



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

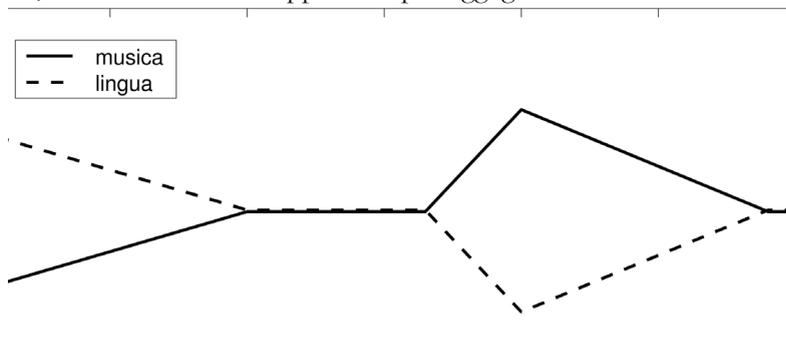
L'italiano in musica nelle diverse epoche dell'opera lirica VITTORIO COLETTI, ELISABETTA FAVA	147
Dalla parte dei librettisti EMANUELE D'ANGELO	161
Nata per l'Olimpico. Appunti sul libretto della <i>Giocasta</i> di Azio Corghi MADDALENA MAZZOCUT-MIS	169
Pensieri, parole, opere e (o)missioni EDOARDO BURONI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

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

Vittorio Coletti ed Elisabetta Fava

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

Naturalmente, il grafico¹ rende solo approssimativamente la realtà e la schematizza troppo. Non solo si limita a disegnare il percorso dell'opera seria e del melodramma, ignorando deliberatamente l'opera buffa che ne richiederebbe uno a parte,² ma non dà conto neppure dei passaggi gradualmente tra una situazione e



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La donna è mobile / qual piuma al vento

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

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

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

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

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

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

ORFEO

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

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

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

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

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

POPPEA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9. Benzi 2005.

10. Coletti 2014.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Di geloso amor sprezzato
Arde in me tremendo foco

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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