



Consonanze 20

# LA LIBRETTOLOGIA, CROCEVIA INTERDISCIPLINARE PROBLEMI E PROSPETTIVE

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





La librettologia, crocevia interdisciplinare

Problemi e prospettive

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

LEDIZIONI

## CONSONANZE

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

diretta da Giuseppe Lozza  
20

### Comitato scientifico

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

### Comitato di Redazione

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

ISBN 978-88-6705-986-7

© 2019

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

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

## Indice

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

## INTERVENTI E PROSPETTIVE

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

## Dalla parte dei librettisti

Emanuele d'Angelo

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

Nei cieli bigi  
guardo fumar dai mille  
comignoli Parigi.

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

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

1. Cfr. d'Angelo 2017.

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

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

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

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

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

4. Cfr. d'Angelo 2015.

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

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

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

8. Cfr. Curnis 2003, 172-175.

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



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

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

10. Ferroni 2013, 8.

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

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

13. Conte 1985, 30.

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

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

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

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

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

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

16. Dahlhaus 2005, 18.

17. *Ibid.*, 31.

18. d’Angelo 2007.

19. Baldini 2001, 84-85.

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

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

20. Ferroni 2013, 9.

21. Gronda 1997, XIII.

22. Cfr. Roccatagliati 2009.

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

## Bibliografia

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