca, 1875. (Vedi pp. 81, 294.)
 - *Don Giovanni d'Austria / dramma lirico in quattro atti di Carlo D'Ormeville posto in musica da Filippo Marchetti / Rappresentato per la prima volta al Teatro Regio di Torino l'11 marzo 1880 / Opera completa per Canto e Pianoforte / Riduzione di Michele Saladino*, Milano, Ricordi, 1880. (Vedi p. 292.)
 - *Ruy Blas / dramma lirico in quattro atti di Carlo D'Ormeville / musica di Filippo Marchetti / Rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala il 3 aprile 1869 / Opera completa per canto e pianoforte / Riduzione di G. Strigelli*, N. lastra 53377, Milano, Ricordi, 1890. (Vedi p. 78.)
- MASCAGNI, PIETRO, *I Rantzau / Pietro Mascagni / opera in quattro atti di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci / riduzione per canto e pianoforte di Amintore Galli*, Lastra n. 738, Milano, Sonzogno, (vedi. P. 296.)
- *L'amico Fritz / commedia lirica in tre atti di P. Suardon / musica del maestro Pietro Mascagni / Riduzione per Canto e Pianoforte di Amintore Galli*, N. lastra ES 542, Milano, Sonzogno, 1891. (Vedi p. 291.)
- PONCHIELLI, AMILCARE, *Il figliuol prodigo / melodramma in quattro atti di A. Zanardini / musica di Amilcare Ponchielli / Rappresentato per la prima volta nel Teatro alla Scala il 26 Dicembre 1880 / opera completa per canto e pianoforte / riduzione di Michele Saladino*, Milano, Ricordi, (vedi. P. 165.)
- *Marion Delorme / Melodramma in quattro atti di Enrico Golisciani / Musica di Amilcare Ponchielli / Rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala in Milano il 17 marzo 1885 / Opera completa per canto e pianoforte / Riduzione di Carlo Chiusuri*, Lastra 50016, Milano, Ricordi, [1885]. (Vedi p. 295.)
- PUCCINI, GIACOMO, *Le Villi / opera-ballo in due atti di Ferdinando Fontana / musica di Giacomo Puccini / Rappresentata per la prima volta al teatro dal verme in Milano il 31 maggio 1884 / Opera completa per Canto e pianoforte / Riduzione di Carlo Chiusuri*, N. lastra 49457, Milano, Ricordi, 1888. (Vedi p. 297.)

Spartiti canto/piano

- CAGNONI, ANTONIO, *Papà Martin / libretto in tre atti di Antonio Ghislanzoni / musica di Antonio Cagnoni / Rappresentato per la prima volta al Teatro Nazionale di Genova il 4 marzo 1871 / opera completa per canto e pianoforte / Riduzione di Domenico Cagnoni, Edizioni Economiche, N. lastra 107849, Milano, Ricordi, s.d. (Vedi p. 296.)*
- CATALANI, ALFREDO, *Loreley / Azione romantica in tre Atti di Carlo D'Ormeville e A. Zanardini / Musica di Alfredo Catalani / Rappresentata per la prima volta al Teatro Regio di Torino, 16 febbraio 1890 / Opera Completa, N. Lastra 54916, Milano, Ricordi, [1900]. (Vedi p. 295.)*
- *La Wally di W. De Hillern / Riduzione drammatica in quattro atti di Luigi Illica / Musica di Alfredo Catalani / Rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala in Milano il 20 Gennaio 1892 / Opera completa canto e pianoforte / Riduzione di Carlo Carignani, Lastra n. 95257, Milano, Ricordi, [1910]. (Vedi p. 297.)*
 - *Dejanice / dramma lirico in quattro atti di A. Zanardini / musica di Alfredo Catalani / Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 17 Marzo 1883 / Canto e pianoforte / Riduzione dell'Autore / Nuova edizione, N. lastra 87365, Milano, Ricordi, 1921. (Vedi p. 292.)*
- FRANCHETTI, ALBERTO, *Asrael / Leggenda in quattro atti di Ferdinando Fontana / Musica di Alberto Franchetti / Opera completa per canto e pianoforte / Riduzione di Arturo Buzzi-Peccia. Milano, Ricordi, 1888. (Vedi p. 292.)*
- *Cristoforo Colombo / dramma lirico in tre atti ed un epilogo di Luigi Illica / musica di Alberto Franchetti / Prima rappresentazione: Genova, Teatro Carlo Felice, 6 ottobre 1892 / Opera completa per canto e pianoforte / Riduzione di Carlo Carignani, Lastra n. 96250, Milano, Ricordi, [1893]. (Vedi p. 292.)*
- GOMES, ANTÔNIO CARLOS, *Maria Tudor / dramma lirico in quattro atti di Emilio Praga / musica di A. Carlos Gomes / Rappresentato per la prima volta nel teatro alla scala in Milano la Quaresima 1879 / opera completa per canto e pianoforte / Riduzione di Nicolò Celega, lastra n. 45920, Milano, Ricordi, 1879. (Vedi p. 276.)*
- *Il Guarany / opera-ballo in quattro atti / libretto di Tommaso Scalvini / musica di A. Carlos Gomes / Prima rappresentazione, Milano, Teatro alla Scala, 19 Marzo 1870 / opera completa per canto e pianoforte, N. lastra 53426, Milano, Ricordi, s.d. (Vedi pp. 71, 294.)*
- LIBANI, GIUSEPPE, *Sardanapalo / opera-ballo in 4 atti di Carlo d'Ormeville / Musica del Maestro Giuseppe Libani / Riduzione per Canto e Pianoforte di D. Cagnoni, N. lastra 13800-13824: 13825, Torino, Giudici e Strada, [1881]. (Vedi pp. 32, 297.)*
- MARCHETTI, FILIPPO, *Romeo e Giulietta. Dramma lirico in quattro atti di M. Marcello. Musica di F. Marchetti, Riduzione canto/piano, Milano, Lucca, [1865]. (Vedi p. 297.)*
- PETRELLA, ERICO, *I promessi sposi. Melodramma in 4 atti di A. Ghislanzoni. Musica del M.re [sic] Cav.re E. Petrella. Canto in Chiave di Sol con accomp.to di Pianoforte, N. lastra 20451-77: 20478, Milano, Lucca,*
- *I promessi sposi. Melodramma in quattro atti di Antonio Ghislanzoni. Posto in musica e dedicato Al suo Carissimo Amico Dottore Graziano Tubi dal Maestro Cav.re Errico Petrel-*

Bibliografia

- la. Canto con accomp. di pianoforte. Riduzione di R. Lucarini, N. lastra 18401-29:18430, Milano, Lucca, 1869. (Vedi p. 296.)*
- PONCHIELLI, AMILCARE, *La Gioconda / dramma in quattro atti di Tobia Gorrio / musica di Amilcare Ponchielli / Opera completa / Riduzione di Michele Saladino / Canto e pianoforte / pianoforte solo, N. lastra 44864, Milano, Ricordi, [1876].*
- *La Gioconda / dramma lirico in quattro atti di Tobia Gorrio / musica di Amilcare Ponchielli / prima rappresentazione / Milano - Teatro alla Scala / 8 aprile 1876 / opera completa / canto e pianoforte / pianoforte solo, N. lastra 44864, Milano, Ricordi, 1923. (Vedi p. 294.)*
- PUCCINI, GIACOMO, *Edgar / opera completa per canto e pianoforte / Giacomo Puccini / dramma lirico in tre atti di Ferdinando Fontana, Ricordi Vocal Score Series, Milano, Ricordi, 1982, p. 202. (Vedi p. 293.)*
- SAMARAS, SPYRIDON, *Flora Mirabilis / Légende en trois actes / de / Ferdinand Fontana / Musique de / Spiro Samara [...] Partition Chant et Piano transcrite par Rémy [Remigio] Vitali, N. lastra ES453, Milano, Sonzogno, 1887. (Vedi pp. 194, 293.)*
- VERDI, GIUSEPPE, *La forza del destino. Melodramma in quattro atti di Francesco Maria Piave ; riduzione per canto e pianoforte di Luigi Truzzi. Ricordi opera vocal score series, Milano, Ricordi, 1980. (Vedi p. 294.)*
- *Otello / dramma lirico in quattro atti di Arrigo Boito / riduzione per canto e pianoforte di Michele Saladino / a cura di Mario Parenti / Opera completa per canto e pianoforte, Ricordi opera vocal score series, N. lastra 52105, Milano, Ricordi, 1980. (Vedi p. 296.)*

Spartiti pianoforte solo

- LEONCAVALLO, RUGGERO, *Pagliacci / Dramma lirico in due atti / Parole e musica di R. Leoncavallo / Riduzione per Pianoforte solo, Lastra n. 656, Milano, Sonzogno, 1921, p. 96. (Vedi p. 296.)*
- MASCAGNI, PIETRO, *Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci. Musica di Pietro Mascagni. Riduzione per Pianoforte solo di Leopoldo Mugnone, Lastra n. 493, Milano, Sonzogno, s.d. P. 106. (Vedi p. 292.)*
- PONCHIELLI, AMILCARE, *I Lituani / dramma lirico in un prologo e tre atti di A. Ghislanzoni / musica di Amilcare Ponchielli / opera completa / Riduzione di Michele Saladino / canto e pianoforte / pianoforte solo, N. lastra 44424, Milano, Ricordi, 19–. (Vedi p. 295.)*

Partiture complete

- PUCCINI, GIACOMO, *Manon Lescaut / dramma lirico in quattro atti / partitura / Giacomo Puccini / libretto di Domenico Oliva... [et al.] / Nuova ed. riveduta e corretta, Ricordi Opera Full Score Series, Milano, Ricordi, 1980. (Vedi p. 295.)*
- VERDI, GIUSEPPE, *Aida / opera in quattro atti / Giuseppe Verdi / libretto di Antonio Ghislanzoni / Nuova edizione riveduta e corretta. Ricordi opera full score series, Milano, Ricordi, 1980. (Vedi p. 291.)*

– *Falstaff / commedia lirica in tre atti / prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 9 febbraio 1893 / Giuseppe Verdi / libretto di Arrigo Boito. Ricordi opera full score series, Lastra n. PR154., Milano, Ricordi, 1980. (Vedi p. 293.)*

Articoli e recensioni di periodici

- D'ORMEVILLE, CARLO, *Filippo Marchetti*, «Il teatro illustrato» I, 11 (nov. 1881), pp. 2–3. (Vedi p. 79.)
- FILIPPI, FILIPPO, [*Recensione a La Falce*], «La perseveranza» (19 lug. 1875). (Vedi p. 179.)
- ILLICA, LUIGI, *Il suicidio di Belotti Bon e il libretto della «Bohème»*, «La lettura» VI, 10 (1906), pp. 871–875. (Vedi p. 52.)
- PARODI, LORENZO, *Recensione a Cristoforo Colombo*, «Il teatro illustrato» XII, 142 (ott. 1892), p. 150. (Vedi p. 272.)
- RICORDI, GIULIO, *Analisi musicale del Mefistofele di Arrigo Boito*, «Gazzetta musicale di Milano» XXIII, 11 (15 mar. 1868), pp. 81–84. (Vedi pp. 159, 172.)
- SACCHI, ETTORE, «*I Pescatori di Perle*» - *Gli Artisti della Concordia* - «*Le Due Gemelle*», «La provincia» (7 set. 1887). (Vedi p. 94.)
- TAYLOR, DEEMS, *Words and music*, «New York World» (17 feb. 1924), p. 2. (Vedi p. 12.)
- Venezia. Teatro Gallo a S. Benedetto. - Amleto, parole e musica di A. Zanardini*, «Gazzetta musicale di Milano, La» XII, 23 (4 giu. 1854), pp. 183–184. (Vedi p. 91.)

Letteratura, studi, saggi e documenti

- BIDERA, GIOVANNI EMANUELE, *Euritmia drammatico-musicale dichiarata per le leggi fisiche dalla caduta dei gravi e del quadrato delle distanze*, Palermo, Stab. tip. dell'Armonia, 1853. (Vedi p. 118.)
- CARDUCCI, GIOSUÈ, *Odi Barbare*, Bologna, Zanichelli, 1877. (Vedi p. 133.)
- Catalogo generale delle edizioni G. Ricordi & C. 3 voll.*, Milano, Ricordi, [1896-]. (Vedi p. 29.)
- Catalogo generale delle opere pubblicate dallo Stabilimento musicale ditta Francesco Lucca in Milano, 2 voll.*, Milano, Lucca, 1884-1886. (Vedi pp. 28–29.)
- DEPANIS, GIUSEPPE, *Alfredo Catalani. Appunti - Ricordi*. estratto da «Gazzetta letteraria» 33 (19 agosto 1893), Torino, Roux, 1893. (Vedi p. 106.)
- D'ORMEVILLE, CARLO, *Norma. Tragedia in cinque atti*, Milano, Sanvito, 1864, p. 99. (Vedi p. 62.)
- *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1864. (Vedi p. 62.)
- *I fanatici per il giuoco del pallone. Scherzo comico in un atto*, Roma, Sciomer, 1868. (Vedi p. 62.)
- FONTANA, FERDINANDO, *In teatro (con due lettere di G. C. Molineri)*, Roma, Sommaruga, 1884.

- FONTANA, FERDINANDO, *La musica in teatro*, in *In teatro (con due lettere di G. C. Molineri)*, Roma, Sommaruga, 1884, pp. 91–114. (Vedi pp. 1, 11–12.)
- GHISLANZONI, ANTONIO, *Gli artisti da teatro / romanzo / con note critico-biografiche*, Milano, Daelli, 1865. (Vedi p. 16.)
- OJETTI, UGO, *Alla scoperta dei letterati*, (ristampa a cura di Pietro Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1946), Milano, Dumolard, 1895. (Vedi p. 20.)

Letteratura secondaria

Monografie

- ABBIATI, FRANCO, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959. (Vedi pp. 137, 188.)
- ANNEN, JOSEF, *Le versioni italiane rappresentate delle opere di Riccardo Wagner*, tesi di dott., Muralto-Locarno: Universität Freiburg, 1943. (Vedi pp. 92–94.)
- ASHBROOK, WILLIAM e GERARDO GUCCINI, *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1998.
- BALDACCI, LUIGI, *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974. (Vedi p. 101.)
- BARICCO, ALESSANDRO, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Roma, Fandango, 2006. (Vedi p. 2.)
- BASEVI, ABRAMO, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Studi e testi verdiani 3, Bologna, Antiquae Musicae Italicae Studiosi Università degli Studi di Bologna, 1978. (Vedi pp. 3, 134, 161, 182, 270.)
- BEGHELLI, MARCO, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Torino, EDT, 2003. (Vedi p. 129.)
- BELTRAMI, PIETRO G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991. (Vedi pp. 131, 152, 287, 302.)
- BERNARDONI, VIRGILIO, *Verso Bohème. Gli abbozzi del libretto negli archivi di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica*, Centro Studi Giacomo Puccini, Testi e documenti 1, Firenze, Olshki, 2008. (Vedi pp. 44, 52.)
- BIANCONI, LORENZO, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993. (Vedi p. 161.)
- BLACK, JOHN, *The Italian romantic libretto: a study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, University Press, 1984. (Vedi pp. 125, 164.)
- BUDDEN, JULIAN, *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985. (Vedi pp. 92, 94, 120, 128, 188–189, 260.)
- CASSI RAMELLI, ANTONIO, *Libretti e librettisti*, Milano, Ceschina, 1973. (Vedi pp. 62, 87, 90, 92–93, 96.)
- DAHLHAUS, CARL, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, il Mulino, 1987. (Vedi p. 249.)
- *La musica dell'Ottocento*, Scandicci, La Nuova Italia, 1990. (Vedi p. 5.)
- *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005. (Vedi pp. 172, 248, 264.)
- DE MARZI, ARNALDO, *Carlo d'Ormeville: cenni biografici*, Milano, Capriolo e Massimino, [1912]. (Vedi pp. 62–63, 76, 82.)

- DELLA SETA, FABRIZIO, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Storia della musica 9, Torino, EDT, 1993. (Vedi p. 1.)
- FABBRI, PAOLO, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007. (Vedi pp. 4, 112, 118, 134, 175.)
- FASOLATO, LORETTA, *Tra teatro e musica: il ruolo di Carlo d'Ormeville intellettuale e impresario*, tesi di laurea, Bologna: Università di Bologna, 1994/1995. (Vedi pp. 62-63, 65-66, 76-77, 80-82, 86.)
- FAUSTINI, PIERO, *Il libretto romantico come testo d'uso: indagine sui melodrammi di Temistocle Solera (1816ca. - 1878), poeta e compositore*, Tesi di Laurea, Bologna: Università di Bologna, 2003. (Vedi pp. 7, 15, 112, 115, 119, 130, 158, 197.)
- FLORIMO, FRANCESCO, *Cenno storico sulla Scuola Musicale di Napoli*, 4 voll., Napoli, Rocco, 1871. (Vedi p. 77.)
- GARLATO, RITA, *Repertorio metrico verdiano*, Musica critica, Venezia, Marsilio, 1998. (Vedi pp. 112, 115, 130, 134.)
- GIUNTA, CLAUDIO, *L'assedio del presente. Sulla rivoluzione culturale in corso*, Bologna, Il Mulino, 2008. (Vedi p. 35.)
- GÓES, MARCUS, *Carlos Gomes: un pioniere alla Scala*, Crema, Nuove Edizioni, [1997]. (Vedi pp. 66, 96, 99-100.)
- GUARNIERI CORAZZOL, ADRIANA, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Saggi Sansoni, Milano, Sansoni, 2000. (Vedi pp. 2, 16-17.)
- HEPOKOSKI, JAMES, *Giuseppe Verdi: «Otello»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987. (Vedi p. 166.)
- KUHN, THOMAS S., *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962. (Vedi p. 259.)
- LA VIA, STEFANO, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006. (Vedi p. 170.)
- LAVAGETTO, MARIO, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Milano, Garzanti, 1979. (Vedi pp. 6, 117.)
- LIPPMANN, FRIEDRICH, *Versificazione italiana e ritmo musicale: i rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986. (Vedi p. 120.)
- MARCHESI, VINCENZO, *Storia documentata della rivoluzione e della difesa di Venezia negli anni 1848-'49 tratta da fonti italiane ed austriache*, Venezia, Istituto veneto di arti grafiche, [1916]. (Vedi p. 89.)
- METASTASIO, PIETRO, *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, 3 voll., Venezia, Marsilio, 2002. (Vedi p. 6.)
- MOREEN, ROBERT ANTHONY, *Integration of text forms and musical forms in Verdi's early operas*, Ann Arbor, UMI, 1990 [1975]. (Vedi pp. 3, 122, 161, 184.)
- NARDI, PIETRO, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori, 1949. (Vedi p. 39.)
- NICOLAISEN, JAY, *Italian Opera in Transition, 1871-1893*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1980. (Vedi pp. 1, 17, 36, 102, 138, 140, 173, 182, 210, 222, 229-231, 243-244, 250, 261.)
- REGLI, FRANCESCO, *Dizionario Biografico / dei più celebri / poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, im-*

- presari, ecc. ecc. / che fioriscono in Italia dal 1800 al 1860*, (ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1990), Torino, Dalmazzo, 1860. (Vedi p. 19.)
- RIZZUTI, ALBERTO, *Fenomeni del baraccone: il «Guarany» di Antônio Carlos Gomes fra donne, cavallier, armi ed orrori*, Torino, Paravia, 1997. (Vedi pp. 21, 29, 66, 69-71, 74-75, 77-78.)
- ROCCATAGLIATI, ALESSANDRO, *Felice Romani librettista*, premio internazionale Latina di studi musicali 1994, Quaderni di Musica/Realtà 37, Lucca, Libreria musicale italiana, 1996. (Vedi pp. 4, 7, 112, 115, 119, 130, 158, 197, 207, 264-266.)
- SCHMIDL, CARLO, *Dizionario universale dei musicisti*, Seconda edizione, 2+1 voll., Milano, Ricordi, 1927-1938. (Vedi p. 90.)
- SESSA, ANDREA, *Il melodramma italiano, 1861-1900: dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Firenze, Olschki, 2003. (Vedi p. 61.)
- VETRO, GASPARE NELLO, *Antonio Carlos Gomes / Il Guarany*, [Parma], Tecnografica, [1996]. (Vedi p. 83.)
- *Antônio Carlos Gomes: Carteggi italiani II : 1836-1896*, Brasília, Thesaurus, 1998. (Vedi pp. 26, 44, 67, 69, 74-75.)
- VITTORINI, FABIO, *Shakespeare e il melodramma romantico*, Milano, La Nuova Italia, 2000. (Vedi p. 91.)
- WERR, SEBASTIAN, *Die Opern von Errico Petrella. Rezeptionsgeschichte, Interpretationem und Dokumente*, Wien, Praesens, 1999. (Vedi pp. 24, 32, 37, 45.)
- ZOPPELLI, LUCA, *L'opera come racconto*, Venezia, Marsilio, 1994. (Vedi pp. 197, 260, 269, 275.)

Raccolte di saggi, atti di convegni, edizioni moderne, carteggi ed epistolari

- BENINI, AROLDI, GIAN LUCA BAILO e GIORGIO ROTA (a cura di), *Il demone nello scrittoio. Lettere di Antonio Ghislanzoni (1853-1893)*, Ghislanzoniiana, Lecco, Cattaneo, 2001. (Vedi pp. 27-28, 33-34, 44-47, 49-52, 96-97, 246.)
- BERNARDONI, VIRGILIO (a cura di), *Puccini*, Bologna, Il Mulino, 1996. (Vedi pp. 51, 54, 300.)
- BERNARDONI, VIRGILIO, MICHELE GIRARDI e ARTHUR GROOS (a cura di), «L'insolita forma». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*, Atti del Convegno internazionale di studi. Lucca, 20-21 settembre 2001, Studi pucciniani 3, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini, 2004. (Vedi pp. 3, 199, 249, 256, 259, 266.)
- BIAGI RAVENNI, GABRIELLA (a cura di), *Tosca. Di Victorien Sardou, Giuseppe Giacomini e Luigi Illica. Musica di Giacomo Puccini*, Centro Studi Giacomo Puccini, Testi e documenti 2, Firenze, Olschki, 2009. (Vedi p. 44.)
- BIANCONI, LORENZO (a cura di), *La Drammaturgia musicale*, Bologna, il Mulino, 1986. (Vedi pp. 128, 260.)
- BIANCONI, LORENZO e GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Storia dell'opera italiana 4, Torino, EDT/Musica, 1987. (Vedi pp. 4-5, 16.)

- BISSOLI, FRANCESCO (a cura di), *Filippo Marchetti. L'uomo, il musicista*, Bologna, Bongiovanni, [2002]. (Vedi pp. 77, 79, 83.)
- CELLA, FRANCA, MARINA RICORDI e MARISA DI GREGORIO CASATI (a cura di), *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, Edizione critica dell'epistolario verdiano, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994. (Vedi pp. 95-96.)
- CESARI, GAETANO e ALESSANDRO LUZIO (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Stucchi Cerretti, 1913. (Vedi pp. 12, 117, 121, 128.)
- D'AMICO, SILVIO (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, 11 voll., Firenze-Roma, Sansoni, 1954-1965. (Vedi p. 90.)
- D'AMASSA, GIOVANNI e RAIMONDO BELLANTONI (a cura di), *Codice di diritto di autore*, vol. 3, Le leggi del Regno d'Italia, Milano, Nyberg, 2004, http://www.nyberg.it/download/Guida08CodiceVol_III.pdf. (Vedi p. 36.)
- D'ANGELO, EMANUELE (a cura di), *Ero e Leandro / tragedia lirica in due atti di Arrigo Boito*, Bari, Palomar, 2004. (Vedi pp. 93, 119, 144, 179.)
- GARA, EUGENIO e MARIO MORINI (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958. (Vedi pp. 39, 55.)
- GATTI, CARLO (a cura di), *Alfredo Catalani: Lettere [a Giuseppe Depanis]*, Milano, Istituto di Alta Cultura, 1946. (Vedi pp. 44, 56-57, 100, 105-106.)
- GRILLI, ALESSANDRO (a cura di), *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, Pisa, Plus, 2006. (Vedi pp. 2, 170, 270.)
- LEY, KLAUS (a cura di), *Flauberts Salammbô in Musik, Malerei, Literatur und Film: Aufsätze und Texte*, Tübingen, Gunter Narr, 1998. (Vedi p. 97.)
- LUGLI, LAMBERTO (a cura di), *Filippo Marchetti. Epistolario*, Lucca, LIM, 2004. (Vedi pp. 44, 76, 78-79, 81, 83-84.)
- (a cura di), *Filippo Marchetti. Nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di Romeo e Giulietta (Festival della Valle d'Itria)*, Lucca, Lim, 2005. (Vedi p. 78.)
- MEDICI, MARIO (a cura di), *Genesi dell'Aida. Con documentazione inedita*, Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani 4, [Parma] 1971. (Vedi p. 76.)
- MEDICI, MARIO, MARCELLO CONATI e MARISA CASATI (a cura di), *Carteggio Verdi-Boito*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978. (Vedi p. 134.)
- MORINI, MARIO, ROBERTO IOVINO e ALBERTO PALOSCIA (a cura di), *Pietro Mascagni. Epistolario*, 2 voll., Lucca, LIM, 1996-1997. (Vedi pp. 44, 58, 138.)
- NICOLODI, FIAMMA e PAOLO TROVATO (a cura di), *Le parole della musica. I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Le parole della musica 1, Firenze, Olschki, 1994. (Vedi pp. 12, 130, 182, 236.)
- OBERDORFER, ALDO e MARCELLO CONATI (a cura di), *Giuseppe Verdi, autobiografia dalle lettere*, Milano, Rizzoli, 1981. (Vedi pp. 19, 51, 126, 175.)
- SANVITALE, FRANCESCO (a cura di), *La romanza italiana da salotto*, Atti del convegno, Ortona, 1996, Torino, EDT, 2002. (Vedi p. 92.)
- STREICHER, JOHANNES, SONIA TERAMO e ROBERTA TRAVAGLINI (a cura di), *Scapigliatura & fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, Roma, ISMEZ, [2004]. (Vedi pp. 2, 11, 56, 66, 88, 93, 100, 138, 166, 291.)

- TATTI, MARIASILVIA (a cura di), *Dal libro al libretto: la letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005. (Vedi p. 2.)
- VETRO, GASPARE NELLO (a cura di), *Antonio Carlos Gomes: carteggi italiani*, Milano, Nuove edizioni, [1976]. (Vedi pp. 44, 75.)
- (a cura di), *A. Carlos Gomes: Carteggi italiani III*, Parma, Tecnografica, stampa 2002. (Vedi p. 44.)

Saggi, interventi, voci enciclopediche

- ALLORTO, RICCARDO, *La musica vocale italiana da camera dell'Ottocento nei cataloghi degli editori Ricordi e Lucca*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, Atti del convegno, Ortona, 1996, Torino, EDT, 2002, pp. 147–165. (Vedi p. 92.)
- ARAGONA, LIVIO, *Shakespeare-Boito-Verdi: Otello*, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, Plus, pp. 91–110. (Vedi p. 170.)
- BARBERA, C. ANDRÉ, *George Gershwin and Jazz*, in *The Gershwin style: new looks at the music of George Gershwin*, a cura di Wayne Joseph Schneider, Oxford, Oxford University, 1999, cap. 9, pp. 175–208. (Vedi p. 12.)
- BATTAGLIA, FERNANDO, *Ruy Blas e i dischi a 78 giri*, in *Filippo Marchetti. Nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di Romeo e Giulietta (Festival della Valle d'Itria)*, a cura di Lamberto Lugli, Lucca, Lim, 2005, pp. 191–197. (Vedi p. 78.)
- BEGHELLI, MARCO, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Storia della musica europea*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, 5 voll., Enciclopedia della musica 4, Torino, Einaudi, 2004, pp. 894–921. (Vedi pp. 160, 250.)
- BENINI, AROLDI, *Una Salammbò perduta: quella di Antonio Ghislanzoni*, in *Flauberts Salammbô in Musik, Malerei, Literatur und Film: Aufsätze und Texte*, a cura di Klaus Ley, Tübingen, Gunter Narr, 1998, pp. 108–119. (Vedi pp. 97, 99.)
- BERNARDONI, VIRGILIO, *Luigi Illica e il libretto*, in *Cristoforo Colombo. Opera in tre Atti ed un Epilogo. Montpellier, 27 luglio 1992*, Booklet del CD I Teatri di RE - AS 017-18, 1992, http://www.albertofranchetti.it/Opere/Colombo/Colombo_Bernardoni.htm. (Vedi pp. 46, 61.)
- *Introduzione*, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 9–30. (Vedi p. 54.)
- BISSOLI, FRANCESCO e ANNA RITA SEVERINI, *Don Giovanni d'Austria*, in *Filippo Marchetti. L'uomo, il musicista*. A cura di Francesco Bissoli, Bologna, Bongiovanni, [2002], pp. 111–139. (Vedi p. 83.)
- *Gustavo Wasa*, in *Filippo Marchetti. L'uomo, il musicista*. A cura di Francesco Bissoli, Bologna, Bongiovanni, [2002], pp. 97–109. (Vedi pp. 79, 81.)
- *Ruy Blas*, in *Filippo Marchetti. L'uomo, il musicista*. A cura di Francesco Bissoli, Bologna, Bongiovanni, [2002], pp. 71–95. (Vedi pp. 77–78.)
- BOITO, ARRIGO, *Cronaca musicale*, in *Opere*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Garzanti, 1979, pp. 126–127. (Vedi p. 232.)

- BRUMANA, BIANCAMARIA, *La traduzione e la fortuna italiana de Le Roi de Lahore di Massenet*, in *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, a cura di Gottfried R. Marschall, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2004, pp. 303–324. (Vedi pp. 95–96.)
- *Filippo Sangiorgi e la Guisemberga da Spoleto (1864)*, in *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, a cura di Maurizio Padoan, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 219–250. (Vedi pp. 64–65.)
- CAMERA, MARCOEMILIO, *Lucca*, in *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2000, pp. 203–214. (Vedi p. 30.)
- CESARI, FRANCESCO, *Ferdinando Fontana librettista*, in *Scapigliatura & fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, [2004], pp. 325–43. (Vedi pp. 11, 61.)
- CIMMINO, ALESSANDRA, *D'Ormeville, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1925-, pp. 491–494. (Vedi pp. 62, 87.)
- CONATI, MARCELLO, *"L'oltracotata turba che s'indraca"*. *Inforestieramenti dell'opera italiana nel secondo Ottocento*, in *Musica senza aggettivi: studi per Fedele d'Amico*, a cura di Agostino Ziino, Firenze, L.S. Olschki, 1991, pp. 345–353. (Vedi p. 231.)
- CORTÁZAR, BIANCA et al., *Contributo per un catalogo dei librettisti scapigliati*, in *Scapigliatura & fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, [2004], pp. 89–134. (Vedi pp. 88, 96.)
- DAHLHAUS, CARL, *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 183–193. (Vedi p. 260.)
- D'ANGELO, EMANUELE, *Il Tristan und Isolde di Boito*, in *Ero e Leandro / tragedia lirica in due atti di Arrigo Boito*, a cura di Emanuele D'Angelo, Bari, Palomar, 2004, pp. 15–80. (Vedi pp. 93, 118, 131, 144, 146, 152, 181, 205.)
- DEGRADA, FRANCESCO, *Il segno e il suono. Storia di un editore musicale e del suo mondo*, in *Musica musicisti editoria. 175 anni di Casa Ricordi 1808-1983*, Milano, Ricordi, 1983, pp. 9–25. (Vedi p. 30.)
- DELLA SETA, FABRIZIO, «Parola scenica» in Verdi e nella critica verdiana, in *Le parole della musica. I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Le parole della musica 1, Firenze, Olschki, pp. 259–273. (Vedi p. 130.)
- *Il librettista*, in *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Storia dell'opera italiana 4, Torino, EDT/Musica, 1987, pp. 233–291. (Vedi pp. 16, 20, 36, 38.)
- FABBRI, PAOLO, *Istituti metrici e formali*, in *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Storia dell'opera italiana 6, Torino, EDT, 1988, pp. 163–233. (Vedi p. 4.)
- FABIO, ALESSANDRA, «Stretto orizzonte e sconfinata l'ali...» / Franco Faccio alla corte della Scapigliatura, in *Scapigliatura & fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo*

- Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, [2004], pp. 49–87. (Vedi pp. 166, 232, 291.)
- FAUSTINI, PIERO, *Ruy Blas tra drame e mélodrame: un inedito rivale per il successo internazionale di Filippo Marchetti*, in Gaetano Braga, *un musicista europeo*, in corso di pubblicazione, Lucca, LIM, 2007. (Vedi pp. 77–78.)
- FAVA, ELISABETTA, *Liederisti e traduttori: Zanardini legge Schubert*, in *Das österreichische Lied und seine Ausstrahlung in Europa*, a cura di Pierre Béhar e Herbert Schneider, Hildesheim, Georg Olms, 2007, pp. 125–144. (Vedi pp. 95, 100.)
- FERRARO, DOMENICO, *Nella luce dell'astro*, in *Francesco Cilèa*, a cura di Domenico Ferraro, Pietro Ostali e Ostali Piero Jr., Milano, Sonzogno, 2000, pp. 3–126. (Vedi p. 34.)
- FRANCESCHETTI, GIANCARLO, *La fortuna di Hugo nel melodramma italiano dell'Ottocento*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna, serie francese*, vol. 2, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1961, pp. 168–251. (Vedi p. 277.)
- FRANCESCHINI, STEFANIA, *La produzione operistica di Amilcare Ponchielli e l'influenza della Scapigliatura milanese (con estratti di alcune lettere finora inedite)*, in *Scapigliatura & fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, [2004], pp. 169–207. (Vedi pp. 56, 97–98.)
- FUGGINI, FEDERICO, *Marco Marcelliano Marcello in movimento*, in *Ponton Paquaro, Marcelliano Marcello, paesaggi sonori e storia nella comunità lupatotina*, a cura di Roberto Facci e Marco Mozzo, San Giovanni Lupatoto, Arti grafiche studio 83, 2003, pp. 1–62. (Vedi p. 15.)
- GIRARDI, MICHELE, *Mefistofele: un'affascinante utopia*, in *Mefistofele di Boito*, Milano, Teatro alla Scala - Rizzoli, 1995, pp. 27–37, <http://www.rodoni.ch/MITODIFAUST/CD2/boito-mefistofele-girardi.htm>. (Vedi p. 232.)
- GONZÁLEZ, JORGE ANTONIO, *Villate, Gaspar*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, vol. 4, 4 voll., New York, Oxford University Press, 1997, pp. 1009–1010. (Vedi p. 86.)
- GOSSETT, PHILIP, *Prefazione*, in *Il catalogo numerico Ricordi 1857*, a cura di Agostina Zedda Laterza, Roma, Nuovo Istituto Editoriale Italiano, 1984. (Vedi p. 28.)
- GUALERZI, GIORGIO e CARLO MARINELLI ROSCIONI, *Un tentativo di cronologia: il Ruy Blas di Filippo Marchetti nei teatri italiani*, in *Filippo Marchetti. Nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di Romeo e Giulietta (Festival della Valle d'Itria)*, a cura di Lamberto Lugli, Lucca, Lim, 2005, pp. 135–189. (Vedi p. 78.)
- GUARNIERI CORAZZOL, ADRIANA, *Psicologia del pianto e opera italiana postunitaria*, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, Plus, pp. 7–23. (Vedi pp. 170, 230.)
- *Il compositore e il librettista*, in *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Saggi Sansoni, Milano, Sansoni, 2000, pp. 95–127. (Vedi pp. 17, 19.)
- *Libretti da leggere e libretti da ascoltare. Didascalia scenica e parola cantata nell'opera italiana tra Otto e Novecento*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 207–221. (Vedi p. 2.)

- *Scrittori-librettisti e librettisti-scrittori*, in *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Saggi Sansoni, Milano, Sansoni, 2000, pp. 7–50. (Vedi pp. 16, 20, 38, 61, 276, 281–282.)
- GUCCINI, GERARDO, *Direzione scenica e regia*, in *La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Storia dell'opera Italiana 5, Torino, EDT/Musica, 1987, pp. 123–174. (Vedi pp. 5, 21.)
- HEPOKOSKI, JAMES, *Structure, Implication, and the End of Suor Angelica*, in «L'insolita forma». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Michele Girardi e Arthur Groos, Atti del Convegno internazionale di studi. Lucca, 20-21 settembre 2001, Studi pucciniani 3, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini, 2004, pp. 241–264. (Vedi p. 259.)
- HUGO, VICTOR, *Ruy Blas*, in *Théâtre complet*, a cura di Jean Jacques Thierry e Josette Méléze, vol. ii, 2 voll., Paris, Gallimard, 1963, pp. 1485–1660. (Vedi p. 77.)
- JACOBS, HELMUT C., *Zur Flaubert- und Bouilhet-Rezeption in zwei italienischen Opern: Salammbò von Nicolò Massa und Melenis von Riccardo Zandonai*, in *Flauberts Salammbò in Musik, Malerei, Literatur und Film: Aufsätze und Texte*, a cura di Klaus Ley, Tübingen, Gunter Narr, 1998, pp. 120–133. (Vedi p. 97.)
- LOCANTO, MASSIMILIANO, *Falstaff*, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, Plus, pp. 111–139. (Vedi p. 270.)
- MACINANTE, UMBERTO, *Francesismi d'ambito teatrale e metafore di tradizione figurativa nel carteggio Verdi-Boito*, in *Le parole della musica. I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Le parole della musica 1, Firenze, Olschki, pp. 287–309. (Vedi p. 12.)
- MAEHDER, JÜRGEN, *Il processo creativo negli abbozzi per il libretto e la composizione, in Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 287–328. (Vedi p. 51.)
- MAGGIONI, ENRICO, *Come nacquero i «I promessi sposi»*, in *Antonio Ghislanzoni e il teatro di Lecco*, a cura di Giacomo De Santis, Lecco, Bartolozzi, 1977, pp. 46–48. (Vedi p. 32.)
- MANACORDA, GUIDO, *Wagneriana*, in *Studi e saggi*, Firenze, Le Monnier, 1922. (Vedi p. 92.)
- MATTEI, LORENZO, *Tra riflessi 'scapigliati' ed estetismo: tre libretti per Luigi Mancinelli*, in *Scapigliatura & fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, [2004], pp. 345–375. (Vedi pp. 100, 141.)
- MIGGIANI, MARIA GIOVANNA, *Di alcuni termini e concetti prescrittivi in Gaetano Rossi*, in *Le parole della musica. I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Le parole della musica 1, Firenze, Olschki, pp. 225–258. (Vedi p. 236.)
- NICOLODI, FIAMMA, *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi*, in *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Storia dell'opera italiana 4, Torino, EDT/Musica, 1987, pp. 167–229. (Vedi p. 5.)

- OSTHOFF, WOLFGANG, *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, in *La Drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 125–141. (Vedi p. 128.)
- PADUANO, GUIDO, «Dubita di Dio». *Drammaturgia delle Villi*, in «L'insolita forma». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Michele Girardi e Arthur Groos, Atti del Convegno internazionale di studi. Lucca, 20-21 settembre 2001, Studi pucciniani 3, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini, 2004, pp. 227–240. (Vedi pp. 256–257.)
- PAGANNONE, GIORGIO, *Puccini e la melodia ottocentesca. L'effetto 'barform'*, in «L'insolita forma». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Michele Girardi e Arthur Groos, Atti del Convegno internazionale di studi. Lucca, 20-21 settembre 2001, Studi pucciniani 3, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini, 2004, pp. 201–223. (Vedi pp. 199–200.)
- PARKER, ROGER, «Insolite forme», or *Basevi's Garden Path*, in *Verdi's middle period, 1849-1859: source studies, analysis, and performance practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago ; London, University of Chicago Press, 1997, pp. 129–146. (Vedi pp. 3, 232–233.)
- PECCI, RICCARDO, *I Pescatori 'ripescati' e la «musa italica». Sui Pêcheurs in Italia, e sull'Italia nei Pêcheurs (1886-1900)*, in *Les pêcheurs de perles (I pescatori di perle)*, La Fenice prima dell'opera 4, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, 2004, pp. 97–128. (Vedi p. 94.)
- POMPILIO, ANGELO, *La carriera e le opere di Ponchielli nei giudizi della critica italiana (1856-1887)*, in *Amilcare Ponchielli, 1834-1886 : saggi e ricerche nel 150° anniversario della nascita*, [Casalmorano], Cassa rurale ed artigiana di Casalmorano, 1984, pp. 7–92. (Vedi p. 99.)
- POWERS, HAROLD S., «La solita forma» and «the uses of convention», in *Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Atti del Convegno internazionale in occasione della prima del «Rigoletto» in edizione critica, Vienna, 12-13 marzo, 1983*, Parma Milano, Istituto di studi verdiani / Ricordi, 1987, pp. 74–105. (Vedi pp. 3, 160–161, 182, 231.)
- *Boito rimatore per musica*, in *Arrigo Boito*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1994, pp. 355–394. (Vedi pp. 88, 117, 166–167, 169–170, 174, 181, 184–185, 197, 213, 215, 303.)
- *Basevi, Conati, and La traviata: The Uses of Convention*, in *Una piacente estate di San Martino: studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, Libreria musicale italiana, 2000, pp. 215–235. (Vedi pp. 3, 182, 261.)
- *Form and Formula*, in «L'insolita forma». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Michele Girardi e Arthur Groos, Atti del Convegno internazionale di studi. Lucca, 20-21 settembre 2001, Studi pucciniani 3, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini, 2001, pp. 11–49. (Vedi p. 3.)
- ROCCATAGLIATI, ALESSANDRO, *Le forme dell'opera ottocentesca: il caso Basevi*, in *Le parole della musica. I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Le parole della musica 1, Firenze, Olschki, pp. 311–334. (Vedi pp. 182, 225, 239–240, 261.)

- *Verdis Libretti - Verdische Librettistik*, in *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, a cura di Markus Engelhardt, Laaber, Laaber Verlag, 2001, p. 22. (Vedi pp. 2, 15–16.)
- *La prefigurazione librettistica fra tardo Ottocento e «fine del melodramma»: spigolature sui processi di modificazione*, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, Plus - Pisa University Press, 2003, pp. 25–46. (Vedi pp. 2, 27, 44, 52–53, 112, 166, 267, 272.)
- ROSEN, DAVID, «*La solita forma*» in *Puccini's Operas?*, in «*L'insolita forma*». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Michele Girardi e Arthur Groos, Atti del Convegno internazionale di studi. Lucca, 20-21 settembre 2001, Studi pucciniani 3, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini, pp. 179–199. (Vedi pp. 249, 259.)
- ROSS, PETER, *Die multidimensionale Szenenstruktur in der italienischen Oper am Ende des 19. Jahrhunderts*, in «*L'insolita forma*». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Michele Girardi e Arthur Groos, Atti del Convegno internazionale di studi. Lucca, 20-21 settembre 2001, Studi pucciniani 3, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini, 2004, pp. 151–175. (Vedi pp. 266, 272.)
- ROSSELLI, JOHN, *Il sistema produttivo, 1780-1880*, in *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Storia dell'opera italiana 4, Torino, EDT/Musica, 1987, pp. 79–165. (Vedi pp. 4–5, 24.)
- ROSTAGNO, ANTONIO, *Nuove tipologie e geometrie operistiche nell'epoca della Scapigliatura*, in *Scapigliatura & fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, [2004], pp. 209–244. (Vedi pp. 2, 21–22, 39, 88–89, 101–102, 117, 169, 277–278.)
- «*Temete, signor, la melodia*». *Metri e ritmi fra Verdi e la Scapigliatura*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 165–189. (Vedi pp. 2, 120, 124–125, 131–133, 142.)
- SANSONE, MATTEO, *La poesia europea nella romanza italiana da salotto*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, Atti del convegno, Ortona, 1996, Torino, EDT, 2002, pp. 131–146. (Vedi p. 92.)
- SCHERR, SUZANNE, *L'edizione delle opere: il caso «Manon Lescaut»*, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 329–353. (Vedi p. 300.)
- SERAFINI, BICE, *Giacosa e i libretti*, in *Critica pucciniana*, Comitato nazionale per le onoranze a Giacomo Puccini nel cinquantenario della morte, Lucca, Nuova grafica lucchese, pp. 116–132. (Vedi p. 52.)
- SERPA, FRANCO, *Le traduzioni italiane (e francesi) di Tristan und Isolde*, in *Scapigliatura & fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, [2004], pp. 377–387. (Vedi p. 93.)
- TINTORI, GIAMPIERO, *Gomes a Milano*, in *Antonio Carlos Gomes: carteggi italiani*, a cura di Gaspare Nello Vetro, Milano, Nuove edizioni, pp. 23–31. (Vedi p. 75.)
- VEGA, AURELIO DE LA, *Villate, Gaspar*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, McMillan, 2001. (Vedi p. 86.)

Bibliografia

- WERR, SEBASTIAN, *Antonio Ghislanzoni ed Errico Petrella*, in *Scapigliatura & fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, [2004], pp. 245–255. (Vedi p. 66.)
- ZIRONI, ALESSANDRO, *I Goti: uso di materiale germanico dal melodramma ottocentesco ai bestsellers contemporanei*, in *Eroi di carta e celluloidi. Il Medioevo germanico nelle forme espressive moderne*, a cura di Maria Grazia Saibene e Marusca Francini, 42, [Supplemento a «Il Confronto letterario» 42], Viareggio, Mauro Baroni editore, 2004, pp. 129–156. (Vedi p. 137.)
- ZOPPELLI, LUCA, *Funzioni drammaturgiche della "musica in scena" nel melodramma del primo Ottocento: uno stile o una tecnica?*, in *Opera & libretto II*, a cura di Fondazione Giorgio Cini, Firenze, Olschki, 1993, pp. 237–255. (Vedi p. 275.)
- *Il Crepuscolo dei veri Dei. Cristoforo Colombo, I Medici e la costruzione di una storia d'Italia*, in *Scapigliatura & fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, [2004], pp. 477–496. (Vedi p. 138.)

Articoli

- BERNARDONI, VIRGILIO, *Il femminile nei libretti di Illica per Mascagni*, «Studi musicali» XXIII, 1 (1994), pp. 203–229. (Vedi p. 61.)
- BIANCONI, LORENZO, ANGELO POMPILIO e GIORGIO PAGANNONE, *RADAMES: prototipo d'un repertorio per il melodramma*, «Il Saggiatore musicale» XI, 2 (2004), pp. 345–394. (Vedi pp. 6, 8, 129, 227, 229.)
- CONATI, MARCELLO, *Aspetti di melodrammaturgia verdiana. A proposito di una sconosciuta versione del finale del duetto Aida-Amneris*, «Studi verdiani» III (1985), pp. 45–78. (Vedi p. 261.)
- DALMONTE, ROSSANA, *La canzone nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Rivista italiana di musicologia» XI, 1 (1976), pp. 230–313. (Vedi p. 274.)
- FAUSTINI, PIERO, *Vita e melodramma: Temistocle Solera (1815-1878)*, «Annali Online - Lettere - Università degli studi di Ferrara» (2009), p. 25, <http://annali.unife.it/lettere/2009vol11/faustini.pdf>. (Vedi pp. 15, 19.)
- GASTALDELLI, LUISA, *Marion Delorme in Italia. Tra teatro e melodramma*, «Nuova rivista musicale italiana» XXXVIII, 1 (2004), vol. 8 della nuova serie, pp. 7–42. (Vedi p. 148.)
- GIARDA, MAURIZIO, *Filippo Sangiorgi: un centenario da ricordare*, «Il mondo della musica» XXXVIII, 140 (67) (mar. 2000), p. 7. (Vedi p. 65.)
- GOSSETT, PHILIP, *The 'Candeur virginale' of 'Tancredi'*, «Musical Times» CXII (1971), pp. 326–329. (Vedi pp. 160, 222.)
- *Verdi, Ghislanzoni, and «Aida»: The Uses of Convention*, «Critical Inquiry» I, 2 (1974), pp. 291–334. (Vedi pp. 117, 121, 128, 135, 159.)
- HUEBNER, STEVEN, *Lyric form in Ottocento Opera*, «Journal of the Royal Musical Association» CXVII, 1 (1992), pp. 123–147. (Vedi pp. 199, 201–202.)

- IMBAHASSY, ARTHUR, *Carlos Gomes. Alguns traços episódicos*, «Revista brasileira de Música» III, 2 (1936), pp. 104–116. (Vedi p. 66.)
- MARTINOTTI, SERGIO, «*Torna ai felici di'*»: il librettista Fontana, «Quaderni Pucciniani» III (1992), pp. 55–68. (Vedi p. 61.)
- MENICHINI, MARIA, *Le opere teatrali di Alfredo Catalani: La Falce*, «Rivista di archeologia, storia, costume» 2/4 (1993), pp. 4–25. (Vedi p. 176.)
- NOSKE, FRITS, *Ritual Scenes in Verdi's Operas*, «Music & Letters» LIV (1973), pp. 415–439. (Vedi p. 129.)
- PAGANNONE, GIORGIO, *Mobilità strutturale della lyric form / Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Analisi. Rivista di Teoria e Pedagogia musicale» VII, 20 (mag. 1996), pp. 2–17. (Vedi pp. 118, 199–201.)
- *Aspetti della melodia verdiana. Periodo e barform a confronto*, «Studi verdiani» XII (1997), pp. 48–66. (Vedi p. 199.)
- PASQUINELLI, ANNA, *Contributo per la storia di Casa Lucca*, «Nuova rivista musicale italiana» XVI, 4 (1982), pp. 568–581. (Vedi p. 30.)
- PASTICCI, SUSANNA, *La Traviata en travesti: rivisitazioni del testo verdiano nella musica strumentale ottocentesca*, «Studi verdiani» XIV (1999), pp. 118–187. (Vedi p. 28.)
- POWERS, HAROLD S., *Simon Boccanegra I.10-12: A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene*, «19th-Century Music» XIII, 2 (1989), pp. 101–128. (Vedi p. 168.)
- PUCCHINI, SIMONETTA e MICHAEL ELPHINSTONE, *Lettere di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini*, «Quaderni pucciniani» IV (1992), pp. 3–235. (Vedi pp. 46, 48–49, 59, 258.)
- ROCCATAGLIATI, ALESSANDRO, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, «Quaderni del dipartimento di linguistica e letterature comparate» 6 (1990), pp. 7–20. (Vedi p. 38.)
- *Recensione a Rita Garlato, Repertorio metrico verdiano*, «Il Saggiatore musicale» x, 1 (2003), p. 177.
- VANBIANCHI, CARLO, *Il maestro Errico Petrella ed il poeta Antonio Ghislanzoni per l'opera "I Promessi Sposi" (da lettere e documenti inediti)*, «La rivista di Bergamo» II (11–12/1923), pp. 1214–1218. (Vedi p. 32.)

Risorse in rete

- BARRESE, ANTHONY, *Amleto project*, <http://www.anthonymbarrese.com/Amletoproject.htm> (visitato il 01/02/2010). (Vedi p. 291.)

INDICE DEI NOMI

- Abbiati, Franco, 137, 188
Alencar, José de, 71
Allorto, Riccardo, 92
Annen, Josef, 92-94
Aragona, Livio, 170
Archinti, Gaetano, 20, 21
Arrighi, Cletto, 88
Auber, Daniel, 27, 97, 319
- Badia, Luigi, 90
Baio, Gian Luca, 27, 28, 33, 34, 44-47, 49-52, 96, 97, 246
Baldacci, Luigi, 101
Bandini, Primo, 107, 108
Barbera, C. André, 12
Baricco, Alessandro, 2
Barrese, Anthony, 291, 292
Basevi, Abramo, 3, 134, 161, 182, 225, 232, 233, 249, 270
Battaglia, Fernando, 78
Beghelli, Marco, 129, 160, 250, 253
Bellantoni, Raimondo, 36
Bellina, Annalaura, 6
Bellini, Edoardo, 108
Bellini, Vincenzo, 27, 61, 62, 118, 120, 199, 230, 231, 248, 265
Beloch, Walter, 26, 67, 74
Beltrami, Pietro G., 131, 152, 287, 302
Benini, Aroldo, 27, 28, 33, 34, 44-47, 49-52, 96, 97, 99, 246
Bergamini, Giovanni Battista, 318
Berletti, Luigi, 30
Berlioz, Hector, 48
Bernardoni, Virgilio, 44, 46, 52, 54, 61
Bernay, Alexandre de, 184
Berninzone, Raffaello, 22, 23
- Biagi Ravenni, Gabriella, 44
Bianconi, Lorenzo, 6, 8, 129, 160, 161, 227, 229
Bidera, Giovanni Emanuele, 118
Bissoli, Francesco, 77-79, 81, 83
Bizet, Georges, 91, 319
Black, John, 125, 164
Boito, Arrigo, 5, 9, 11, 15, 16, 18, 20-23, 34, 36-38, 43, 44, 56, 61, 75, 77, 78, 86-88, 93, 98, 100, 111, 112, 115, 116, 124, 125, 127, 131-134, 138, 141, 142, 144-146, 154, 163, 166-169, 172, 174-176, 178-185, 192, 193, 197, 198, 204-207, 211, 215, 216, 221, 222, 227, 232, 247, 253, 254, 261-263, 267, 270, 272, 274, 276, 282, 291, 293-296, 298
Bonola, Giovanni Battista, 77
Bottesini, Giovanni, 18, 76, 119, 144, 179-181, 221, 293
Brüll, Ignaz, 319
Braga, Gaetano, 77
Brambilla, Teresa, 98
Bretón, Tomás, 319
Brumana, Biancamaria, 64, 65, 95, 96
Budden, Julian, 92, 94, 120, 121, 128, 184, 188, 189, 260
Burgmein, Jules, *vedi* Ricordi, Giulio
Buzzolla, Antonio, 91
Byron, George (Lord), 88
- Cagnoni, Antonio, 17, 18, 207, 267, 296
Camera, Marcoemilio, 30
Cammarano, Salvatore, 15, 61, 120
Canepa, Luigi, 65

- Capranica, Luigi, marchese Del Grillo, 84
- Capriolo & Massimino, editori, 62
- Carducci, Giosuè, 133, 141
- Carlo Righetti, *vedi* Arrighi, Cletto
- Carpi, Carlo, 81
- Casati, Marisa, 134
- Cassi Ramelli, Antonio, 62, 87, 90, 92, 93, 96
- Castoldi, Carlo, 27
- Catalani, Alfredo, 9, 30, 44, 56–58, 85, 100, 101, 104–106, 140, 146, 150, 176, 178, 179, 182, 185, 190, 196, 211, 217, 222, 225, 229, 255, 256, 292, 293, 295, 297, 318
- Cattaneo, Carlo, 89
- Celega, Nicolò, 100
- Cella, Franca, 95, 96
- Cesari, Francesco, 11, 61
- Cesari, Gaetano, 12, 117, 121, 128
- Checchetelli, Giuseppe, 63, 65, 79–82
- Chopin, Fryderyk, 11
- Choudens, editore, 319
- Cilea, Francesco, 17, 34, 37
- Cimino, Giorgio Tommaso, 23, 37
- Cimmino, Alessandra, 62, 87
- Clausetti, fratelli (editori), 30
- Conati, Marcello, 19, 51, 126, 134, 175, 231, 261
- Corneille, Pierre, 172
- Coronaro, Gaetano, 34, 154
- Correnti, Cesare, 90
- Cortázar, Bianca, 88, 96
- D'Amico, Silvio, 90
- D'Ammassa, Giovanni, 36
- D'Angelo, Emanuele, 93, 118, 119, 131, 144, 146, 152, 179, 181, 205
- D'Annunzio, Gabriele, 38
- D'Arcais, Francesco, 95
- D'Arienzo, Marco, 23, 83
- D'Ormeville, Carlo, 4, 9, 15, 18, 20, 21, 23, 25, 26, 31, 36, 37, 54, 55, 57, 58, 61–89, 97, 98, 100, 105, 106, 118, 127, 157, 162, 173–175, 185, 191, 192, 200, 207, 235, 243, 261, 276, 295, 297, 298, 318
- Dahlhaus, Carl, 5, 172, 248, 249, 260, 264, 265, 283
- Dalmonte, Rossana, 274
- Dante Alighieri, 141
- Daspuro, Nicola, 23, 37, 206, 291, 298
- De Cristofano, ?, 50
- De Ferrari, Amedeo, 66
- De Giorgi, editore, 30
- De Luca, Pasquale, 108
- De Stefani, Alfonso, 318
- Degrada, Francesco, 30
- Del Monaco, Giorgio, 30
- Delibes, Léo, 92, 319
- Della Seta, Fabrizio, 1, 16, 20, 36, 38, 130
- Depanis, Giovanni, 104
- Depanis, Giuseppe, 56, 57, 76, 100, 104–106
- De Marzi, Arnaldo, 62, 63, 76, 82
- Di Gregorio Casati, Marisa, 95, 96
- Dominiceti, Cesare, 34, 97
- Donizetti, Gaetano, 17, 25, 27, 61, 92, 120, 199, 230, 231, 319
- Du Locle, Camille, 12, 92, 117
- Ducci, editore, 30
- Dumas, Alexandre (padre), 75, 88
- Elphinstone, Michael, 46, 48, 49, 59, 258
- Fabbri, Paolo, 4, 112, 118, 134, 175
- Fabio, Alessandra, 166, 232, 291
- Faccio, Franco, 138, 221, 253, 254
- Fanan, Giorgio, 63, 64
- Fasolato, Loretta, 62, 63, 65, 66, 76, 77, 80–82, 86
- Faustini, Piero, 7, 15, 19, 77, 78, 112, 115, 119, 130, 158, 197
- Fava, Elisabetta, 95, 100
- Ferraro, Domenico, 34
- Filippi, Filippo, 46, 95, 96, 179, 246
- Florida, Pietro, 21, 319

- Florimo, Francesco, 76, 77, 79
 Flotow, Ferdinand von, 34, 91
 Fontana, Ferdinando, 1, 2, 11, 12, 15, 16, 18, 21, 23, 45–49, 58–61, 88, 91, 98, 101, 102, 124, 132, 133, 147, 149, 150, 153, 183, 193, 194, 207, 256–258, 276, 292, 293, 298
 Franceschetti, Giancarlo, 277
 Franceschini, Stefania, 56, 97, 98
 Franchetti, Alberto, 9, 17, 18, 46, 59, 131, 132, 204, 228, 274, 292
 Fuggini, Federico, 15
 Fumagalli, Luca, 74, 318

 Góes, Marcus, 66, 96, 99, 100
 Galli, Amintore, 58, 266
 Gara, Eugenio, 39, 55
 Garlato, Rita, 112, 115, 130, 134
 Gastaldelli, Luisa, 148
 Gatti, Carlo, 44, 56, 57, 100, 105, 106
 Gershwin, George, 12
 Ghislanzoni, Antonio, 9, 15, 16, 18, 21, 23, 24, 26–29, 32–34, 36, 37, 42–47, 49–52, 57, 61, 66, 77, 86, 88, 89, 96–100, 117, 118, 121, 128, 135, 148, 159, 175, 182, 189–191, 205, 207–210, 232, 236, 246, 266, 275, 291, 293, 295, 296, 298
 Giaccola, ?, 76
 Giacosa, Giuseppe, 30, 38, 52, 57, 105
 Giarda, Maurizio, 65
 Giordano, Umberto, 17
 Giraldoni, Leone, 79
 Girardi, Michele, 232
 Giudici & Strada, editori, 24, 31, 66, 85
 Giudici, editore, *vedi* Giudici & Strada, editori
 Giunta, Claudio, 35
 Gluck, Christoph Willibald, 27, 319
 Gobatti, Stefano, 86, 294, 318
 Goethe, Johann Wolfgang von, 112, 172
 Goldmark, Karl, 30, 319
 Goldoni, Carlo, 97
 Golisciani, Enrico, 206, 295, 298

 Gomes, Antônio Carlos, 26, 29–31, 33, 34, 44, 45, 47, 54, 55, 62, 65–75, 83, 85, 86, 99, 100, 182, 190, 220, 238, 276, 280, 294, 297
 González, Jorge Antonio, 86
 Gorrio, Tobia, 16, *vedi* Boito, Arrigo
 Gossett, Philip, 28, 117, 121, 128, 135, 159, 160, 222
 Gounod, Charles, 30, 91, 319
 Grémont, Henri, 95
 Graziani, Anneldo, 16, 34, *vedi anche* Zanardini, Angelo, 37, 108
 Gualerzi, Giorgio, 78
 Guarnieri Corazzol, Adriana, 2, 16, 17, 19, 20, 38, 61, 170, 230, 276, 281, 282
 Guccini, Gerardo, 5, 21
 Guidi, Giovan Gualberto, editore, 30

 Halévy, Fromental, 30, 231, 319
 Hartmann, editore, 96
 Hartulari-Darclée, Ion, 318
 Heine, Heinrich, 105
 Hepokoski, James, 166, 259
 Herold, Ferdinand, 319
 Heugel, editore, 319
 Huebner, Steven, 199, 201, 202
 Hugo, Victor, 77, 78, 88, 89, 277, 280

 Illica, Luigi, 18, 23, 30, 38, 46, 50, 52, 55, 61, 106, 185, 204, 271, 292, 297, 298
 Imbahassy, Arthur, 66
 Interdonato, Stefano, 23, 97, 137, 294, 298
 Iovino, Roberto, 44, 58, 138

 Jacobs, Helmut C., 97
 Joncières, Victorin de, 319
 Josse, Jean-Marie, 318

 Karr, Alphonse, 257
 Kuhn, Thomas S., 259

 Lalo, Édouard, 319

- Lamartine, Alphonse, 89
Lampugnani, Giovanni Battista, 76, 82
Lauzières, Achille de, 92, 94, 95, 319
Lavagetto, Mario, 6, 117
La Via, Stefano, 170
Leoncavallo, Ruggero, 15, 17, 18, 23,
54, 119, 121, 122, 138, 209, 210,
272, 295, 296, 298
Libani, Giuseppe, 25, 31, 32, 62, 85,
297, 318
Lippmann, Friedrich, 120
Lipton, Daniel, 78
Liszt, Franz, 11
Litta Visconti Arese, Giulio, 318
Locanto, Massimiliano, 270
Lomonaco, Diomede, 318
Lucca, editore, 24, 27–30, 37, 63, 64, 67,
74, 81, 90, 92, 93, 99, 102, 222,
227
Lucca, Francesco, 30, 63, 64, *vedi anche*
Lucca, editore
Lucca, Giovannina, 30, 32, 63, 64, 77,
80, 83, 84, 92, *vedi anche* Lucca,
editore
Lugli, Lamberto, 44, 76, 78, 79, 81, 83,
84
Luzio, Alessandro, 12, 117, 121, 128

Müller, Günther, 260
Macinante, Umberto, 12
Maehder, Jürgen, 51
Maffei, Clarina, 19
Maggi, Paolo, 75
Maggioni, Enrico, 32
Manacorda, Guido, 92
Mancinelli, Luigi, 31, 85, 100
Manin, Daniele, 89
Manzoni, Alessandro, 11
Marcello, Marco Marcelliano, 15, 23, 134,
138, 206, 207, 250, 297, 298
Marchesi, Vincenzo, 89
Marchetti, Decio, 83
Marchetti, Filippo, 9, 29–31, 44, 61, 63,
65, 75–85, 87, 88, 127, 135, 138,
157, 173, 174, 185, 191, 200, 235,
239, 243–245, 247, 251–253, 262,
274, 292, 294, 297, 318
Marchetti, Raffaele, 83, 84
Marchetti, Stefano, 84
Marenco, Romualdo, 76
Mariani, Angelo, 21, 319
Marinelli Roscioni, Carlo, 78
Martello, Pier Jacopo, 184
Martinotti, Sergio, 61
Mascagni, Pietro, 17, 44, 54, 58, 138,
173, 194, 196, 221, 225, 227, 236,
240, 242, 244, 248, 291, 292, 296
Massé, Victor, 319
Massa, Nicolò, 97, 99
Massenet, Jules, 34, 91, 92, 95, 96, 319
Mattei, Lorenzo, 100, 141
Mazzucato, Alberto, 93
Medici, Mario, 76, 134
Menasci, Guido, 18, 23, 58, 138, 292,
296, 298
Mendelssohn, Felix, 92
Menichini, Maria, 176
Mercadante, Saverio, 17
Mercuri, Agostino, 34
Merelli, Bartolomeo, 15, 24
Metastasio, Pietro, 6, 38, 41, 61, 124,
125, 182
Meyerbeer, Giacomo, 30, 46, 231, 237
Miggiani, Maria Giovanna, 236
Milliet, Paul, 95
Moggi, Paolo, 318
Mongini, Pietro, 77
Monti, Decio, 318
Morales, Melesio, 50
Moreen, Robert Anthony, 3, 122, 123,
161, 184
Morini, Mario, 39, 44, 55, 58, 90, 138
Moroni, Luigi, 318
Mozart, Wolfgang Amadeus, 27
Musorgskij, Modest, 66

Nani, Giacomo, 89
Nardi, Pietro, 39

- Nicolai, Otto, 24
 Nicolaisen, Jay, 1, 17, 36, 102, 138, 140, 173, 182, 209, 210, 222, 229–231, 243, 244, 250, 253, 261
 Nicolodi, Fiamma, 5
 Noske, Frits, 129
- Oberdorfer, Aldo, 19, 51, 126, 175
 Offenbach, Jacques, 91, 319
 Ojetti, Ugo, 20
 Orsini, Alessandro, 318
 Osthoff, Wolfgang, 128
- Paër, Ferdinando, 319
 Pacini, Giovanni, 17
 Paduano, Guido, 256, 257
 Pagannone, Giorgio, 6, 8, 118, 129, 199–201, 227, 229
 Paladilhe, Émile, 319
 Palmerston, Lord, 89
 Palminteri, Antonio, 96
 Paloscia, Alberto, 44, 58, 138
 Panzacchi, Enrico, 107, 108
 Paravicini, Rodolfo, 23
 Paris, Giovanni, 30
 Parker, Roger, 3, 232, 233
 Parodi, Lorenzo, 272
 Pascoli, Giovanni, 141
 Pasquinelli, Anna, 30
 Pasticci, Susanna, 28
 Pecci, Riccardo, 94
 Perelli, Edoardo, 50
 Peruzzini, Giovanni, 23, 77, 91
 Petrella, Antonio, 65
 Petrella, Errico, 17, 18, 24, 29, 30, 32, 34, 37, 43, 45, 65, 97, 189, 210, 296
 Piatti, Bortolo, 97
 Piave, Francesco Maria, 20, 21, 23, 37, 42, 61, 65, 66, 75, 137, 187–189, 239, 294, 298
 Pinsuti, Ciro, 34, 318
 Pirandello, Luigi, 38
 Platania, Pietro, 50
- Pompilio, Angelo, 6, 8, 99, 129, 227, 229
 Ponchielli, Amilcare, 18, 30, 32–34, 44, 47, 51, 56, 65, 86, 96–99, 145, 146, 148, 165, 166, 175, 182, 184, 189, 197, 198, 208, 237, 261, 294, 295, 318
 Powers, Harold S., 3, 88, 117, 160, 161, 166–170, 174, 181, 182, 184, 185, 197, 213, 215, 217, 230–233, 249, 260, 261, 283, 303
 Pozza, Giovanni, 93
 Prévost, Antoine François, 46
 Praga, Emilio, 15, 16, 21, 23, 38, 61, 75, 88, 276, 280–282
 Praga, Marco, 88
 Prevost Manon, 46
 Puccini, Giacomo, 1, 3, 9, 10, 17, 18, 30, 38, 44–52, 54, 55, 58, 59, 102, 147, 183, 227, 242, 244, 256, 258, 260, 274, 293, 295, 297, 300
 Puccini, Michele, 59
 Puccini, Simonetta, 46, 48, 49, 59, 258
- Racine, Jean, 172
 Ravera, Alessandro, 50
 Razzani, Francesco, 20, 21
 Regli, Francesco, 19
 Reyer, Ernest, 319
 Ricci, Federico, 17
 Ricci, Luigi, 17
 Ricordi, editori, *vedi* Ricordi, Giulio
 Ricordi, Giulio, 15, 24, 26–34, 38, 44–47, 49–52, 55, 80, 81, 83, 90–94, 96–100, 104, 106–108, 159, 172, 173, 222, 225, 227, 228
 Ricordi, Marina, 95, 96
 Rivas, Ángel de Saavedra, 189
 Rizzo, ?, 34
 Rizzuti, Alberto, 21, 29, 66, 69–71, 73–75, 77, 78
 Roberti, Giulio, 95
 Roccatagliati, Alessandro, 2, 4, 6, 7, 15, 16, 27, 38, 44, 52, 53, 112, 115,

- 119, 130, 158, 166, 182, 197, 207,
225, 239, 240, 261, 264–267, 272
- Romani, Felice, 6, 35, 61, 62, 91, 115,
118, 133, 158, 197, 265, 266
- Rosen, David, 249, 259
- Ross, Peter, 266, 272
- Rosselli, John, 4, 5, 24
- Rossi, Lauro, 17, 65
- Rossini, Gioachino, 10, 25, 27, 61, 135,
222, 259, 267, 278
- Rostagno, Antonio, 2, 21, 22, 39, 88,
89, 101, 102, 117, 120, 124, 125,
131–133, 142, 169, 277, 278
- Rota, Giorgio, 27, 28, 33, 34, 44–47, 49–
52, 96, 97, 246
- Rubínštein, Anton, 319
- Sacchi, Ettore, 94
- Saint-Saëns, Camille, 319
- Samara, Spiro, *vedi* Samaras, Spyridon
- Samaras, Spyridon, 59, 150, 153, 193,
194, 220, 293
- Sangermano, Luigi, 318
- Sangiorgi, Filippo, 63–65, 77, 318
- Sansone, D. Generoso, 318
- Sansone, Matteo, 92
- Sardou, Victorien, 12, 86
- Scalvini, Antonio, 23, 66, 67, 70, 74, 87,
294, 298
- Scherr, Suzanne, 300
- Schiller, Friedrich, 172
- Schira, Francesco Vincenzo, 65
- Schmidl, Carlo, 90
- Schubert, Franz, 92
- Schumann, Robert, 92
- Scribe, Eugène, 97
- Seneker, Teresa, 318
- Serafini, Bice, 52
- Serpa, Franco, 93
- Serrao, Paolo, 34
- Sessa, Andrea, 61
- Severini, Anna Rita, 77–79, 81, 83
- Shakespeare, William, 91, 247, 250
- Shelley, Percy Bysshe, 92
- Smareglia, Antonio, 97
- Solera, Temistocle, 15, 19, 24, 37, 90,
115, 117, 119, 124, 134, 197
- Sonzogno, Edoardo, 34, 90, 92, 93, 97,
227
- Soumet, Alexandre, 62
- Sozzi, Luigi (conte), 50
- Spagnuolo, ?, 33
- Spontini, Gaspare, 90, 319
- Stagno, Roberto, 83
- Strada, editore, *vedi* Giudici & Strada,
editori
- Suardon, P., *vedi* Daspuro, Nicola
- Tarenghi, Mario, 108
- Targa, Marco, 259
- Targioni-Tozzetti, Giovanni, 18, 23, 58,
138, 196, 292, 296, 298
- Taylor, Deems, 12
- Tecchio, Sebastiano, 90
- Tessaro, Angelo, 108
- Thomas, Ambroise, 319
- Tiberini, Mario, 66
- Tintori, Giampiero, 75
- Tommaseo, Niccolò, 124
- Torelli-Viollier, Eugenio, 154
- Tornaghi, Eugenio, 45, 47, 52, 76
- Usiglio, Emilio, 22, 97
- Vanbianchi, Carlo, 32
- Vassari, ?, 93
- Vega, Aurelio De la, 86
- Verdi, Giuseppe, xiii, 1, 3, 5, 10, 12, 15–
20, 24–26, 33, 42–44, 51, 52, 55,
61, 75, 85, 89, 92, 94, 115–117,
120, 122, 124, 125, 127, 128, 134,
135, 137, 157–159, 166, 167, 169,
175, 184, 185, 187–189, 199–202,
208, 213, 225–227, 230, 231, 233,
239, 240, 247, 248, 261, 272, 291,
293, 294, 296, 303, 319
- Verga, Giovanni, 20, 58
- Vetro, Gaspare Nello, 26, 44, 67–69, 74,
75, 83

- Villate, Gaspar, 85, 86, 318
Vittorini, Fabio, 91
- Wagner, Richard, 5, 10, 11, 21, 22, 29,
30, 36, 43, 50, 91–93, 227, 228,
230, 319
- Weber, Carl Maria von, 319
- Werr, Sebastian, 24, 32, 37, 45, 66
- Zanardini, Angelo, 4, 11, 15, 16, 18, 21,
23, 34, 37, 47, 57, 61, 75, 88–108,
118, 146, 150, 211, 225, 255, 256,
276, 292, 295, 298
- Zavertal, Ladislao, *vedi* Zavrtaľ, Ladi-
slav
- Zavrtaľ, Ladislav, 96
- Zavrtaľ, Václav Hugo, 96
- Zironi, Alessandro, 137
- Zoppelli, Luca, 138, 197, 260, 269, 272,
274, 275, 283