



Consonanze 20

LA LIBRETTOLOGIA, CROCEVIA INTERDISCIPLINARE PROBLEMI E PROSPETTIVE

a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala



La librettologia, crocevia interdisciplinare

Problemi e prospettive

a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala

LEDIZIONI

CONSONANZE

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

diretta da Giuseppe Lozza
20

Comitato scientifico

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

Comitato di Redazione

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

ISBN 978-88-6705-986-7

© 2019

Ledizioni – LEDIpublishing
Via Alamanni, 11 – 20141
Milano, Italia
www.ledizioni.it

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

Indice

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

INTERVENTI E PROSPETTIVE

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

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

Antonio Rostagno

1. Piave e il sistema di produzione dell'opera

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Tatti 2016, 239-257.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tutti i versi del Terzetto son quasi cattivi.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18. Abbiati 1959, II/647-648.

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

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

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

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

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

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

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

19. Abbiati 1959, II/650.

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

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

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

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

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

GUARDIANO

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

TUTTI

Lo conosciamo.

GUARDIANO

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

TUTTI

Obbediremo.

GUARDIANO

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

TUTTI

Obbediremo.

GUARDIANO

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

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

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

TUTTI

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

GUARDIANO

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

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

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

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

O per voi giunto sia l'estremo giorno ...
 A confortarvi l'alma
 Volerem, prima ch'a Dio faccia ritorno.
 La Vergine degli Angeli²⁴
 Vi copra del suo manto,
 E vi protegga vigile
 Di Dio l'Angelo santo.

Tutti (*ripetono.*)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

dell'osteria, intrecciando i cori. Se questa partitura scheletro è rimasta nel brogliaccio, significa appunto che è stata sostituita da una seconda versione composta probabilmente nella primavera-estate del 1862, e che Verdi portò a Pietroburgo, quando vi tornò nel settembre 1862.²⁸

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

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

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

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

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

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

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

30. Holmes 1990, 60.

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

Testimone 0

Antigrafo Piave [non consultabile]

Testimone 1

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

ES. 1: SkFDD_SGV: primo brogliaccio, fascicolo 16, f. 1 (abbozzo per Finale terzo, n. 29)

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

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

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

Gran.

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

D.A.

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

Testimone 3

AutPiaveVe (f. 22r); senza cabaletta:

D.A.

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

Gra.

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

D.A.

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

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

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

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

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

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

Testimone 4

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

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

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

Testimone 5 (primo includente la cabaletta)

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

32. Holmes 1990, 73.

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

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

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

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

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

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

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

34. Holmes 1990, 73-74.

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

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

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

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

The image shows a musical score for the Cabaletta di Alvaro, Finale Terzo. It features a vocal line (Tenor) and a piano accompaniment. The lyrics are: "e sia fi - ni - ta la vi - ta. An - diam, an - diam. - mi!". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

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

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

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

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

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

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

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

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

Testimone 6

LibrRicordi63; con cabaletta:

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

Testimone 7

SpartRicordi63, con cabaletta in Si bemolle:

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

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

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

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

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

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

The image shows a musical score for the Cabaletta 'Alvaro Finale Terzo'. It features three versions of the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The first version is the original. The second version is annotated as '[PRIMA versione, adeguata al discorso armonico del basso]'. The third version is annotated as '[SECONDA versione riscritta in un pentagramma aggiunto, implicante una diversa armonia]'. The piano accompaniment is also shown, with a note '[battuta aggiunta per la seconda versione]' indicating an added measure for the second version.

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

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

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

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

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

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

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

Padre

Confession

Maledetto io son ... ma è presso

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

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

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

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

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

LEO.

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

D. CA.

Son vendicato

AL.

Che festi tu? Orrore!

ELE.

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

AL.

Leonora

Alfine ti trovai ... ti trovai morta.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Testimone 1

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



AutPiaveVe, ff. 22v-23r, particolare

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

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

La suora ospitava antica parente;
Vi giunsi, ma tardi ...
D.A. (*con ansia*) Ed ella?
D.C. È fuggente.
D.A. (*trasalendo*) E vive!!! O amico, il fremito
Ch'ogni mia fibra scuote

- [... segue come poi nel libretto a stampa Ricordi 1863 ...] -

Quando è intervenuta la correzione, e che significato può avere sul piano dei contenuti, oltre che su quello formale?

Testimone 2

La risposta è in parte contenuta nella lettera di Verdi a Piave, San Pietroburgo, 7 gennaio 1862:⁴³

Sono stato costretto ad aggiungere 4 versi [...]. D. Alvaro aveva troppi soli di seguito, e D. Carlo faceva quasi sempre il pertichino; ciò era brutto e monotono. Ecco cosa ho dovuto fare:

Dopo ... ch'era spenta Leonora trovai:

D.Car.
Menzogna, Menzogna! Invano calmare
Tentate le furie che straziano il core.
Dal cielo ti sento, o Padre, gridare:
“Vendetta Vendetta; lo esige l'onore”!
Mia suora ospitava antica parente
Etc. etc.

Se tu trovi versi migliori mandameli al più presto.

In SpartRicordi63 è inserito il testo esattamente come nella lettera di Verdi; in LibrRicordi63 (come anche in quello per Pietroburgo) troviamo la medesima versione, con la sola variante *straziano-strazianmi*. Evidentemente Piave ha inserito nel fumetto i versi nuovi come indicati da Verdi quasi invariati, riprendendo il libretto di Venezia ormai compiuto successivamente a questa lettera. Semmai posso ipotizzare che l'immagine delle furie che ardonò è ritenuta da Verdi stantia, dongiovannesca, settecentesca, di maniera, tanto da preferire quello «straziare», soluzione comunque non troppo originale, che dovrebbe far riflettere sul fatto che tali impieghi di luoghi comuni non sono affatto volontà di un retrogrado, facilone, convenzionale Piave, ma un elemento del linguaggio melodrammatico utile alla situazione proprio perché subito identificabile, comune, convenzionale.

43. Abbiati 1959, II/678-679.

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

Testimone 3

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

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

O padre gridarmi ti sento dal cielo

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

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

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

Placar le mie furie

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

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

Invano placare quest'ira si attende

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

44. Rostagno 2019.

45. Zoppelli 2014, 43-55.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7. Alcune riflessioni conclusive: Piave oltre Verdi

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

Abbreviazioni

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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