

Il tragico, il comico e il grottesco nella lingua di alcune opere verdiane

di *Ilaria Bonomi*

ilaria.bonomi@unimi.it

Abstract

In this contribution I report the linguistic reflections of the categories of the ugly and the grotesque in some Verdi's libretti. Respect to the ugly, I concentrate my analysis on Solera's libretti, particularly on *Lombardi*, in the first phase of Verdi's composition process. Respect to the grotesque, the admixture between tragic and comic find its most convincing expression in the synergy between words and music in: *Rigoletto*, *La forza del destino* di Piave, *Ballo in maschera* di Somma. Here the stylistic variation among different characters seems good dashed and well conducted by Verdi and the two librettists. *Il trovatore*, on the contrary, is few diversified in linguistic registers and in contrasts and it is characterized by a strongly elevated linguistic.

I libretti delle opere verdiane, come ben sappiamo, non sono meno di Verdi che dei librettisti: l'esempio massimo, per l'Ottocento e forse per l'intera storia dell'opera, di autorialità condivisa. Studiarne i caratteri e la lingua¹ comporta quindi di necessità vedere al di là delle parole del testo poetico e misurarsi con le scelte e la poetica di Verdi. Poca strada

¹ Sulla lingua della librettistica verdiana in generale (non cito qui contributi su singole opere, né contributi complessivi sulla lingua della librettistica) si vedano soprattutto: S. Telve, "Costanti lessicali e semantiche della librettistica verdiana", *Studi di lessicografia italiana*, XV, 1998, pp. 319-437; L. Serianni, "Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto", in *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Garzanti, Milano 2002, pp. 113-161; V. Coletti, "Verdi e la lingua dei libretti", in M. Rubino (a cura di), *Recordor. Memorie classiche e spunti su Giuseppe Verdi*, Università di Genova, Darficlet, Genova 2001, pp. 55-70; V. Coletti, "Il gesto della parola. La lingua nel melodramma e nei libretti verdiani", in AA.VV., *La drammaturgia verdiana e le letterature europee. Atti dei Convegni Lincei*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 2003, pp. 41-57; I. Bonomi, "La librettistica verdiana: caratteri generali", www.treccani.it. Mi permetto inoltre di segnalare due miei contributi in corso di stampa: "Verdi e il Risorgimento: considerazioni linguistiche", intervento al Convegno "Milano capitale culturale 1796-1898", Università degli Studi-Centro Manzoni, Milano, 16-17 novembre 2011 e "Lingua e drammaturgia nei libretti verdiani", intervento al Convegno "Giuseppe Verdi e Richard Wagner: un duplice anniversario (1813-2013)", Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere-Teatro alla Scala, Milano, 24 gennaio 2013.

faremmo infatti se, limitandoci alla forma delle parole, esaminassimo e giudicassimo negativamente i molti passi che, forse semplicisticamente, possiamo definire brutti o anche grotteschi, come purtroppo è stato fatto spesso in passato studiando la lingua dei libretti dell'Ottocento. Passi ed espressioni di questo tipo si contano a centinaia anche nei libretti verdiani: pensiamo per esempio alle due occorrenze di “pera” (naturalmente congiuntivo presente di “perire”) come compaiono nel *Nabucco*, al famigerato «sento l'orma dei passi spietati» nel *Ballo in Maschera*, su cui torneremo, o alle mille espressioni francamente brutte disseminate nei libretti verdiani. Ma naturalmente, dei libretti dobbiamo studiare soprattutto se e come sono funzionali alla teatralità e alla musica. E la teatralità, come ben sappiamo, era l'obiettivo primo e massimo per Verdi, che si attenne con costanza nel suo lungo percorso artistico al concetto di “parola scenica”, teorizzato solo negli anni '70 con Ghislanzoni e con Ricordi per *Aida*.

Senza addentrarmi nella definizione delle categorie estetiche nodali nella poetica verdiana, mi pongo l'obiettivo di individuarne e illustrarne i riflessi nella lingua di alcuni libretti, con particolare attenzione per il brutto, il grottesco e la commistione tra tragico e comico.

Sappiamo bene quanto siano determinanti le scelte dei soggetti e degli autori da parte di Verdi, e in particolare quanto abbiano inciso la predilezione per Victor Hugo, Schiller e sopra tutti, Shakespeare, diversamente maestri nella ricerca del grottesco, e della commistione tragico-comico. Non prenderò in esame in questo intervento il *Macbeth*², massimo esempio di realizzazione delle categorie in questione, che prenderebbe da solo tutto lo spazio e sul quale del resto si sofferma Gabriele Scaramuzza.

² Sugli aspetti linguistici e filologici del *Macbeth* resta imprescindibile D. Goldin, “Il *Macbeth* verdiano: genesi e caratteri di un libretto”, in *La vera fenice*, Einaudi, Torino 1985, pp. 230-282.

Molto spesso alla lettura di alcuni libretti (forse più che all'ascolto dell'opera) la prima impressione che si prova, e si annota in vista di un'analisi, è l'evidenza di un brutto derivante dalla commistione di elementi diversi, o anche soltanto dalle forti tinte, dall'eccesso. Caratteri che però sono certamente efficaci dal punto di vista drammaturgico, e adattissimi all'unione con la musica. Impressione che ho provato da subito per *I Lombardi alla prima crociata* (libretto, ricordo, di T. Solera, liberamente tratto dal poema di Tommaso Grossi), opera che ha avuto subito un grande successo di pubblico. In questo libretto l'eccesso, unito a un descrittivismo forte, si presenta con particolare evidenza. Leggiamo per esempio il seguente coro degli sgherri (I,5)

Niun periglio il nostro seno
Di timor vigliacco assale;
Non v'è buio che il baleno
Non rischiari del pugnale;
Piano entriam con pie' sicuro
Ogni porta ed ogni muro;
Fra le grida, fra i lamenti,
Imperterriti, tacenti,
D'un sol colpo in paradiso
L'alme altrui godiam mandar.
Col pugnol di sangue intriso
Poi sediamo a banchettar!

I versi sono "facili" ottonari, in linea con la preferenza di Verdi del primo periodo per i parisillabi, con costante successione di rime ABAB-CCDDEFEF. Il lessico e la retorica evidenziano contrasti (buio/baleno) ed eccessi, di forte impatto descrittivo e impressivo, e legati alla insistita malvagità degli sgherri: «fra le grida, fra i lamenti/ imperterriti, tacenti»; banchettare col pugnale intriso di sangue, ecc.

Tende all'eccesso, in generale, il lessico dei libretti di Solera, legato all'immaginario romantico e ricco di voci riguardanti la natura, funzionali all'intensità espressiva ed emotiva della coppia compositore-poeta, che convergono con i due codici in piena sinergia a creare atmosfere cupe, forti, teatrali, di sicura presa sull'emotività del pubblico. Una natura

cupa, tempestosa: sostantivi come “fulmine”, “lampi”, “marosi”, “nembo”, “tenebre”, “tuoni”, “turbine”; aggettivi come “fumido”, “fumante”, “procelloso”. Coppie aggettivo+sostantivo o sintagmi diversi, originali di Solera, come “infausta lampa”, “meste tenebre”, “nembo struggitor”, “querce fumanti”, “abisso d'affanni”, “angelo del perdono”, “serpi d'averno”, “comete di sangue e spavento”, “orror di lampi e tuoni”.

E ricordiamo solo per questa linea del “brutto”, senza fermarci, tra i libretti di Solera, *Oberto*, i cui eccessi, insieme ad analogie di situazioni e comportamenti, non a caso hanno motivato la recente scelta registica di Mario Martone, alla Scala, di ambientare l'opera nella Napoli della camorra. Poi, naturalmente, *Giovanna d'Arco*, e *Attila*, l'opera in cui, forse, la sinergia espressiva Verdi/Solera raggiunge i risultati migliori.

La commistione di tragico e comico appare centrale per la categoria del grottesco, come ha ben puntualizzato Raffaele Mellace nel suo recente pregevole ritratto di Verdi³.

Sotto il profilo linguistico, va precisato innanzitutto che da una parte c'è la commistione, molto spesso non consapevole, per ragioni intrinseche alla lingua, al codice librettistico maneggiato da librettisti mediocri; dall'altra c'è la commistione, ben consapevole e programmata in Verdi, che ha ragioni drammaturgiche, e caratterizza soprattutto alcune opere, con grande efficacia. Mi riferisco in particolare a *Rigoletto*, alla *Forza del destino* e al *Ballo in maschera*.

In Piave, com'è noto, Verdi trovò un librettista ideale: aveva senso del teatro, capacità di assecondare la volontà “superiore” del maestro nella ricerca della massima efficacia rappresentativa; più specificamente sul piano della lingua e dello stile, scelte lessicali, sintattiche, metriche concorrono a realizzare quella scorrevolezza e quella facilità dei suoi versi, molto gradite a Verdi, che hanno cooperato alla popolarità delle sue opere.

³ R. Mellace, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Carocci, Roma 2013, pp. 143-144.

Lo stile di Piave nei 20 anni della sua collaborazione con Verdi mostra una evoluzione verso una maggiore maturità stilistica, certo più per merito del Maestro che suo: opere come *Ernani* e *I due Foscari* sono decisamente più monostilistiche rispetto alle più complesse e articolate *Rigoletto* e *Traviata*, come lo stesso Verdi ha più volte sottolineato, osservando già nel 1848 per *I due Foscari* che «hanno una tinta, un color troppo uniforme dal principio alla fine» e qualche anno dopo, più in generale «trovo che la nostra opera, pecca di soverchia monotonia, e tanto, che io rifiuterei oggi di scrivere soggetti sul genere del Nabucco, Foscari, etc. etc... Presentano punti di scena interessantissimi, ma senza varietà. È una corda sola, elevata se volete, ma pur sempre la stessa»⁴. Osservazioni autocritiche che si riferiscono alla componente drammaturgica ma che naturalmente hanno implicazioni linguistiche.

Elemento fondamentale, la complessità, in *Rigoletto* e *Traviata*, prima di tutto legata ai due protagonisti, entrambi plasmati da forte contrasto, polimorfismo e lacerazione tra caratteri in opposizione tra loro. Contrasto e lacerazione che raggiungono il massimo grado e livello in *Rigoletto*, insieme gobbo maligno e padre amoroso, anche sul piano linguistico. *Rigoletto* è l'emblema del grottesco, con la sua deformità, la sua intensa affettività familiare, il suo ruolo di beffardo buffone di corte, la sua comicità tragica. L'emblema di una nuova categoria estetica che trova nel melodramma romantico e in quello verdiano, in particolare, la sua realizzazione più amata e popolare. Ben diversamente nel contesto verista apparirà il carattere di Tonio/Taddeo nei *Pagliacci*, che pur molto simile nel ruolo a *Rigoletto*, ormai non sarà più sentito come grottesco.

Sul piano linguistico, *Rigoletto* unisce all'elevatezza e alla cristallizzazione di formule e usi del codice melodrammatico ottocentesco una tendenza a spingersi verso un registro meno letterario e più prosastico, presente già nell'originale francese, tendenza più forte in alcuni momenti

⁴ *Ibid.*, p. 147, rispettivamente nella lettera a Piave del 22 luglio e nella lettera a Somma del 22 aprile 1853.

del dramma e per alcuni personaggi, soprattutto il protagonista. Diversamente dalla *Traviata*, in cui l'abbassamento di tono e la variazione di registro derivano soprattutto dall'ambientazione sociale e temporale (anche se, com'è noto, per la prima rappresentazione la censura volle collocarla nel XVII secolo), in *Rigoletto* la variazione ha altre ragioni, più complesse sul piano drammaturgico.

L'elevatezza fono-morfologica caratterizza tutti i libretti di Piave, in linea con il codice melodrammatico ottocentesco. Funzionale alla brevità e alla sintesi, imperiosamente e quasi ossessivamente richieste da Verdi ai suoi librettisti, si presenta l'accentuazione del tradizionalismo in senso brachilogico, che rende ragione di costrutti sostenuti, desueti e talvolta poco eleganti, come l'insistita enclisi ("rammentomi", "accendene", "sarovvi"), il participio presente con valore verbale («Mi rivedrete portante in mano il teschio mio» I,6; «lagrime scorrenti da quel ciglio» II,1), o costrutti sintetici diversi come "la costoro"+sost. («La costoro avvenenza è qual dono / di che il fato ne infiora la vita» I,1). Ricordiamo *en passant* che i 1600 versi di Hugo diventano 714 in Verdi-Piave.

Anche il lessico è ricco di voci letterarie e arcaizzanti ("ange", "conquide", "inulto", "tempio" [chiesa]), ma alternate a voci più comuni, con modalità rivelatrici della cura nella variazione linguistico-stilistica e nella caratterizzazione linguistica dei diversi personaggi. Possiamo prendere avvio da Sparafucile e Maddalena per passare poi al protagonista.

Il lessico di Sparafucile e di Maddalena è decisamente concreto e colloquiale: accanto ai sinonimi "acciar" e "ferro" usati da altri personaggi, Sparafucile chiama concretamente "spada" la sua arma. E usa voci ed espressioni decisamente informali e inusuali nel melodramma serio come «Peggio per voi» (I,7), «Al diavol ten va'» (III,6), «Rattoppa quel sacco» (III,6), «sgozzato» (III,6), «che diavol dicesti!» (III,6). In più, si nota come usi lessicali di questo registro si estendano agli interlocutori dei due fratelli in alcuni momenti pregnanti del dramma: infatti il Duca

prima sollecita Sparafucile a dargli «Due cose e tosto», ovvero «Una stanza⁵ e del vino» (III,2), e poi lo invita a dargli da dormire «in scuderia... all'inferno... ove vorrai» (III,3). Notevole come esempio di dialogo colloquiale ed espressivo la scena terza del terzo atto, a cui si rinvia.

Ma è il personaggio di Rigoletto, forse il più grande in assoluto dei personaggi verdiani, a mostrarci anche sul piano linguistico la straordinaria sfaccettatura della sua personalità e la perfetta commistione tra il registro tragico, quello comico e quello grottesco. Rigoletto, designato nella sua varia natura dai diversi personaggi via via come “padre” (da Gilda, ben 19 volte), “buffone”, “pazzo”, “gobbo”, “mostro”, “serpente”.

Molte parole riportano la voce di Rigoletto, come ha ben scritto Edoardo Buroni, allo «scherno, all'aggressività [del personaggio eponimo], ai rapporti che lo legano ai cortigiani e alla vita dissoluta della corte»⁶. Pensiamo alle varie parole ed espressioni nella scena terza del secondo atto: «Han tutti fatto il colpo!» (II,3), «dell'usato più noioso voi siete» (II,3), e nel primo atto «Da rider mi fa» (I,5), «è matto» (I,6). Molte sono le parole o le locuzioni espressive riconducibili a un registro e a situazioni informali, pronunciate da Rigoletto o dai cortigiani: «avventura amorosa» (I,1), «mi punge» (I,1), «sbuffa» (I,3), «che nuove scoperte!» (I,3), «gobba» (I,4), «marrano» (I,5), «in furia è montato» (I,5), «Eh, non mangiarci!» (I,15), «restò scornato» (II,2), «colpo» (due volte in II,3), «a voi nulla ora costa» (II,4). E rilevanti sono le varianti più colloquiali, al posto di sinonimi più elevati e melodrammatici, come «testa» (I,3; tre volte in I,5), invece ad esempio di «capo, o parlate» (I,4), «narrate» (I,4) e «dite» (II,2) invece di “favellate”.

Oltre al lessico, che mostra la compresenza di stili e registri diversi in modo più diretto e immediato, anche il piano della sintassi rivela l'at-

⁵ Musicato come *Tua sorella*, che meglio motiva il biasimo di Rigoletto per *i suoi costumi*.

⁶ I. Bonomi, E. Buroni, *Il magnifico parassita*, Franco Angeli, Milano 2010, p. 163.

tenzione che Piave e Verdi misero nel caratterizzare personaggi e soprattutto scene e momenti drammatici. Perdurano, inevitabilmente, costrutti ricercati ed elevati e un andamento sintattico fortemente letterario non motivato dal punto di vista drammaturgico, per semplice adesione al codice melodrammatico (si potrebbero citare moltissimi casi di inversioni), ma va notato da un lato il ricorso a moduli di ampia costruzione in momenti lirici nei pezzi chiusi: «Parmi veder le lagrime / scorrenti da quel ciglio, / quando fra il duolo (musicato come *dubbio*) e l'ansia / del subito periglio, / dell'amor nostro memore, / il suo Gualtier chiamò» (II,1); «Partì... il mio core aprivasi / a speme più gradita, / quando improvvisi apparvero (musicato come *entrarono*) / color che m'han rapita / e a forza qui m'addussero / nell'ansia più crudel» (II,6) o in momenti di azione drammatica e concitata da parte di Monterone irato e vendicativo: «Ah sì a turbare / sarò vostr'orgie... verrò a gridare, / fino a che vegga restarsi inulto / di mia famiglia l'atroce insulto. / E se al carnefice pur mi darete, / spettro terribile mi rivedrete / portante in mano il teschio mio / vendetta chiedere al mondo e a Dio» (I,6).

Dall'altro lato si evidenzia il ricorso a una sintassi breve, franta, spesso nominale e con frequenti versi fatti di più battute. Chiarificatrici in proposito le parole di Edoardo Buroni: «se [nel primo atto] all'inizio ciò serve per esprimere l'incuriosito stupore dei cortigiani e la reticenza divertita di Marullo, in un secondo momento in questo modo si realizzano incisivamente il veloce dialogo con cui il Duca e Rigoletto ragionano tra loro, l'insulto del secondo a Ceprano e la macchinazione dell'astiosa e celata vendetta attuata dai cortigiani ai danni del buffone. Nel complesso si ha dunque una resa eloquente dell'animatissima, frenetica e quasi caotica vita della corte mantovana, presentata anche nelle sue bassezze e nella sua goliardica scanzonatezza»⁷. Esempi di sintassi dialogica vivace e realistica sono i già citati dialoghi tra Rigoletto e Sparafucile

⁷ *Ibid.*, p. 160.

(I,7; III,4; III,8), e tra Sparafucile, Maddalena e il Duca (III,5-6). Un andamento sintattico e dialogico ben riflesso nell'accompagnamento musicale e nella pausa sintattico-musicale («L'uomo di sera aspetto... / una stoccata, e muor. / – E come in casa? – È facile... / M'aiuta mia sorella... / per le vie danza... è bella... / Chi voglio attira... e allor... / – Comprendo... – Senza strepito...»).

Insomma, anche se Verdi affermò: «io ho la debolezza di credere, per esempio, che Rigoletto sia uno dei più bei libretti, salvo i versi, che vi sieno»⁸, i versi e la lingua di Piave in realtà, certo con qualche disomogeneità e qualche menda, si rivelano pienamente funzionali alla musica e al dramma, riflettendone la varietà dei caratteri e dei momenti.

Un altro libretto di Piave che mostra la corrispondenza sul piano linguistico della variazione di personaggi e momenti drammaturgici, soprattutto nella linea della compresenza di tragico e comico, è *La forza del destino*, di una decina d'anni successiva al *Rigoletto*. Com'è noto, la prima versione della *Forza* fu composta per Pietroburgo, e poi, intervenuta la malattia di Piave, sarà rivista nel 1869 per la Scala, con interventi nel libretto da parte di Ghislanzoni, e cambiamenti soprattutto negli ultimi due atti. Verdi seguì molto da vicino Piave nella stesura del libretto, condizionandone spesso la formulazione, in particolare nella metrica. Ciò nonostante, non ne fu del tutto soddisfatto, specie per l'ultima parte e per il finale, che infatti venne cambiato nella seconda versione. Si tratta di una delle tre opere che Verdi attinge dal teatro romantico spagnolo, con acquisizioni anche dal *Wallenstein* di Schiller tradotto dal Maffei. Dalla fonte derivano i contrasti di genere, che si traducono nell'opera e nel libretto in forti contrasti drammaturgici e linguistici.

La differenziazione linguistica tra i personaggi è molto marcata, con decisa caratterizzazione in senso comico di frate Melitone, Trabuco, e

⁸ Lettera a Cesare De Sanctis del 7 febbraio 1856, citata in A. Luzio, *Carteggi verdiani*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1935-47, vol. 4, p. 35.

Preziosilla, quest'ultima, più che comica, insolitamente colloquiale e spigliata, ben poco melodrammatica. Spiccano così voci ed espressioni familiari ("gnaffe", "a me non se la fa"), alterazioni ("robaccia", "padruccio", "benone", "togone"), onomatopee ("pim", "pum", "auf", "rataplan"). Alcuni dialoghi sono improntati a naturalismo e modernità discorsiva («buona notte»; «m'aiuti, signorina»), con anticipazione rispetto all'opera pucciniana, che si aprirà verso queste formule d'uso⁹. Naturalmente tutto questo convive con il linguaggio melodrammatico e aulico, con voci come "ange", "suora" [sorella], forme tradizionali nel pronome ("ne"; "ci") e nel verbo ("peria"), e inversioni sintattiche.

Da notare la presenza di effetti fonici («a una zuffa tra servi e sicari / solo il vil seduttore sfuggia» II,4; «Sempre segreti! / E questi santi soli han da saperli!» II,8), graditi a Piave anche se non ancora sfruttati da Verdi come sarà con Boito. Ma in generale in quest'opera la variazione nella lingua si combina assai bene sia con la struttura drammaturgica, sia con la musica, nonostante le lamentele di Verdi.

In questa opera però tragico e comico non sono compenetrati in profondità, ma restano giustapposti a caratterizzare personaggi diversi. Diversamente accade nel *Ballo in maschera*.

Del libretto del *Ballo in maschera* (Antonio Somma, 1859) la critica ha in generale parlato male, tacciandolo di arcaismo e cattivo gusto, fermandosi emblematicamente sul vituperato verso di Renato «sento l'orma dei passi spietati» (II, 3). L'espressione, come ha osservato Michele Curnis¹⁰, trova esempi nella letteratura del '600 ed è anche forse da ricondurre a un passo manzoniano¹¹. Ma questo libretto, sul quale del resto ha lasciato tracce consistenti l'originale francese di Scribe, possiede

⁹ Cfr. L. Serianni, "Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto", cit., p. 130 sgg.

¹⁰ M. Curnis, "'Salamandre ignivore...orme di passi'. Sul libretto del *Ballo in maschera*", *Studi verdiani*, 17, 2003, pp. 166-192.

¹¹ «il romore di un'orma aspettata», espressione presente nella prima edizione dei *Promessi Sposi*, richiamata da Francesco Flora, come ricorda Curnis nel saggio citato alla nota precedente a p. 186.

pregi e specificità non banali, che a un'analisi linguistica rivelano una sua notevole appropriatezza alla musica e alla valenza drammaturgica. Tanto più rilevanti, questi pregi, se consideriamo le enormi difficoltà compositive determinate dalla censura, che costrinse librettista e compositore a rifacimenti e cambiamenti pesanti.

Sinteticamente, osserviamo prima di tutto che nella lingua si riflettono quella variazione stilistica e quella movimentata struttura drammaturgica che Verdi aveva apprezzato in Scribe e aveva voluto da subito per quest'opera: la commistione di tragico e comico (rivelatrici le parole del coro I,4 «ve', la tragedia mutò in commedia») è sottesa a tutta l'opera e appare evidente nella caratterizzazione dei personaggi nelle diverse situazioni.

Dei tre protagonisti, Amelia è più coerentemente aderente al suo carattere sentimentale, tragico, espressivo, mentre Renato e soprattutto Riccardo passano da toni tragici a toni quasi leggeri e comici, in stretta sinergia con la musica («È scherzo od è follia / siffatta profezia» I,10), con qualche elemento colloquiale, come i costrutti marcati «Dirolla io la cagion» (I,3); «L'ho segnato il sacrificio mio» (III,5), peraltro ricorrenti in momenti drammatici che di per sé non giustificano, o non giustificherebbero, la loro presenza: ma la loro lingua, specie quella di Renato, è intessuta di intensità variamente ottenuta sul piano lessicale, sintattico, stilistico e talvolta anche fonetico. Notiamo in particolare una sintassi incisiva, spesso nominale («Turbato il mio signor...» [I,3]; «Di che rea?» [I,4]; «Lasciarti qui sola con esso?» [I,3]; «Non un passo» [II,5]), o variamente brachilogica (ablativo assoluto «Te perduto, ov'è la patria...» [I,3]), efficacissima sul piano drammaturgico. Stilemi potenti sono: antitesi («raggiante di pallor» [I,2]; «astro di queste tenebre» [II,2]; «riluce di tetro» [I,7]); sinestesie come la citata «sento l'orma dei passi spietati», chiasmi («L'amor mi guardi e mi protegga Iddio» [I,3]), e innumerevoli coppie di aggettivi, sostantivi («fatale e desiato», «ricchezze e piacer», lo «strazio» ed il «rosso»). Effetti fonici come assonanze allitterazioni e insistenze

consonantiche spiccano soprattutto nell'intensa espressività di Riccardo («Ardo, e seguirla ho fisso / se fosse nell'abisso» [I,9]).

Ben delineati in senso leggero comico i congiurati beffardi Samuel e Tom (da notare la sintonia con la musica soprattutto alla fine del secondo atto, mentre all'inizio del primo e nel terzo i timbri e l'andamento melodico-ritmico sono più truci e gravi) e il più variegato Oscar, caratterizzato soprattutto nel lessico e nella metrica (forse unico personaggio verdiano, prima di *Falstaff*, caratterizzato nella metrica, con due arie di quinari), e in senso tragico la maga Ulrica, il cui lessico ricco, forte e raffinato mostra echi letterari colti, anche virgiliani, come ha ben documentato Curnis, e preziosità come l'hapax "*salamandra ignivora*". Il *Ballo*, come ha di recente sottolineato Mellace¹², è uno degli esempi migliori di vera e profonda commistione di tragico e comico, e la sfaccettatura dei caratteri ma anche linguistico-stilistica di Riccardo e Renato lo mostra molto bene.

Vorrei infine notare come, di contro a opere in cui la commistione di stili voluta da Verdi e presente nella musica e nell'impianto drammaturgico trova riscontro, come abbiamo visto, nella veste formale e linguistica, nel *Trovatore* questo non si verifica. Cammarano infatti, a differenza che in *Luisa Miller*, libretto per più versi disomogeneo¹³, nel *Trovatore* si attiene in modo coerente e costante a un registro elevato: qui l'omogenea elevatezza di lingua e la ricerca di toni scuri e tetri appaiono in alcuni passi non in sintonia con la musica, spostata talora verso un registro più lirico, a comporre quella variazione interna di toni che è stata sempre indicata come uno dei caratteri centrali dell'opera, e che non trova, appunto, corrispondenza sul piano linguistico. Il lessico è fortemente investito da tale insistenza su temi e toni scuri e tetri, con ricorrenza di voci come "acerbo", "atroce", "tremendo", "crudele", "cupo", "egro", "empio",

¹² R. Mellace, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, cit., p. 174 sgg.

¹³ Cfr. G. Scaramuzza, *Il brutto all'opera. L'emancipazione del negativo nel teatro di Giuseppe Verdi*, Mimesis, Milano 2013, e l'intervento in questi Atti.

“fosco”, “infame”, “infernale”, “orrido”, “tetro”, “feroce”. Insistito l’impiego di interiezioni tipiche della tragedia e del melodramma, come “ah” (15 occ.), “oh” (13 occ.), “deh”. Molto più numerose che in Luisa Miller le iuncturae, che mostrano forti debiti verso la tradizione letteraria, in particolare melodrammatica e tragica (Metastasio, Alfieri). Nella sintassi, ricorrono costrutti fortemente letterari come l’accusativo alla greca («bruno le vesti ed il cimier»), inversioni e periodi contorti («Dell’ava il fine acerbo / è quest’istoria...La incolpò superbo / conte di malefizio, onde asseria / colto un bambin suo figlio...Essa bruciata / venne ov’arde quel foco!» [II,1]). Rilevante la ricerca di articolazione metrico-sintattica, con *enjambement* («Ah! Dell’indegno rendere / vorrei peggior la sorte» [IV.2]) anche in brani chiusi, a rendere più faticosa la corrispondenza tra testo verbale e musica.

Naturalmente, accanto alle opere che ho ricordato, molte altre opere verdiane possono mostrare riflessi linguistici delle categorie estetiche di cui si parla in questa giornata, non senza una certa soggettività di individuazione, soprattutto, credo, per la categoria del brutto: ed è questa sicuramente una prospettiva di analisi interessante e stimolante, da seguire insieme a una prospettiva di analisi, molto poco frequentata dai linguisti, che confronti i libretti italiani con le loro fonti straniere.