



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

Pensieri, parole, opere e (o)misioni

Edoardo Buroni

1. Pensieri

Lo statuto della componente verbale nell'opera lirica (italiana) è notoriamente problematico e giustamente dibattuto.¹ Praticamente fin dalle origini di un genere artistico tanto composito il terreno di confronto – o di scontro – è stato presidiato per lo più dai sostenitori delle due maggiori “arti sorelle”, la musica e la poesia, a dimostrazione di quanto spesso anche i rapporti in famiglia possano essere spigolosi; e sottolineando pure come le altre “congiunte” (pittura e scultura per la messinscena, mimica e coreutica per l'azione fisica) siano evidentemente state considerate – nel melodramma – delle parenti povere, almeno fino ad anni a noi più recenti. Questo contributo vorrebbe allora proporre alcune riflessioni che, come recitano i titoli del convegno e della tavola rotonda per il quale esso è stato concepito, mettano in luce alcuni «problemi» ma che, al contempo, suggeriscano possibili «prospettive», appunto in chiave «interdisciplinare», per tentare un percorso di “mediazione familiare” che giovi tanto alle singole “sorelle” quanto all'insieme delle germane.

L'ottica di riferimento sarà quella più specifica rispetto alle competenze di chi scrive, ovvero quella linguistica; ma a questa, fedeli all'assunto di cui sopra, si cercheranno di affiancare le conoscenze e le esperienze acquisite durante alcuni anni (ormai lontani) di studi musicali anche in conservatorio e le considerazioni maturate in veste di appassionato melomane e di frequentatore di teatro. Per sgomberare subito il campo da possibili sospetti di partigianeria, chiarisco in premessa che nel melodramma, e in particolare in quello più tradizionale sette-ottocentesco di repertorio, specie italiano, non ritengo sussistere un rapporto di parità tra poesia e musica: la seconda prevale sulla prima. Né ciò costituisce un'anomalia

1. A puro titolo esemplificativo e senza alcuna pretesa di esaustività si ricordano almeno, tra coloro che hanno approfondito in modo più consapevole e sistematico l'argomento del rapporto tra le parole e la musica in particolare tra Settecento e prima metà del Novecento, Gavazzeni 1946, Gavazzeni 1950, Rolandi 1951, Dallapiccola 1980, Ruwet 1983, Lippmann 1986, Della Seta 1987, Sanguineti 1988, Roccatagliati 1990, Castelvechi 1994, Gier 1998, Coletti 2003, Coletti 2005, Fabbri 2005, Fabbri 2007, Staffieri 2012, Bonomi–Buroni 2017, Coletti 2017², Bianconi 2018, d'Angelo 2018, Rossi 2018 e il contributo di Vittorio Coletti ed Elisabetta Fava in questo stesso volume.

o un sopruso: il genere opera lirica nasce per essere posto e fruito in musica, e le suggestioni, le emozioni e la vaghezza trasmesse dai suoni in un simile contesto hanno una potenza sul destinatario ben maggiore rispetto a quelle suscitate dal solo codice verbale.²

A conferma dell'assunto basterebbe citare il pensiero di chi, pur difendendo strenuamente la dignità letteraria dei libretti e adoperandosi in prima persona in tale direzione, possedeva però un senso critico e competenze anche musicali tali da poter sostenere e ribadire, in due fasi differenti della propria vita:

Onnipotenza della musica! [...] la musica è regina su tutte le arti; più che regina, Dea. Essa disdegna le forme visibili, disdegna i palpabili contorni, disdegna ogni materia, ogni spazio, ogni peso; essa si affranca dalla parola umana, dal pensiero incatenato alla logica, alla grammatica, all'idioma; rifiuta ogni convenzione, ogni formula vana; può passarsene della creazione e della storia, i suoi tipi non sono nel reale, essa piglia sua essenza dalla più pura idea del Bello e del Sublime, dalle più eterree, dalle più astratte, dalle più ideali affezioni dell'anima; essa vive d'atomi di tempo e di onde sonore, e in queste onde ci beatifica, ci affoga, ci tuffa, ci inabissa, ci avvolge, ci culla, ci incanta. La musica è il gradino più vicino a Dio nella nostra scala terrestre; la musica è più alta della poesia e della preghiera;³

e

se io ho saputo intuire la potente musicabilità della tragedia Schakespeariana [scil. *Otello*], che prima non sentivo, gli è perché mi son messo nel punto di vista dell'arte Verdiana, gli è perché ho sentito scrivendo quei versi ciò ch'ella avrebbe sentito illustrandoli con quell'altro linguaggio mille volte più intimo e più possente, il suono.⁴

Ma anche altri librettisti coevi pur meno dotati, sebbene ragguardevoli, non si nascondevano questo aspetto; lo dichiarava senza grossi scrupoli Antonio Ghislanzoni, baritono e impresario prima ancora che poeta per musica:

L'interesse di un melodramma deve, a parer mio, risultare quasi esclusivamente dai fatti, e questi fatti che si svolgono sulla scena debbono in certo modo essere comprensibili all'occhio. Un intreccio di avvenimenti e di passioni che si rendano percettibili allo spettatore a mezzo dei sensi, che non lo obblighino a interrogare il libro stampato, a cercare nella parola il senso delle armonie o delle modulazioni, è ciò ch'io domanderei innanzi tutto al poeta librettista, è ciò che, a mio vedere, costituisce il cardine di una buona favola per musica [...]. Non

2. Non si tratta certo di considerazioni originali, né legate al dibattito che coinvolge solo letterati e musicisti: a puro titolo esemplificativo si rimanda almeno a Cavarero 2005², 133-135.

3. Arrigo Boito sul «Giornale della Società del Quartetto», 7 maggio 1865 (cit. in Nardi 1942, 1170).

4. Arrigo Boito a Giuseppe Verdi, 26 aprile 1884 (cit. in Conati 2014, 89).

dimentichiamo che, sotto il prisma abbagliante della musica, gli avvenimenti prendono talora nuovo aspetto, i personaggi si trasformano, il concetto politico o morale della favola sparisce, la parola acquista nuove espressioni e più spesso perde ogni senso.⁵

Del resto è esperienza comune e credo incontrovertibile che s'usi dire, ad esempio, «Stasera vado a sentire [ovviamente non “leggere”; o eventualmente si opta per “vedere”, chiamando in causa l'aspetto della messinscena di cui si dirà più avanti] *Rigoletto*», o che di un brano si ricordino più facilmente e più compiutamente la melodia rispetto alle parole, o ancora che capiti spesso di non riuscire a seguire per filo e per segno tutto il testo verbale pronunciato dai cantanti senza che ciò provochi eccessivo smarrimento (mentre ben più fastidioso e subito percepito sarebbe un eventuale “vuoto” canoro od orchestrale), o infine che magari talvolta ci si accontenti di assistere ad un'opera – specie se in un idioma straniero – conoscendone solo la trama senza curarsi nel dettaglio dell'elemento poetico (chi mai invece si accontenterebbe di recarsi a teatro solo per sentire un riassunto, una selezione o un *mélange* dei principali brani solistici di un melodramma?). E in effetti, qualora volessimo operare un'ingenua e probabilmente illecita scissione tra testo musicale e testo poetico, come potremmo negare che non sono poi rarissimi gli esempi di opere “belle” sotto il profilo musicale ma “brutte” sotto quello poetico?

Sono risaputi i casi in cui, in modo più o meno ironico e più o meno amaro, erano già i compositori, i librettisti stessi e i critici dell'epoca a dichiararlo con una sincerità talvolta disarmante, non senza rimpallarsi colpe e responsabilità. Per ricordare alcune testimonianze tra le più significative e autorevoli si può citare Giuseppe Verdi, che a Cesare De Sanctis scriveva: «Voi sapete che da dodici anni sono accusato di mettere in musica i più pessimi libretti che siano stati fatti e da farsi, ma (vedete l'ignoranza mia!), io ho la debolezza di credere, per esempio, che *Rigoletto* sia uno dei più bei libretti, salvo i versi, che vi sieno».⁶ O si può chiamare in causa di nuovo Antonio Ghislanzoni, secondo cui

I maestri italiani da qualche tempo paiono convinti che il successo di un'opera teatrale dipenda in gran parte dalla buona scelta del libretto. Se a tale convinzione questi signori accoppiassero il retto criterio, la giusta intuizione drammatica e quella cultura letteraria che pur troppo fa difetto a moltissimi, non avrebbero così spesso a rammaricarsi di aver sprecato il tempo e l'ingegno a musicare delle castronerie, dei barbari versi, dei temi impossibili. Si va ripetendo che in Italia scarseggiano i buoni poeti librettisti. Che diranno i signori maestri, quando io avrò dimostrato che essi fanno del loro meglio per ridurre all'impotenza anche quei pochi che avrebbero attitudine a produrre dei melodrammi tollerabili? Oggimai il *mestiere* di scriver libretti è divenuto un sì crudele martirio, che è da far meraviglia se qualche uomo d'ingegno osi ancora affrontarlo. Per

5. Ghislanzoni 1877, 22 e 25.

6. Luzio 1935, 32.

condurre l'uomo all'imbecillità vi hanno molte vie; questa, dello scriver libretti, è indubbiamente la più sicura.⁷

O ancora, per retrocedere di alcuni decenni, si può citare quanto scrisse il critico che recensì sul «Giornale del Regno delle Due Sicilie» la prima assoluta del *Castello di Kenilworth* di Andrea Leone Tottola e Gaetano Donizetti: «Non entreremo ne' particolari né del linguaggio, né dello stile, né della versificazione di questo libretto, poiché da sì gran tempo ha il pubblico rinunciato alla pretenzione della castigatezza in questo genere di componimenti, che la licenza de' poeti sembra oramai essere autorizzata da un dritto di prescrizione».⁸ Fino ad arrivare alla nota proposta palingenetica espressa dal già menzionato Arrigo Boito sulle colonne della «Perseveranza» il 13 settembre 1863 e sul «Figaro» il 21 gennaio 1864.⁹

2. Parole

Ma allora va tutto bene così? La prevalenza della musica implica e giustifica una minore considerazione e una minore importanza della componente verbale quando si concepisce, si studia e si esegue un'opera lirica? Niente affatto, naturalmente; specie per quanto concerne la preparazione e la consapevolezza che sempre andrebbero pretese da tutti i soggetti che, ciascuno secondo il proprio ruolo e le proprie competenze artistiche, rappresentano le singole e complementari tessere di quel complesso puzzle che è un melodramma “in atto”. La prima figura coinvolta in questo discorso, perché suprema mediatrice della parola tra autore e pubblico, è quella del cantante.

Proprio da qui passiamo allora al punto successivo della riflessione, giovan-doci di un gusto aneddoto raccontato da Leone Fortis nel 1893, che oltretutto corrobora la tesi suesposta di una consustanziale preminenza, nell'opera lirica, dell'emotività musicale sull'analiticità verbale:

A chi senza bazzicar troppo coi cantanti fuori di teatro, li giudica vedendoli dalla platea al palcoscenico, a spalancare, come fanno, ambe le braccia protendendole con le palme aperte verso la sala, a portarsi così di frequente la destra al cuore come se fossero colpiti da una trafittura – sentendoli trovare note ed accenti che pare escano proprio dritti dritti dal fondo dell'anima – pare impossibile che non capiscano ciò che dicono, che non provino i sentimenti che esprimono. Giudicate quindi quale debba essere stata la mia sorpresa quando – messo a contatto intimo, familiare con quel mondo così diverso dal reale – dovetti accorgermi che d'ordinario anche i cantanti più celebri (parlo di 39 anni addietro) non solo non capivano il senso dei versi, delle parole che cantavano, ma non si incaricavano affatto di capirlo, non solo non provavano i sentimenti

7. Ghislanzoni 1877, 18 (corsivo originale).

8. Cit. in Bini-Commons 1997, 199.

9. Cfr. Nardi 1942, 1079-1084 e 1106-1108.

che esprimevano, ma avevano essi medesimi delle idee così vaghe, così indeterminate sui medesimi, da acconsentire appena una distinzione molto generica e superficiale tra i più opposti. Ecco perché nessuno di loro sognava neppure di dare una scorsa al libretto – perché per essi le parole non avevano altro valore che quello delle note alle quali erano accompagnate, e più spesso allora appiccicate, e le leggevano così rotte, spezzate, amalgamate come le trovavano nella loro parte – né pensavano a ricomporle – anzi purché la nota riuscisse meglio, le alteravano senza scrupoli, cambiando la vocale che riesciva ostica alla loro uola. [...] Fu appunto pochi giorni dopo ch'io entrai in funzione alla Scala, che, assistendo alle prove dell'*Ernani*, mi accade di sentire il tenore, che pure era un artista di cartello [Corrado Miraglia; *ndi*], cantare nel recitativo che precede il duetto e il terzetto dell'ultimo atto: «Non odi, Elvira, un infernal sogghigno / che me fra l'ombre corrucciante arride» così che ebbi bisogno di sentirgli ripetere lo stesso sproposito per credere alle mie orecchie. «Scusi – gli dissi – lei canta *corrucciante arride*». «Può darsi» e per accertarsene canticchiò i due versi. «Ah!, sì». «Ebbene – replicai – si dovrebbe dire *corruscante irride*». Il tenore mi piantò gli occhi in faccia tutto sorpreso, poi con un sorriso gentile e con atto di cortese deferenza: «Come vuol Lei». «Non sono io che lo voglio, è il senso che lo impone perché...». Il tenore si spaventò della minacciata spiegazione, e la troncò dicendomi: «Per me fa lo stesso; ma creda, è secondo le piazze. In alcune vogliono come canto io, in altre... come dice Lei». A questa argomentazione mi arresi: «Ebbene, per la piazza di Milano si attenga alla mia versione». ¹⁰

In effetti «così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo [nono]»... ma non solo, se ancora nel novembre del 1971 Piero Rattalino – da cui abbiamo tratto la citazione – commentava con sarcasmo e amarezza: «Al giorno d'oggi, sia detto per inciso, i cantanti non cambiano più la vocale: semmai cambiano la nota. Ma per quanto riguarda la conoscenza del dramma, ci sono anche oggi cantanti che delle parole si preoccupano ben poco, e che, studiando un brano staccato di un'opera, non leggono il libretto e non scorrono neppure lo spartito, curandosi solo della vocalità, una vocalità scissa dal significato drammatico». ¹¹

Naturalmente qui non si vuole giocare di caricature denigratorie, né si vuole fare di tuttata l'erba un fascio: è chiaro che sono sempre esistiti e che dunque tuttora esistono cantanti artisticamente scrupolosi e culturalmente ferrati, in grado di comprendere e, conseguentemente, di trasmettere il senso più pieno delle parole che pronunciano; così come sono noti esempi di esecutori e di docenti, oggi come allora, che approfondiscono a dovere le questioni filologiche, musicali e stilistiche di ciò che cantano o insegnano. Ma è altrettanto pacifico che questo non costituisca la norma che andrebbe data per presupposta; e forse tali cure sono più diffuse per la musica da camera e barocca invece che per quella operistica.

10. Cit. in Rattalino 1972, 279-280.

11. *Ibid.*

Del resto la colpa non è tutta degli interpreti: è indubbio che quella del melodramma, e in particolare di quello più tradizionale del repertorio sette-ottocentesco, è una lingua spesso difficile, vaga, lontana (allora come oggi) dall'uso e dalla quotidianità, modellata su un registro letterario che non ha nulla a che vedere con una chiara comunicazione di concetti e sentimenti; e anche in questo caso non si sono mai risparmiate le critiche e le ironie rivolte ad un simile codice librettistico: l'esempio più noto è probabilmente quello del verso «sento l'orma dei passi spietati» del *Ballo in maschera*, che ha avuto storici detrattori¹² e più recenti difensori.¹³

In parte legate a ciò e ulteriore motivo della complessità linguistica dei libretti della tradizione sono due caratteristiche tipiche dell'opera lirica in italiano: l'ampia polimorfia che attinge al patrimonio poetico più aulico e il vincolo della struttura metrica; se la prima appare subito più ostica, il secondo è invece più sottile, e l'una e l'altro possono mettere a dura prova gli esecutori.

3. Opere

Per non accanirsi contro nessuno in particolare che sia in carriera ma a dimostrazione che quanto si va dicendo coinvolge anche artisti di indubbio calibro e di un passato molto più recente di quello raccontato dal Fortis, si propongono due esempi ricavati da una coppia sia sul palcoscenico che nella vita: il basso bulgaro Nicolai Ghiaurov e il soprano modenese Mirella Freni.

Avveniva che il primo scambiasse la forma avverbiale rafforzativa *sì* ('così') per quella affermativa olofrastica; come dargli torto, del resto, considerando che questa seconda viene spesso interpolata a piene mani (assieme al suo contrario) nelle partiture operistiche a mo' di zeppa utile a piegare il testo verbale alle esigenze ritmico-melodiche e di esibizione vocale? Ecco allora che Ghiaurov, per proporre un esempio concreto, dialogando con il Grande Inquisitore nelle vesti di Filippo II fraseggiava malamente l'interrogativa, a metà tra l'atterrito e il drammatico, *Ma tu puoi dar vigor a legge sì severa?*, così che l'avverbio veniva accentato enfaticamente e quasi separato dall'aggettivo seguente. Siamo naturalmente nel *Don Carlo(s)*, e il martelliano in questione di De Lauzières e Zanardini ricalca fedelmente dal punto di vista metrico l'originale alessandrino di Méry e du Locle *Peux-tu fonder partout une fois si sévère?*; ma nel caso specifico si ha anche una corrispondenza lessicale che avrebbe potuto agevolare una corretta interpretazione da parte dell'esecutore, se questi avesse posseduto una più solida competenza dell'italiano poetico.

L'esempio con cui chiamiamo in causa Mirella Freni è invece più tecnico, perché non riguarda una scorrettezza dei piani grammaticale e semantico, ma il

12. Cfr., tra i tanti possibili, una lettera di Ferruccio Busoni alla moglie del 1906 (cit. in Dalpiccola 1980, 67-68) e Rugani 1955.

13. Cfr. ad esempio Curnis 2003 e Bonomi 2013.

livello metrico e il risolto che questo ha sotto il profilo musicale. Nell'attacco del primo duetto col personaggio eponimo del *Simon Boccanegra* (*Orfanella il tetto umile*) il soprano era avvezzo considerare proparossitono, com'è per la lingua dell'uso, l'aggettivo *umile*. Peccato però che, così facendo, non solo si vanificava la voluta diastole prevista da Francesco Maria Piave, ma – di necessità – si eliminava la sinalefe col sostantivo precedente; tratti poetici invece perfettamente chiari a Verdi: il compositore si è infatti servito fedelmente della struttura metrica del libretto per rendere, attraverso un languido Andante in 6/8 e tramite l'insistita coppia di semicrome monosillabiche (una delle quali per forza alterata dalla Freni) seguite da una semiminima con intervallo vocale ascendente-discendente di un semitono, il senso delle onde pisane che fanno da sfondo evocativo alla narrazione di Amelia/Maria.

Né si è trattato di casi fortuiti: sia Ghiaurov sia la Freni hanno lasciato traccia di quanto detto in plurime testimonianze sonore, incisioni ufficiali o registrazioni dal vivo, guidati da direttori differenti e il più delle volte sommi.

Il che ci consente di allargare ulteriormente l'orizzonte del nostro ragionamento: una solida competenza linguistico-poetica non è allora indispensabile solo per chi quelle parole le deve pronunciare, ma anche per chi riveste il ruolo di massima responsabilità nell'indirizzare l'esecuzione dei cantanti e il "fraseggio" (spesso concepito proprio in sintonia con la componente verbale) degli strumenti, ovvero il direttore d'orchestra. Restando ai casi precedenti, e sempre sapendo di non sminuire con questo esempio l'inconfutabile grandezza dell'artista coinvolto, c'è appunto da chiedersi perché mai Claudio Abbado non si sia posto il problema (o almeno non sia sempre intervenuto risolvendolo) quando dirigeva i due suddetti interpreti nelle opere in questione, mentre con cantanti differenti l'esecuzione rispettava i dettami di libretto e partitura.¹⁴

4. Omissioni

Né possiamo fermarci qui, specie ai nostri giorni, quando si è sviluppata una più articolata concezione registica anche in seno al teatro d'opera; ma anche in questo caso, com'è del resto fisiologico, si presentano entrambe le facce della medaglia

14. Solo una rapida campionatura esemplificativa delle esecuzioni dirette appunto da Claudio Abbado che dimostrano quanto detto: per il *Simon Boccanegra* si possono ascoltare l'incisione ufficiale Deutsche Grammophon del 1977, una precedente registrazione dal vivo alla Scala dell'8 gennaio 1972 e la ripresa televisiva sempre dalla Scala del 1978 in occasione del centenario del teatro milanese (tutte con Mirella Freni), e per contro una registrazione dal vivo scaligera del 17 gennaio 1976 ed una viennese del 22 marzo 1984 (entrambe con Katia Ricciarelli); per il *Don Carlo(s)* invece si citano la ripresa dal vivo del famoso 7 dicembre 1968 (con Ghiaurov) passato alla storia per le contestazioni milanesi guidate da Mario Capanna, e la registrazione televisiva del 7 gennaio 1978 (con Evgenij Nesterenko nei panni di Filippo II). Per doverosa precisione va però anche detto che nella ripresa sonora scaligera del 7 dicembre 1977 di questa seconda opera s'ode Ghiaurov (non è dato sapere se per merito proprio o di Abbado) accentare correttamente la frase incriminata.

di un fatto in sé sicuramente molto positivo; senza comunque dimenticare che si tratta sempre di una questione di più antica tradizione, come possiamo desumere ancora una volta dai resoconti del Fortis: «ogni qual volta tentava di introdurre nelle opere in musica il movimento scenico, la vita, la verità del dramma in prosa – cambiando il ridicolo convenzionalismo che vi dominava – mi trovai davanti ad una frase perennemente la stessa: *Si è sempre fatto così*».¹⁵

Ben venga, dunque, che oggi si cerchi di superare il tipico convenzionalismo dell'azione scenica melodrammatica, sfruttando una diversa e più esigente sensibilità al riguardo e le nuove potenzialità tecnologiche: è anche questo un sintomo importante e inequivocabile della perdurante vitalità artistica di un genere secondo alcuni superato o appannaggio di anacronistici parrucconi; e il fatto che, non da oggi, anche importanti registi di cinema, di televisione e di teatro di prosa si cimentino in questo campo testimonia l'attrattiva dello stesso e la sua capacità di suscitare interpretazioni sempre nuove e originali.

Ma proprio qui sta il *punctum dolens*. Se è infatti lecito e, come detto, in sé non negativo che anche dal punto di vista della messinscena l'opera lirica si aggiorni e prosegua nel suo cammino di evoluzione estetica, è però evidente che molto spesso, specie fuori d'Italia, le concezioni registiche lasciano alquanto a desiderare. Non si tratta della sterile contrapposizione “trasposizione storico-geografica sì / trasposizione storico-geografica no” delle vicende,¹⁶ che se assunta aprioristicamente si riduce a mera tifoseria e ad inutili schematismi. Si tratta piuttosto di comprendere se e in che limiti una rilettura e una messinscena latamente figurata siano davvero giustificate, o forse sarebbe meglio dire “giustificabili”, senza tradire e adulterare la concezione di base e alcuni aspetti specifici di un'opera lirica. In tal senso anche la preparazione dei registi dovrebbe essere massima, e non può in alcun modo escludere la competenza linguistica: troppe volte (e per evitare critiche dirette evito di proporre un'esemplificazione puntuale: non sarà difficile a nessuno richiamare alla mente casi di questo genere) ciò che viene detto cantando, e quindi mi riferisco non solo alla componente verbale ma anche a quella musicale, non trova riscontro alcuno nelle scenografie e nelle azioni teatrali degli interpreti, quando addirittura non le contraddice totalmente.

Come non credo che, pur trattandosi di *media* diversi che quindi soggiacciono a considerazioni estetiche differenti, non sarebbe accettato un *remake* cinematografico che stravolgesse una ragionevole corrispondenza tra originale, parole del copione e immagini annesse, così non si comprende perché ciò sia considerato lecito o addirittura “normale” nelle rivisitazioni registiche delle opere. Similmente, in decenni in cui si è ormai affermata un'opportuna concezione filologica che, senza impedire una sempre nuova soggettività interpretativa degli esecutori, salvaguarda l'essenza originaria e più profonda della partitura e

15. Cit. in Rattalino 1972, 280.

16. Non si dimentichi che si tratta di un problema già originario per alcune opere: si pensi ai casi di censura rispetto a composizioni arcinote come *Rigoletto*, *La traviata* e *Un ballo in maschera*.

del libretto, resta difficile accettare che spesso un'analoga sensibilità non trovi riscontro anche nell'ambito della messinscena.

Si badi bene: non ci si riferisce qui alla legittima autonomia (relativa) dei molti e complementari piani e livelli artistico-espressivi di cui si compone il genere opera lirica, che talvolta proprio dalla loro deliberata e ben studiata distonia sortiscono esiti efficaci e pienamente in linea con gli intendimenti autoriali. Ma si fa riferimento ai casi in cui allo spettatore vengono propinati contesti e azioni che non trovano alcun ragionevole e coerente appiglio né nel testo verbale né in quello musicale. Intendiamoci: per sua natura è proprio del melodramma siglare un patto implicito con i destinatari perché vi sia un alto tasso di sospensione della verisimiglianza e della plausibilità realistica; ma, ancora una volta, ciò non può giustificare che quanto descritto dalle parole cantate e dalle note eseguite (ma, perché no, anche dalle didascalie e dagli altri supporti paratestuali di libretto e partitura) non trovi adeguata rispondenza nella messinscena.

A suo tempo aveva destato scalpore il fatto che nella sua famosa e ripetutamente allestita *Bohème* scaligera Franco Zeffirelli avesse convinto Herbert von Karajan (e altri dopo di lui) a ritoccare un quasi impercettibile *qui fuori?* di Alcindoro perché il regista aveva deciso di ambientare la scena del Caffè Momus all'interno del locale. Ma quale inezia rispetto a molte odierne discrasie! Le quali, purtroppo, ancora una volta possono essere determinate da superficialità o scarsa competenza nella comprensione (tanto verbale quanto più latamente culturale) del libretto.

5. Missioni

Non si vuole però qui stilare un arido e quindi inutile *cabier de doléances*. Si vuole piuttosto partire da simili considerazioni per formulare qualche proposta e qualche conseguente auspicio: proposte e auspici che nascono dal contesto accademico da cui ha preso le mosse il presente contributo e che si legano alle tre "missioni" oggi formalmente affidate all'università italiana: la didattica interna, la ricerca e la diffusione del sapere a più ampio beneficio della società e del territorio. Se il secondo punto non necessita di particolari approfondimenti perché costituisce la base pratica e teorica degli altri due, ci si sofferma qui brevemente sul primo e sul terzo.

L'ancora relativamente recente parificazione tra studi superiori di conservatorio e corsi di laurea, pur non priva di criticità e di inadeguatezze, ha però aperto il campo a nuove possibili sinergie tra queste due istituzioni formative: è in tale contesto che sarebbe augurabile si sviluppassero, come già in parte avviene, punti di contatto relativi a discipline di comune interesse perché non troppo specifiche di nessuno dei due corsi di studio e che rispettino le competenze scientifiche dei docenti coinvolti. In questo senso non posso che pensare primariamente ad una materia come Lingua italiana e testi per musica, istituita non molti anni fa presso

l'Università degli Studi di Milano grazie ad una felice intuizione di Ilaria Bonomi: un insegnamento che, mi permetto di affermare, gioverebbe assai a quanti si stanno variamente formando – per tutte le ragioni e gli esempi sin qui proposti – come cantanti, compositori, direttori d'orchestra o di coro, critici musicali o musicologi, storici del melodramma, registi d'opera.

Se è vero che non mancano legami con quella che una volta si chiamava Letteratura poetica e drammatica, materia un tempo obbligatoria per alcune delle categorie di studenti appena ricordate e ancora oggi erogata da alcuni conservatori, è però altrettanto vero che nel contesto attuale mancano sia un'omogeneità sia un vincolo in tal senso; così come è bene sottolineare che – come appunto recita la denominazione in oggetto – mentre quella disciplina considerava la questione sotto un profilo anzitutto letterario, qui si sta invece ponendo l'accento sull'acquisizione di competenze più strettamente linguistiche.

Il che conduce ad una seconda considerazione: come si è visto più sopra, le imprecisioni o i fraintendimenti relativi al codice librettistico non coinvolgono solo i non italofoeni, proprio perché l'italiano dell'opera lirica presenta caratteristiche e problemi suoi propri non immediatamente riconducibili alla lingua dell'uso contemporanea. In questo senso non è opportuno mettere sullo stesso piano o considerare tra loro alternativi (o men che meno identici) una materia più strettamente legata alla lingua del melodramma e gli insegnamenti di lingua italiana che vengono impartiti agli studenti stranieri (per lo più cantanti) dei nostri conservatori, per altro in modo non uniforme né sistematico.¹⁷

L'istituzione di una disciplina specifica obbligatoria relativa alla comprensione e all'analisi della lingua dell'opera lirica destinata a tutti coloro che a vario titolo studiano e potenzialmente lavoreranno nell'allestimento di un melodramma (o affini) sarebbe quindi un traguardo che sarebbe bene si ponessero tutte le istituzioni scolastico-formative in ciò coinvolte.

Ma forse più difficile da raggiungere è un obiettivo che afferisce alla cosiddetta “terza missione”, perché in questo caso è necessario far interagire tra loro realtà differenti basandosi sul presupposto che queste avvertano l'esigenza di una simile opportunità. Anzitutto sarebbe auspicabile che le conoscenze e le competenze di cui si è sin qui parlato fossero messe al servizio degli enti e delle istituzioni che concretamente allestiscono ed eseguono opere liriche (o loro parti): teatri, enti lirici, sale da concerto e via discorrendo. Come una volta esisteva la figura del “poeta di teatro” (lo era ad esempio il più volte citato Leone Fortis) e come in alcuni Paesi mitteleuropei esiste il ruolo del “drammaturgo”, sarebbe opportuno che anche in Italia si istituisse stabilmente una figura specifica che supporti, sotto il profilo linguistico e storico-culturale, la preparazione degli attori variamente coinvolti (cantanti, direttori, registi) e supervisioni almeno consultivamente l'intera messinscena dal punto di vista critico-filologico; il che, natural-

17. Studi, ricognizioni e proposte molto interessanti al riguardo si trovano in Balboni 2018 e in Fanetti-Lombardi (in stampa).

mente, non significa arrogarsi indebitamente diritti su altre competenze disciplinari o prevedere un'attività negativamente censoria sulla libera creatività interpretativa degli artisti.

In secondo luogo, e per certi versi complementariamente a quanto appena proposto per conservatori e teatri, sarebbe apprezzabile che anche le agenzie artistiche, che spesso determinano il repertorio degli interpreti loro affiliati e ne accompagnano lo studio, si dotassero di simili figure didattico-professionali: figure che, lo si ribadisce per l'ultima volta, non occorrerebbero solo agli esecutori stranieri ma anche agli italofofi.

Missioni ambiziose, certo, e di non facile – né immediata – realizzazione. Ma spero si sia compreso che le riflessioni e i progetti qui illustrati non si prefiggono un obiettivo di mera erudizione o di pedanteria accademica, né intendono marcare una superiorità disciplinare rispetto ad altre conoscenze parimente importanti e tra loro complementari. Sia allora concesso concludere con una metafora, certamente informale ma che spero renda l'idea.

L'Italia è nota e apprezzata in tutto il mondo per i suoi prodotti culinari: un patrimonio che giustamente si cerca di difendere, di promuovere, di produrre con cura e di ancorare ad una tradizione che ne garantisca la qualità; pur sapendo che ogni forma casearia, ogni insaccato, ogni bottiglia, ogni portata di uno stesso prodotto saranno unici e irripetibili e determinati dalla specificità di chi li realizza e li cucina, in una filiera che, dal produttore al consumatore, coinvolge diversi soggetti e diverse competenze.

E che cos'è l'opera lirica se non un prodotto tipicamente italiano, gustato anche all'estero e sempre a rischio di deperimento e contraffazioni tanto in patria quanto altrove? Come dunque non osteggiamo – anzi, più spesso lo pretendiamo – un minuzioso controllo qualitativo che garantisca l'eccellenza e l'originalità dei nostri cibi, perché non dovremmo promuovere lo stesso per uno dei prodotti artistico-culturali nostrani più famosi che alimentano la mente e l'anima di tanti Italiani e di tanti cittadini di altri Paesi? Non ne trarrebbero forse beneficio tanto i produttori quanto i destinatari, oltre che il genere in sé?

Un controllo qualità che, com'è prassi per i prodotti più pregiati e complessi, richiede l'ausilio reciproco di esperti diversi e di competenze plurime: proprio com'è per l'opera lirica e, al suo interno, per la librettologia, un «crocevia interdisciplinare» che presenta non pochi «problemi» ma a cui, se lo si vuole e se ci si impegna per questo, è ancora possibile garantire molte «prospettive» future.

Bibliografia

- Balboni 2018 = P. Balboni, *Sillabo di riferimento per l'insegnamento dell'italiano della musica*, Venezia 2018 (disponibile anche on line all'indirizzo <<https://edizione.foscarini.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-271-0/978-88-6969-271-0.pdf>>).
- Bianconi 2018 = L. Bianconi, *Il libretto d'opera*, in S. Cappelletto (a c. di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma 2018, 187-208.
- Bini–Commons 1997 = A. Bini–J. Commons (a c. di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Roma-Milano 1997.
- Bonomi 2013 = I. Bonomi, *Il tragico, il comico e il grottesco nella lingua di alcune opere verdiane*, «Itinera» 6 (2013), 51-63.
- Bonomi–Buroni 2017 = I. Bonomi–E. Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna 2017.
- Castelvecchi 1994 = S. Castelvecchi, *Sullo statuto del testo verbale nell'opera*, in P. Fabbri (a c. di), *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Pesaro 1994, 309-314.
- Cavarero 2005² = A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano 2005².
- Coletti 2003 = V. Coletti, *Il gesto della parola. La lingua nel melodramma e nei libretti verdiani*, in AA.VV., *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, Roma 2003, 41-57.
- Coletti 2005 = *Libretti, opera e lingua*, in E. Tonani (a c. di), *Storia della lingua italiana e storia della musica*, Firenze 2005, 21-32.
- Coletti 2017² = V. Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino 2017².
- Conati 2014 = M. Conati (a nuova c. di), *Carteggio Verdi-Boito*, Parma 2014.
- Curnis 2003 = M. Curnis, «*Salamandre ignivore... Orme di passi...*». *Sul libretto di "Un ballo in maschera"*, «Studi Verdiani» 17 (2003), 166-192.
- d'Angelo 2018 = E. d'Angelo, *Libretti e librettisti, tra canto e lettura*, «Lingua Italiana», portale Treccani on line 2018.
- Dallapiccola 1980 = L. Dallapiccola, *Parole e musica*, a c. di F. Nicolodi, Milano 1980.
- Della Seta 1987 = F. Della Seta, *Il librettista*, in L. Bianconi–G. Pestelli (a c. di), *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, Torino 1987, 231-291.

- Fabbri 2005 = P. Fabbri, *Musica vs Poesia: quando le arti sorelle si accapigliano*, in E. Tonani (a c. di), *Storia della lingua italiana e storia della musica*, Firenze 2005, 15-20.
- Fabbri 2007 = P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino 2007.
- Fanetti-Lombardi (in stampa) = B. Fanetti-J. Lombardi, *L'italiano L2 per la lirica: indagine pilota fra language/vocal coaches in Italia e fra cantanti d'opera di madrelingua tedesca e cinese*, in P. Diadori-G. Pianigiani (a c. di), *L'italiano lungo le vie della musica: l'opera lirica*, Firenze, in stampa.
- Gavazzeni 1946 = G. Gavazzeni, *Parole e suoni*, Milano 1946.
- Gavazzeni 1950 = G. Gavazzeni, *Il suono è stanco. Saggi e divertimenti*, Bergamo 1950.
- Ghislanzoni 1877 = A. Ghislanzoni, *Del libretto per musica* (prima parte), «Giornale Capriccio» 15 (agosto 1877), 18-29; la seconda parte si trova nel numero 19 della stessa rivista, ottobre 1877, 9-19 (il periodico è consultabile on line in formato digitale all'indirizzo <<https://www.bdl.servizi.it/vufind/Record/BDL-OGGETTO-5612>>).
- Gier 1998 = A. Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.
- Lippmann 1986 = F. Lippmann, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli 1986.
- Luzio 1935 = A. Luzio (a c. di), *Carteggi verdiani*, vol. I, Roma 1935.
- Nardi 1942 = P. Nardi (a c. di), *Arrigo Boito. Tutti gli scritti*, Milano 1942.
- Rattalino 1972 = P. Rattalino, *Letterati e musica nell'Ottocento italiano*, «Terzoprogramma» 2 (1972), 255-303.
- Roccatagliati 1990 = A. Roccatagliati, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, «Quaderni del dipartimento di linguistica e letterature comparate» VI (1990), 7-20.
- Rolandi 1951 = U. Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma 1951.
- Rossi 2018 = F. Rossi, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma 2018.
- Rugani 1955 = R. Rugani, *Perché il verdiano "Ballo in maschera" non è un capolavoro*, «Belfagor» 10/4 (1955), 393-404.
- Ruwet 1983 = N. Ruwet, *Linguaggio, musica, poesia*, Torino 1983.
- Sanguineti 1988 = E. Sanguineti, *Parole e musica*, in B. Gallo (a c. di), *Forme del melodrammatico. Parole e musica*, Milano 1988, 339-342.
- Staffieri 2012 = G. Staffieri, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Roma 2012.