

GIUSEPPE MARIA IACOVELLI

QUALCOSA SUL LIBRETTO DE
IL GRILLO DEL FOCOLARE

Unde illa priorum
scribendi quodcumque animo flagrante liberet
simplicitas?

Giovenale, *Sat.*, I, 151-153

But I have found our thoughts take wildest flight
Even at the moment when they should array
Themselves in pensive order.

Byron, *Manfred*, III, 4

Неужто не понимают, что для приобретения
мнения पहले всего надобен труд,
собственный труд, собственный почин в деле,
собственная практика!

Достоевский, *Бесы*, I, 1, 9

La recente estinzione di quello *spiritus intus* teorico che, ormai da qualche secolo, animava la ricerca umanistica, consente in primo luogo di venire subito al sodo, saltando uggiose spiegature, e incoraggia a una cospicua libertà di movimento, anzichenò. Foriera di un *boom* produttivo senza precedenti che solo, a ben vedere, poteva compensare una perdita la cui gravità si è rivelata inversamente proporzionale alle reazioni suscitate. Tutto ciò non è rimasto privo di conseguenze per il campo della ricerca librettologica, che, oltre a vantare *in re* una dubbia nomea, è sempre stato allergico – e per motivi mai chiariti – a qualsiasi forma di pensiero astratto. Ovvio, diranno in molti. Eppure l'aggiornamento del nesso materia di studio-riflessione in termini di responsabili-

tà produttiva, causa ed effetto della feracità interdisciplinare che ha mutato il volto della scienza, apre un ampio ventaglio di possibilità, svolazzanti indifferentemente dal settore di impiego fino ai modi del cimento, ossia ciò che una volta, ai tempi dei nostri nonni, si sarebbe nomato metodo¹: ricognizione documentaria – riuscitissimo *blend* di tormentoni biografici e assaggi epistolari in cima alle classifiche di gradimento – o indagine filologica di fonti e trasfusione dei materiali? Verifica della dotazione drammaturgico-musicale dei libretti a fini percettivi o pacchetto *all-in-one* ideale per ogni esigenza, dai proginnasmi universitari al monografico cibreo²? Qui casca la scelta, tanto più rilevante in quanto il procedere, sia nei dettagli sia nel suo senso generale, non è più un problema. Piuttosto le condizioni di lavoro, i tempi di consegna e la conformità aprioristica del risultato alle attese dell'utenza, insomma i criteri manageriali che soprintendono al relazionamento fra singolo e società e che valgono nella sfera privata come in ogni altra, questi sono i problemi del mondo in cui viviamo³. Il resto, se pure esiste, non conta nulla.

Opteremo così, in congruenza col riquadro epistemologico sgrossato, per un abordaggio alla sostanza testuale dei libretti, considerando una volta tanto sotto il profilo strutturale e storico-letterario in genere (un abordaggio morbido, per carità, esente da complicazioni concettuali e aderente all'evidenza, nulla insomma che sfugga al dovere di ostentar la fondatezza dell'indagine nell'unico modo possibile, *id est* assicurando il *palmarès* di colleghi e superiori della volontà di evitar loro anche il più piccolo scombussolio). Almeno è l'intento nostro. Non per gusto d'eccentrico, che nell'epoca dei semilavorati e delle ricette sarebbe il benvenuto come un lupo di montagna fra le placide pecorelle di un gregge o come un confessore nel consiglio d'amministrazione di una multinazionale, ma per genuina e innocua (speriamo) curiosità. Per quanto malfamata, infatti, la ricerca non denega l'esistenza di una di-

¹ Uno dei rami più rigogliosi della filosofia tedesca moderna, diciamo da Schopenhauer ad Adorno, è cresciuto proprio su tale problema, lasciando un corpus di opere dal valore inestimabile: ne consigliamo la lettura per intero (introduzioni e note comprese), non solo agli appassionati ma anche agli specialisti in carriera, confidando nel suo valore psicoterapeutico.

² Così riguardevole la bibliografia in merito a ciascun punto, specie quella recente, che, per non scompiacere alcuno dei sensibilissimi colleghi, ci asteniamo da qualsiasi citazione, sicuri che il lettore rimedierà da sé (facendo per tre).

³ Sempre valido il classico HENRY MINTZBERG, *The Nature of Managerial Work*, New York, Harper & Row, 1973. Inutile citare la riflessione critica, che avrà pure sviscerato ogni aspetto di quei problemi senza però sortire alcun effetto sulla società (tanto per cambiare).

mensione espressiva peculiare, che la librettistica ha desunto in prevalenza dai generi drammatici affini – storicamente la tragedia, la favola pastorale e la commedia –, giunge anzi a interpretarne l'inver bizzarra *facies* come risultato di una oculata calibratura: necessaria a predisporre un testo di per sé refrattario a un elementare atto di lettura⁴ al connubio con la massa acustica e alla conseguente epifania scenica (o scenofania), con la stessa cura che mettevano le massaie a. e. (ante emancipazione) nel preparar l'impasto per la cottura. E dal momento che un impasto non puossi consumar crudo, ma diventa edibile esclusivamente in seguito alla cottura, ecco che anche il libretto d'opera risulta incommestibile in assenza del processamento musico-teatrale cui per natura è destinato. Come volevasi dimostrare⁵.

⁴ Poche branche della grande famiglia musicologica vantano una coscienza etica tanto robusta da spingersi a porre limiti all'indagine e divieti al cammino dell'individuo: e dove, oltre che negli stampati di librettologia, trovansi a ogni piè sospinto ammonimenti espliciti – e con retrogusto profetico-intimidatorio – a non considerare i libretti come fossero testi letterari over di qualche autonomia dotati? Unici riscontri possibili – anche in relazione agli effetti, ché nessuno, a memoria d'uomo, s'è mai sognato di degnar di lettura i libretti – gli anatemi ecclesiastici o la censura preventiva delle dittature, che però beneficiavano di un apparato repressivo, nei cui rigori il singolo, specie se tendente a discrepare, sapeva di poter incorrere (v. BERND WEIL, *Faschismustheorien. Eine vergleichende Übersicht mit Bibliographie*, Fischer, Frankfurt/Main 1984).

⁵ Su tali problemi l'autore è tornato altre volte, non solo nel corso di discussioni, anche private, comunicazioni epistolari, o riflessioni intime (così intense e frequenti, in assoluto le migliori), ma anche in forma cosiddetta scientifica, quella più comune e diffusa, stretta nel carapace di ritornelli *dernier cri*, onde il gran pubblico non defraudare di ciò che gli spetta, e cioè: GIUSEPPE MARIA IACOVELLI, *Auf der Jagd durch die italienischen Wälder. Freischütz-Übersetzungen im Italien des 19. Jahrhunderts*, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl (a cura), *Die „Schaubühne“ in der Epoche des Freischütz. Theater und Musiktheater der Romantik*, Vorträge des Salzburger Symposions 2007, Mueller-Speiser, Anif/Salzburg 2009, pp. 312-326; ID., „Der“ Tod auf der Bühne. *Francesco Maria Piaves Libretto zu Luigi und Federico Riccis Oper* Crispino e la Comare, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl (a cura), *Katastrophe, Sühne, Erlösung: Der Tod im (Musik-)Theater*, Vorträge des Salzburger Symposions 2008, Mueller-Speiser, Anif/Salzburg 2010, pp. 343-370; ID., *L'immagine della romanità nella cultura italiana fino a Melenis*, in: Diego Cescotti (a cura), *Il miele e le spine. Melenis - Un'opera ritrovata di Riccardo Zandonai*, Atti del convegno, Rovereto, 28 ottobre 2010, Osiride, Rovereto 2012, pp. 13-60; ID., *Un re gettò la coppa nell'abisso. Il primo testo d'opera di Riccardo Zandonai e la tradizione librettistica italiana dell'Ottocento*, in: Diego Cescotti e Irene Commisso (a cura), *Alba d'Aprile. Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai*, Atti del convegno «La produzione musicale di Riccardo Zandonai fra tradizione e modernità», Rovereto, 8-10 settembre 2011, Osiride, Rovereto 2013, pp. 321-387. Una qualche preconsenzia dei detti testi dovrebbe favorire l'orientamento nelle discussioni a venire.

Se non ci sono domande, cominciamo a leggere – o meglio: a visionare l’inizio del nostro libretto, che s’intitola, per chi non l’avesse ancora capito, *Il Grillo del Focolare* (I, 1):

Una gran stanza che serve anche di cucina. A sinistra un gran camino rustico. Due porte. Appesi alla parete alcuni utensili da carrettiera, un orologio olandese *cu-cu* e un fucile. È sera.

DOT *sola*. (Il Grillo canta).

(*entrando e inginocchiandosi graziosamente davanti al camino, sopra il quale bolle una gran cocoma di rame*)

Eccomi, signor Grillo, eccomi presso
 alla vostra dimora, e rendo omaggio
 a vostra Signoria, umile e prona...
 Oh!... Oh!... ecco che parmi
 incominci il cri-cri... 5
 Siete voi, signor Grillo?... Eh?... Sì, ho capito:
 volete che vi canti una canzone,
 la canzon del paese dei «Fanciulli
 perduti in mar»⁶.

Un incipit singolare, generoso di spunti d’indagine per tutti i gusti – dalle alterazioni del corpo di stampa alle avvertenze di regia, dal tratteggio caratteriale del personaggio alle implicazioni orchestriche e scenotecniche –, oggetto ciascuno di un ambito specialistico a sé stante (anche dal punto di vista della ricaduta sociale e del trattamento economico, due parametri della massima importanza in ogni giudizio di valore). Chi però riuscisse a concentrarsi sulla superficie linguistica vedrebbe entrare in scena la protagonista femminile, sola, e rivolgere la parola a un grillo, presumibilmente della specie *Acheta domestica* (Linnaeus, 1758)⁷, cosiddetta perché adattatasi a vivere nelle case di campagna, le belle case di campa-

⁶ Ci si creda o meno, tutte le citazioni provengono dall’originale, *Il Grillo del Focolare* / (da «*The Cricket on the Hearts*» di Charles Dickens) / *commedia musicale in tre atti* / di / Cesare Hanau / musica di / Riccardo Zandonai / G. Ricordi & C. / Copyright 1907, p. 5. Si avverte che il cognome del librettista «Hanau», non è un refuso: l’infelice accoppia daddovero un nome solenne a un cognome che pare l’onomatopea di un lamento (o, peggio ancora, il nome di una città tedesca), forse per questo è così difficile trovarne notizia nelle fonti d’epoca.

⁷ Chi abbisognasse di dati più aggiornati può affidarsi alla rinomata *American Orthopterists’ Society*, le cui attività ricoprono l’intera galassia ortottera grazie al suo organo ufficiale, il «*Journal of Orthoptera Research*», alla snella newsletter «*Metaleptea*» e all’intensa attività di studio promossa (imperdibile la galleria fotografica *Orthopterists and their allies* sul sito web).

gna o di paese che oggi non esistono più, dove le poesie di Pascoli ci invitano ancora a entrare, le vecchie case con occhi di finestre e dall'intenso odor di bucato, di pane, gremite di angoli misteriosi (le soffitte!) e simbolo tangibile di un mondo altro, pulsante di magia – viste una volta da bambini non le si dimentica più⁸. Indipendentemente dal sesso della bestiola, che non viene mai specificato, l'entrata in scena di Dot obbliga ad alcune considerazioni. Per quanto se ne sa, non è la regola che un'opera, nella fattispecie di genere comico, principii con un solo. Prepondera nel libretto ottocentesco infatti l'incipit collettivo, affidato a un coro, spesso diviso in semicori, cui si aggiungono uno o più solisti (meno praticata l'alternativa con due o più solisti senza coro, v. *infra*). Nella codifica dell'opera di tipo comico entrambe – ma più esplicitamente la prima che la seconda – assolvevano a tre funzioni fondamentali, ereditate dal teatro parlato e almeno in parte dirette, scavalcando il mondo fittizio della *fabula*, alla ricezione 'esterna': descrivere l'ambiente, presentare i personaggi e avviare l'azione, il tutto in maniera piuttosto sommaria, per cenni convenzionali o allusioni a elementi particolari relativi alla contingenza scenica, ché la condivisione degli orizzonti letterari – assieme alla conoscenza della tradizione librettistica – impediva allo spettatore di restare completamente disorientato⁹. Cose ovvie e risapute, ma sempre piacevoli da ripetere.

La trasformazione del genere buffo negli ultimi decenni dell'Ottocento, quando rinunciò a gran parte dei suoi elementi tradizionali a

⁸ È strano che un poeta come Pascoli, impegnato come nessun altro a cantare le umili tamerici fin nei dettagli più vivi e commoventi, non si sia mai soffermato su un'immagine tanto comune e poetica come un grillo che allieti col suo canto un focolare domestico; dopo innumerevoli grilli riecheggianti dai campi un cenno fugace in *Ad una rócca* (1910, v. 38-39), da *Odi e Inni* (1913). Precursore dell'attenzione poetica al motivo Emilio Praga, che in *Brianza* evoca *in nuce* l'immagine che chiuderà serenamente il primo atto dell'opera (da *Penombre*, 1864, v. 9, ancora grilli focolarini in *Sospiri all'inverno*, 14), seguirono Giacomo Zanella, autore del sonetto *Dolce come di rivoli zampillo* (da *Versi*, 1868), che descrive l'assopirsi dell'autore al canto dell'insetto, Guido Gozzano, che ne *La signorina Felicità ovvero La felicità* allunga il quadro con sfumature di mesta ironia (da *I colloqui*, 1911, III, 52), Clemente Rebora, che al *Grillo del focolare* dedica l'asciutto e breve XLVIII dei suoi *Frammenti lirici* (1913), altrettanto conciso *Il grillo* di Nicola Moscardelli (da *Tatuaggi*, 1916), infine il più tardo Corrado Govoni di *È l'ora* (da *Canzoni a bocca chiusa*, 1938, v. 13). Havvi dunque uno *Zeitgeist* che segna l'ora storica dei fenomeni e intreccia legami fra le arti?

⁹ Già dal forte grado di stilizzazione risulta chiaro che la funzione cosiddetta informativa – caposaldo della corrente interpretativa 'consumistica' – non rappresentava lo scopo esclusivo del coro d'introduzione, era solo l'aspetto parziale di una più generale codifica del *locus* finalizzata a dargli il suo senso (v. *infra*).

vantaggio di un 'innalzamento' di stile e sostanza per avvicinarsi alla commedia (lirica) e distanziarsi dal brulicante sottobosco dell'operetta e della comicità minore, ormai mature per prendere vie proprie¹⁰, finì con l'investire anche l'incipit: praticamente abolito il coro pieno, prevalente, nei non molti libretti di un certo rilievo sfornati nel ventennio 1890-1910, l'apertura con pochi solisti – da *L'amico Fritz* (P. Suardon *alias* Nicola Daspuro e Pietro Mascagni, 1891, I, 1), attraverso il *Falstaff* (Arrigo Boito – chi altri? – per Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, 1893, I, 1), *Il signor di Pourceaugnac* (Ferdinando Fontana e Alberto Franchetti, 1897, I, 1), *Le maschere* (Luigi Illica e Mascagni, 1901, «prima della commedia»), *Le donne curiose* (Luigi Sugana ed Ermanno Wolf-Ferrari, 1903, I, 1), fino a *I quattro rusteghi* (Giuseppe Pizzolato e Wolf-Ferrari, 1906, I, 1) –, seguita a grande distanza da quella con un solista interagente con più semicori, di cui un magnifico esempio ne *I dispetti amorosi* (Illica e Gaetano Luporini, 1894, I), e un altro ne *La furia domata* (Enrico Annibale Butti e Gustavo Macchi per Spiro Samara, 1895, I, tutti interni); più vicini alla tradizione *Fior d'alpe* (Leo di Castelnuovo e Franchetti, 1894, I, 1), che non riuscendo a liberarsi del coro introduttivo lo sposta fuori scena, *Re Enzo* (Alberto Donini e Ottorino Respighi, 1905, I, 1) e *L'amore medico* (Enrico Golisciani e Wolf-Ferrari, 1913, I), che mantengono un corpo corale compatto. L'ambiguità del rapporto fra tipologia scenica e funzione drammatica riassume forse il senso della trasformazione storica del genere, o almeno permette di coglierne un aspetto importante. Se infatti la conservazione del tipo tradizionale di coro comporta quasi automaticamente un'evidente prossimità alle tipologie formali e contenutistiche della tradizione (come le auto-esortazioni in strofe regolari delle «Guardie» del *Re Enzo* o il coretto montano del *Fior d'alpe*, che invita il protagonista maschile ancora addormentato a raggiungerlo), d'altra parte l'opzione dell'incipit con più solisti è in alcuni casi chiaramente riconducibile alla varietà di quello tradizionale in cui il coro si limitava ad aprire l'opera senza però relazionarsi con i sopravvenienti solisti¹¹; l'escursione che offre – il numero

¹⁰ Sull'opera comica dell'Ottocento mancano studi seri, limitandosi i pochi approcciabili a ripetere la bella verità che il genere buffo esiste allo scopo di divertire il pubblico. I rapporti fra i vari generi e sottogeneri del mondo comico costituiscono un deserto bibliografico, che, come tutti i deserti, ha pure il suo fascino.

¹¹ I multiformi rapporti fra coro e solo/i a inizio opera richiederebbero un adeguato approfondimento (lo stesso vale per tutti gli altri *loci* librettistici, a pari merito frutto di lunghi accumuli di materiali letterari preesistenti adattati ai presupposti identitari del genere d'arrivo). Basti per ora accennare che fra i poli del coro con funzione meramente 'segnalatica', lesto a ritirarsi al termine delle sue strofe, e quello invece strettamente interagente con uno o più solisti, destinato a occupare

variabile di personaggi, l' 'atmosfera', dall' avvio pacato dell' *Amico Fritz* al trambusto che cresce minacciosamente dall' interno della *Furia domata*, dall' improvvisazione testuale delle *Maschere* al dialetto veneziano

la scena fin quando l' azione principale – di cui è parte integrante – non sia chiaramente avviata, si contano tutte le varietà possibili, dipendenti anche dal genere del dramma, dalla tinta, dall' autore e dal periodo (che poi il coro compaia anche nel corso del dramma, introducendo personaggi di livello protagonista o contribuendo all' avvio di nuovi assi motivici rende ancora più significativo l' ingresso, specie iniziale, di personaggi che ne siano disgiunti). Merita forse un cenno una tipologia che sembra voler accostare il più possibile, pur tenendoli formalmente ben distinti e scenicamente separati, i poli del nostro discorso, facendo sì che si illuminino a vicenda, cioè il tipo del coro introduttivo e dell' ingresso a solo, che segue subito il coro ma in apparente assenza di legami con quanto da esso apportato, laddove il mancato cambio di scena suggerisce un nesso che verrà evidenziato in seguito (il coro si disperde o si rende drammaticamente 'invisibile', ad es. con l' addormentarsi, il solista resta in scena o si allontana). Ne troviamo esempi, non numerosi ma interessanti, lungo tutto l' arco storico del melodramma serio ottocentesco, dal precoce – di gusto però già romantico – *Clato* (Adriano Lorenzoni e Pietro Generali, 1817, I, 1-2), al memorabile *Erode* (Luigi Ricciuti e Saverio Mercadante, 1826, I, 1-6), che a un coro integrato nella seconda scena da un deuteragonista allinea ben quattro soli, tutti tranne l' ultimo piuttosto lunghi, e sottilmente annodati da uno spostamento di prospettiva contenutistica, che dal timore per sé a quello per altri passa al lamento amoroso e alla vendetta, tutti scatenati dall' annunciato ritorno del protagonista (quasi un concertato rovesciato e a rate), all' *Alberigo da Romano* (Cesare Berti e Francesco Malipiero, 1847, I, 1-3), che riunisce il coro e il solista dopo le entrate separate, a *Edmondo Kean* (Luigi Scalchi e Filippo Sangiorgi, 1855, I, 1-2), all' eccentrico *Gianni di Nisida* (Giuseppe Checchetelli e Giovanni Pacini, 1860, I, 1-2), a *Il conte di Chenismarch* (mus. Giuseppe Apolloni, 1867, prologo, 1-2), al *Camöens* (Golisciani e Pietro Musone, 1872, I, 1-2), che presenta la variante del protagonista uscito da un coro eterogeneo e rimasto in scena all' allontanarsi di quello (non troppo diversamente dal Barnaba de *La Gioconda* di Boito e Amilcare Ponchielli, 1876, 1ª vers., I, 1-2), al *Roderico di Spagna* (Francesco Guidi e Manlio Bavagnoli, 1878, I, 1-3), alla *Maria Tudor* (E. Praga e Antônio Carlos Gomes, 1879, I, 2), all' *Adelia di Monferato* (Carlo D'Ormeville e Luigi Moroni, 1884, I, 1-2), fino ai tardi *Irnerio* (Marino Merello ed Edoardo Modesto Poggi, 1899, I, 2) e *David* (Amintore Galli, 1904, prologo, 1-2). Il paragone fra *loci* tanto simili mostra assai bene che né il riutilizzo linguistico né la 'fedeltà' ai modelli dell' orizzonte librettistico (ché in parte anche di questo si tratta) compromettono la *varietas* stilistico-espressiva, quel valore cui non solo non si volle mai rinunciare, a dispetto di presunti funzionalismi ed eteronomismi, poiché intrinseco al fare poetico, e quindi da tener presente anche in sede di analisi e giudizio storico, ma che altresì permette di cogliere il legame – assolutamente vitale, come ci piacerebbe chiarire – fra la concrezione e l' orizzonte letterario. Il fatto che talvolta sia lo stesso protagonista a sortire, ma soprattutto che il coro precedente costituisca una scena piuttosto lunga e complicata, induce a interpretare tale tipologia come una sorta di compressione dell' entrata in scena del protagonista (anche della protagonista femminile) ad atto avanzato, piuttosto diffusa nel primo Ottocento (prototipo ne fu il *Tancredi* di Gaetano Rossi e Giovacchino Antonio Rossini, 1813, v. nota 22).

dei *Rusteghi* – svela indirettamente il ‘peso’ della vecchia convenzione, che consente molteplici possibilità non semplicemente perché sia stata rimossa, al contrario perché lascia un vuoto che proprio come tale – cioè come trasformazione radicale di un solido topos – pretende di essere colmato in modo pregnante. L’incipit drammatico, come vedremo, è un *locus* connotato in maniera particolare. In tal senso si possono interpretare le varie riscritture della vecchia funzione informativa del coro introduttivo, che spazia dal flusso frantumato in solisti e semicori – in realtà incanalato in coppie di endecasillabi rigorosamente rimati – dei *Dispetti amorosi*, agli accenni in successione graduale, magari sfiorando qua e là la confusione, non ai personaggi singoli o alla situazione concreta ma al *Grundmotiv* delle *Donne curiose*, l’esclusione del bel sesso (o gentil sesso, o anche sesso debole) dalla «Società dell’amicizia», riscrittura che non teme di leggere l’originale goldoniano con gli occhi pseudofilologici della vecchia buffa, di cui ripropone sia le cascate di versi, sia i brevi botte e risposta, sia lo stile arcaizzante (ma non troppo), fino al topos – più o meno irrinunciabile – della rievocazione dell’antefatto, però alla maniera comica, in forma di conflitto dialettico e riferito a eventi recenti e ‘umili’, non certo ai valori trascendenti del mondo serio, che la *Bobème* di Ruggero Leoncavallo (1897, I) rende in forma di battibecco battente e il *Falstaff* porta a perfezione (naturalmente).

Il nostro esempio non conserva che tracce evanescenti di quelle che erano le passate strategie drammatiche, in un rapporto per giunta assai ambiguo, quasi sfuggente con il bacino di opere congeneri testé indicato. Assistiamo infatti all’ingresso di una donna – ovvero sia un adulto di *Homo sapiens* di genere femminile¹² – che, senza dire nulla sulle proprie identità e intenzioni o su quanto presente in scena, si rivolge al menzionato esemplare di *Acheta* (ancor meno visibile del nibelungico *Ring*), improvvisando una scherzosa pantomima: la sua verbalizzazione ai v. 1-3, in un libero recitativo, è l’eco lontana delle esternazioni o esortazioni obbligatorie ai più svariati intenti snocciolate dai cori introduttivi o dai solisti, i quali peraltro plasmavano quella materia in strofe regolari, che di per sé implicavano un ordine interno e fin una connotazione particolare, da interpretare sullo sfondo della tradizione librettistica. Il recitativo – e aggiungiamo subito: un tipo di recitativo prosciugato della vec-

¹² Considerando retroattivamente parificato, secondo le recenti e sacrosante normative dello *European Institute for Gender Equality*, v. «Official Journal of the European Union», 30-12-2006, I, 403-417 (chiunque recalcitrasse ai principi di uguaglianza in circolazione verrebbe immantinente esposto a discriminazioni di principio).

chia rotondità letteraria, debitrice di modelli primo e metà ottocenteschi, facilita un discorso aperto in avanti, dove cioè le frasi si succedono l'una all'altra senza rispettare una qualsivoglia misura prestabilita; il che non vuol dire che i periodi potrebbero comparire in un altro ordine o che non ne abbiano affatto, come spesso accade nella ricerca (e non solo librettologica), vuol dire che i referenti letterari di questo stile vanno cercati nell'esercito molto della produzione librettistica recente¹³. Principalmente di Luigi Illica (fu Diogene), protagonista di quella svolta che condusse la nostrana librettistica nel Novecento, ma non a conquistarsi le attenzioni della scientifica intelligenza, immune *per definitio-nem* ai problemi sostanziali e di principio (beata lei che tanto tempo e fatica si risparmia!). Ispirandosi alla letteratura teatrale e narrativa del tardo Ottocento, in prevalenza francese, senza obliare però né il coevo teatro in versi indigeno – impegnato con Pietro Cossa a 'desublimare' la vecchia tragedia contaminandola con elementi comici e con Giuseppe Giacosa a rifare il guardaroba espressivo della commedia borghese¹⁴ –, né la complessa esperienza poetica risalente alla Scapigliatura, prima al rifiuto dello stile sublime e di contenuti ideali e accompagnatasi a tanta poesia minore alla ricerca del registro umile e di un mondo quotidiano¹⁵, Illica operò una sfrondata e una reinterpretazione del modello melodrammatico al fine di adeguarlo alle attese di un'epoca: nuove convenzioni al posto di quelle vecchie, personaggi più complessi, interscambio di carattere 'romanzesco' fra questi e l'ambiente, e un linguaggio che ondeggia fra enfasi e parlato come niente fosse. In apparenza naturale, prossimo sia alle intermittenze dell'interiorità sia al corso degli accadimenti scenici, di cui sembra emanazione spontanea, in realtà un impasto non di rado infelice fra i resti, alla lettera inestirpabili, del pri-

¹³ Uno studio della lingua e dello stile della *Librettodichtung* dell'epoca non ha raggiunto nemmeno lo stadio pre-embrionale, per fortuna. Dal punto di vista metodologico il contributo più stimolante esce dalla penna di un etnomusicologo della grande mela, HAROLD S. POWERS, *Arrigo Boito rimatore per musica*, in: Giovanni Morelli (a cura), *Arrigo Boito*, Olschki, Firenze 1994, pp. 355-394.

¹⁴ L'unica edizione completa del teatro di Giacosa risale al fatidico 1948, e fu ristampata solo una volta, a maggior gloria dell'itala editoria, nel ventennale: Piero Nardi (a cura), *Giuseppe Giacosa. Teatro*, Mondadori, Segrate 1968 (2 voll.). Leggere Cossa è più avventuroso giacché, a dispetto dell'enorme successo goduto in vita, quasi nessuna delle sue opere è stata riesumata in ristampa moderna – inoltre i suoi meriti risultano al momento assai minimizzati in sede storiografica. Meglio rassegnarsi e aspettare l'alta marea, al solito.

¹⁵ La migliore antologia, per giunta finemente annotata, resta quella di ETTORE JANINI, *I poeti minori dell'Ottocento*, Rizzoli, Milano 1958 (4 voll.), e le caratteristiche della librettistica fine secolo vanno rintracciate appunto nella sparsa (e oggi sconosciuta) poesia minore. Strano, ma vero.

sco repertorio letterario e novità lessicali e sintattiche di ogni provenienza, gli uni e le altre disponibili a un riuso piuttosto caotico a seguito del venir meno dei meccanismi che regolavano dall'interno lo strutturarsi della vecchia drammaturgia (di cui la superficie verbale, a dispetto delle scomuniche incassate, era parte integrante e anzi centralissima) – fu in ogni caso il tessuto connettivo della librettistica italiana della *fin de siècle*¹⁶.

E dubbio non v'ha che il nostro abbrivio d'opera risenta delle trasformazioni accennate, evidenti non semplicemente nel registro espressivo, in apparenza neutrale, quanto in un rapporto fra questo e la referenzialità esterna dei suoi contenuti mediata dal genere¹⁷. La finzione pantomimica, l'omaggio della padrona di casa al piccolo inquilino canoro, è, più che una novità rivoluzionaria, un intelligente sostituto della vecchia interazione fra personaggio e ambiente scenico; se questa non escludeva esternazioni riflessive o relative a intenzioni, auspici, timori ecc., quindi non direttamente legate ad atti materiali in corso, la battuta di Dot mescola in modo schietto realtà e fantasia, cosa che di per sé implica un livello stilistico basso: i sintagmi / rendo omaggio / (v. 2) e / umile e prona / (v. 3) ripetono gesti prescritti dalla didascalìa scenica con una presa di bonaria ironia, mentre le iperboli / vostra dimora / (v. 2) e / vostra signoria / (v. 3), del tutto intonate al registro pseudocavalleresco, sconfinano allegramente nel fantasioso-immaginario (categoria ampia e variegata del mondo interiore comico, parziale sostituto di ciò che nel versante serio era la sfera dei valori ideali). La trovata non è fine a sé stessa, poiché anzi grazie al registro pseudocavalleresco e alle

¹⁶ Documentato e scritto col buon gusto di una volta il ritratto illichiano di RENATO SIMONI, *Gli assenti*, Vitagliano, Milano 1920, pp. 245-250. Vi fa eco ANTONIO CASSI RAMELLI, *Libretti e librettisti*, Ceschina, Milano 1973, che abbozza una garbata acquaforte del Nostro alle pp. 245-249 (quasi la stessa paginazione del precedente, non è incredibile?). Nell'attesa che decolli una *Illica-Forschung* – o qualcosa che le dissomigli il meno possibile – consulteremo, per un illuminante ristretto dei libretti illichiani, SUSANNA FRANCHI, *Tematiche e strutture nei libretti di Luigi Illica*, tesi di laurea in Lettere moderne, Università degli studi di Torino, relatore prof. Guido Davico Bonino, anno accademico 1985/86, soprattutto il cap. 2 («Le opere»). Non è un caso che un lavoro di pondo siffatto sia rimasto senza un seguito.

¹⁷ Un lungo discorso meriterebbe l'evoluzione del genere buffo negli ultimi decenni del secolo; ci limitiamo a osservare che il principale vettore di quella, la contaminazione fra sfera seria e comica – già in atto nel teatro di parola e allignante in molta librettistica seria a partire dalla metà degli anni '50, e non soltanto nel demiurgico Verdi – non condusse a una scomparsa delle differenze, ma a una loro molteplice, anche problematica attenuazione: che il mondo comico con tutte le sue implicazioni formali e contenutistiche resti il referente principale di un libretto come quello del *Grillo* è dunque fuori discussione.

iperboli il loro destinatario acquista subito importanza, quasi più dell'interlocutrice umana, che in queste prime battute sembra non possedere una propria autonomia. E non sarà che l'avvio di una isotopia semantica destinata ad attraversare l'intero libretto, come un fiume carsico che si riveli solo a tratti e in modo sempre vario, fino alla morale conclusiva, da fiaba (riassunta nell'apoftegma «Al vostro focolare e al vostro cuore/ è il Grillo che mancò», p. 53). Il registro semplice, le frasi brevi, quasi interrotte e riprese senza preavviso, si adattano bene al loro immediato rovesciarsi in «azione parlata», laddove il genere serio avrebbe tendenzialmente escluso la forte interazione con l'ambiente a favore di un monologo in senso stretto (più avanti ne vedremo gli esempi).

Interazione scenica: precisiamo brevemente, per il gaudio di tutti gli amanti del rigore e dell'accuratezza, che con ciò non intendiamo semplicemente il dimenarsi fisico degli attori a contatto dell'arredo scenico tipico della sfera buffa e, su un piano storico, in parte interpretabile come ribaltatura di un presupposto fondamentale del mondo serio e anzi tragico, già dalle sue origini, cioè la preminenza della dimensione interiore e 'sovrascenica' (relativa a fatti e oggetti non presenti) calata in una forma verbale disciplinata; piuttosto vorremmo alludere alla verbalizzazione del legame istituitosi fra il personaggio e i componenti concreti (possibilmente visibili) della contingenza, il fatto insomma che alcuni oggetti ed eventi alla lettera circostanti il personaggio trovino una determinata forma poetica nel suo discorso, che interagiscano con la preesistenza letteraria di un topos – l'abbrivio d'opera – e con le 'tendenze' che lo regolavano, alterandone così l'aspetto e il significato. Lo studio di questo legame e della sua evoluzione, effettuato magari tenendo d'occhio entrambi i generi operistici, consentirebbe non soltanto di seguire il vario modificarsi di elementi strutturali, ma soprattutto di comprendere, o almeno intuire con chiarezza, la presenza e l'efficacia di quella correlazione fra dimensioni formali – il piano dell'espressione, della tipologia caratteriale e dell'architettura drammatica – che nessuna teoria della librettistica, per quanto prematura e anzi ancor meno realistica dell'auspicata *theory of everything*, può permettersi di ignorare. Se è vero poi che l'interazione scenica acquista sempre più importanza per la drammaturgia *fin de siècle*, ovvero a seguito di una evoluzione storica che spinge la poiesi in una certa direzione, non per questo deve darsi per scontata una maggiore occorrenza del topos in sé: molto più importante descriverne con attenzione le caratteristiche – proprio rapportando i vari casi fra loro, non secondo criteri astratti – e tentare di iscrivere i risultati delle analisi in un quadro coerente, all'interno cioè di linee teoriche del tutto inesistenti e che tenteremo a ogni buon conto di surrogare.

Tipologicamente l'incipit del *Grillo del Focolare* non appartiene a quello che chiameremmo (statico-)descrittivo, rispondente alla vecchia drammaturgia comica¹⁸, e nemmeno presenta somiglianze marcate – nonostante la vivacità del tono – con quello *in medias res*, ossia un'azione già avviata all'alzarsi del sipario fra almeno due personaggi, di cui *L'amico Fritz* o *Il signor di Pourceaugnac* offrono, per l'epoca, esempi didascalici¹⁹. Non sembra neppure il caso di parlare di monologo in senso proprio, e non per la presenza del domestico insetto, piuttosto per l'assenza completa delle caratteristiche formali che – all'interno della tradizione letteraria italiana – permettono di individuare un atto verbale in solitudine scenica, caratteristiche storicamente codificate come l'autoindirizzamento semantico, il rivolgersi a un interlocutore immaginario, la connotazione psicologica, di esternazione di fatti interiori; inoltre il discorso di Dot non corrisponde a nessuna delle forme più convenzionali di monologo: quello scenico, in cui si rievocano eventi passati con effetti immediati sull'attualità azionale (ce ne occuperemo più avanti) e che nell'opera era riplasmato come apertura con pochi solisti²⁰, quello lirico, deputato per eccellenza a veicolare una sostanza emo-

¹⁸ Tardo esempio, giustificabile come ripresa della drammaturgia goldoniana, *Le donne curiose*, di Angelo Zanardini ed Emilio Usiglio, 1879 (I, 1). Si può menzionare anche il precedente *Papà Martin*, gustosa commedia di Antonio Ghislanzoni per Antonio Cagnoni, 1871 (I, 1). In entrambi i casi il movimento sulla scena e la distribuzione delle battute (molto abile in Ghislanzoni) non celano una fondamentale staticità dei contenuti. Rinnova la tipologia partendo dal coro spezzato in più semicori in azione l'incipit – estremamente complesso e differenziato – dei menzionati *Dispetti amorosi*.

¹⁹ Ed era il modo più frequente di avvio anche nel teatro di parola, sia in prosa che in versi e in entrambi i generi. Non per dimenticanza ma per rispetto dell'altezza si è omesso di citare il boitiano *Falstaff*, che sopra tutti gli altri com'aquila vola, anche per via della sua apertura a scoppio. Un altro libretto destinato a Zandonai, *La via della finestra*, di Giuseppe Adami (1919, I, 1), attacca ancor più burrascosamente *in mediam familiæ altercationem*. Chi ne dubitasse può leggere CARLO TODESCHI, *La via della finestra: antidoto all'apocalisse o risposta ad un impegno morale?*, in: *Alba d'Aprile...*, pp. 213-231.

²⁰ Pur non consistente, l'apertura d'opera con pochi solisti – in genere due, specie nella seria – ha una sua discreta incidenza nel melodramma ottocentesco, sia serio sia buffo. Interessante non da ultimo perché, in entrambi i casi, mostra la derivazione dai corrispondenti generi di riferimento, le strutture dei quali vengono ammorbidite e 'compattate' anche grazie alla contaminazione con la lirica, spesso minore (la ricezione dei mutamenti prodottisi nell'orizzonte di riferimento contribuì all'evoluzione della tipologia). Terminata la fase di assestamento negli anni '20 e '30, quando si rinunciò alla forma strofica, impregnata di buffa tardo settecentesca, per sperimentare un recitativo dai colori e movenze di maggior varietà, in grado sia di sostituire l'effetto di massa del coro, sia di sostenere con la propria robustezza un momento importante come l'inizio di un dramma, che si

zionale e confidenziale, poco adatto ad aprire un dramma²¹, e infine quello riflessivo, sgorgato dalle complicazioni di uno sviluppo drammatico e preludio di una importante deliberazione (che piuttosto diffi-

voleva svincolare dallo stufoso canone del coro, ci vengono incontro casi anche celebri come il *Rigoletto* (Francesco Maria Piave-Verdi, 1851, I, 1), dall'aria irrisoria e sorniona, il *Simon Boccanegra* (id., 1857, prologo, 1), breve e tradizionale, *La forza del destino* (id., 1862, I, 1, ma anche le due successive), quasi un travestimento di modelli comici, l'*Aida* (Ghislanzoni-Verdi, 1871, I, 1), di nuovo più regolare e sfociente nel canto strofico (solo). Già sperimentato come duetto nella *Isaura da Firenze* (Giuseppe Inglese e Costantino Parravano, 1860, I, 1), nella *Rebecca* (Piave e Bartolomeo Pisani, 1865, I, 1), ricusato nella *Rosamonda* (Marco Marcelliano Marcello e Raffaele Gentili, 1867, I, 1), che non vuole darsi arie e ancora ripreso nella *Marion Delorme* (Marcello e Carlo Pedrotti, 1865, I, 1), che regala un'ampia e differenziata scena (imitata nell'omonima opera di Golisciani e Ponchielli, 1885, I, 1), nel *Giuseppe Balsamo* (D'Ormeville-Sangiorgi, 1873, prologo, 1), nel *Salvator Rosa* (Ghislanzoni-Gomes, 1874, I, 1), che sostituisce all'aria una «canzonetta» napoletana, nella romanzesca *Diana di Chaverny* (D'Ormeville-Sangiorgi, 1875, prologo), che amplia il duetto in terzetto in una scena molto lunga, strofica, nella *Ginevra di Monreale* (Golisciani-Parravano, 1878, I), nel *Don Riego* (Ghislanzoni e Cesare Dall'Olio, 1879, I, 1), fino ai libretti che ormai pertengono alla *Jahrhundertwende*, come *Flora mirabilis* (Fontana-Samara, 1889, I, 1), incerto tentativo di fissare un registro fiabesco in stile scapigliato e in forma strofica, *Editha* (Sigmund Arkel? ed Emilio Pizzi, 1890, I, 1), che regala una scena placida e idilliaca, forse ingenua ma sintomo di una drammaturgia che non predilige solo contrasti, *I Rantzau* (Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci per Mascagni, 1892, I, 1), rifusione di modelli precedenti in uno stile 'mediano' assai poco verista, *I Medici* (Leoncavallo, 1893, I), che firma un terzetto statico ma molto denso (anche in virtù della filigrana letteraria), senza riguardo per strutture tradizionali, e l'indianeggiante *Savitri* (Luigi Alberto Villanis e Natale Canti, 1894, I, 1). Fra i casi particolari – così adatti a perfezionare le analisi e a correggerne i risultati – metteremo il *Re Lear*, di Ghislanzoni e Cagnoni, n. r., con duetto in recitativo che prelude a una scena d'insieme (similmente a quanto accade nella *Cleopatra* di Pietro Rabitti e Vincenzo Sacchi, 1877, I, 1), il prologo di *Reginella*, di Ghislanzoni e Gaetano Braga (1871), lunga, cupa scena unica in recitativo e terzetto che mostra l'agonia e la morte di un personaggio assistito da altri due (il coro si affaccia appena alla fine), il principio del *Cristoforo Colombo* (Illica-Franchetti, 1892, I, 1), dalla linea discorsiva stagnante e dispersa, quasi incerta fra molti interlocutori di pari 'peso', mentre in ambito comico segnaliamo l'inizio de *La tombola*, di Piave e Cagnoni (1868, I, 1), spigliato duetto intercalato da una insolita voce fuori scena, il bel quartetto che apre il melodramma giocoso *La maschera* (Francesco Guidi e Cesare Dominiceti, 1854, I, 1), e il magnifico quintetto della *Diana di Vitry* (riscrittura a metà strada fra comico e serio del soggetto di Adriana Lecouvreur di Domenico Bolognese e Michele Ruta, 1859, I, 1), che tornerà, strutturalmente assai più ristretto, nella più nota – tale l'augurio – *Adriana Lecouvreur* di Arturo Colautti e Francesco Cilea (1902, I, 1). Curiosa fuoriuscita di accenti pergolesiani nel bisticcio padrone-serva ad apertura de *L'ereditiera*, di Zanardini e Dominiceti (1881, I, 1), certamente voluta e comunque preannunciata nel locus parallelo della *Forza del destino*. Sentori di zolfo salgono dal soliloquio de *Il diavolo condannato nel mondo a prender moglie ovvero Il dia-*

cilmente cadrà a principio d'opera)²². La nostra Dot agisce in maniera 'molteplice', senza curarsi troppo di tipologie e prassi: si rivolge al grillo, esegue un minimimo, per poi passare al canto di una canzone, non

volò maritato a Parigi, di Andrea Leone Tottola e Luigi Ricci (1844, I, 3, rielaborazione della versione originale, 1826, che prevedeva dialoghi in prosa e disturbava il monologo con il sopravvenire di un personaggio).

- ²¹ E invece eccoti l'impensato esempio dello *Zanetto*, del rinomato trio Targioni-Tozzetti, Menasci e Mascagni (1896, 1). Antenato ancor più impensato, se possibile, nella *Fenella ossia La muta di Portici*, di Rossi e Stefano Pavesi (1831, I, 1).
- ²² A pensarci bene, visto che – per motivi meramente neurali, non per polemica o vanità – non possiamo esimerci dal farlo, l'incipit di un personaggio solista che espone il suo meditare in forma recitativa può interpretarsi come spostamento a principio d'opera di una tipologia ampiamente sperimentata in altri *loci* drammatici e in special modo a principio del secondo atto (meno di frequente nel successivo), quando l'accumulo azionale ha creato le condizioni per un monologo riflessivo corposo e in grado di rilanciare il flusso drammatico da dove interrotto. Esempi complessi e di grande plasticità nella librettistica verdiana, già nei giovanili *Nabucco* (Temistocle Solera, 1842, II, 1: *Ben io t'invenni, o fatal scritto!*...) e *I due Foscari* (Piave, 1844, II, 1: *Notte!... perpetua notte, che qui regni!*), mentre compositori come Bellini e Donizetti hanno preferito aperture più tradizionali, con un coro o in duetto (eccezionale sotto ogni riguardo il monologo tutto in recitativo della protagonista che squarcia il secondo atto della *Norma*, Felice Romani e Bellini, 1831, II, 1). Nonostante le affinità sia formali sia sostanziali, rimangono differenze fra il soliloquio a inizio opera e quello a inizio di atto successivo, differenze che non si limitano a uno sbrigativo riadattamento di un repertorio multiuso, ma che – pur non negando mai e anzi sfruttando abilmente le potenzialità di un sostrato linguistico stereotipato – risentono dell' 'altezza' drammatica e rispettano il tacito obbligo di connotare un certo passaggio in modo congruente al codice drammatico (cosa questa che, nel tessuto dialogico esteso e raffinato del teatro in versi, referente dei recitativi operistici, risultava meno evidente). Una tipologia che probabilmente si è sovrapposta alla precedente per motivi di affinità intrinseca è l'entrata in scena del protagonista o deuteragonista dopo una prima sezione di 'apertura' – formata di almeno tre o quattro scene, raramente una sola però molto lunga – in cui cori e altri personaggi hanno provveduto all'avvio dell'azione, che ora subirà una sorta di interpolazione, come nel citato *Tancredi* (I, 5), che probabilmente la impose, *La donna del lago* (Tottola-Rossini, 1819, I, 7), *Semiramide* (Rossi-Rossini, 1823, I, 5), *L'esule di Roma*, (Domenico Gilardoni e Donizetti, 1828, I, 2), *La fidanzata di Lammermoor* (Pietro Beltrame e Alberto Mazzucato, 1834, I, 7), *Il Bravo* (Rossi-Mercadante, 1839, I, 2), *Mortedo* (Achille de Lauzières e Vincenzo Capecelatro, 1845, I, 4), *Cecilia* (Gereamia Barsottini e Giovacchino Maglioni, 1853, I, 4), una tipologia piuttosto comune fino a metà secolo, poi gradualmente rarefatti, ma attestata ancora nel *Morovico* (mus. Cesare Dominicetti, 1873, I, 5), ne *La bella fanciulla di Perth* (Giuseppe Cencetti e Domenico Lucilla 1877, I, 4), e in *Dina la derelitta* (Rodolfo Paravicini e José Augusto Ferreira da Veiga visconte d'Arneiro, 1885, libretto pubblicato nel 1878, I, 5); additando è un impressionante antenato nel dramma serio-giocosso (con un piede nella *pièce à sauvetage*), *Camilla ossia Il sotterraneo*, di Giuseppe Antonio Carpani e Ferdinando Paër (1799, I, 8), imperdibile florilegio di archetipi letterari. Altrettanto coltivata la versione femminile del *locus*, dal *Sigismondo*

riportata nell'esempio ma diegeticamente intesa, ci si creda sulla parola²³. Terminata la canzone, che acquisterà importanza nel corso dell'opera, Dot si fisserà, verbalizzandolo, sul doppio canto del grillo e del pentolino sul fuoco, che sta iniziando a borbottare²⁴. Pertanto il nostro inizio d'opera è lontano dagli standard del teatro classico e pure di quello

(Giuseppe Foppa e Rossini, 1814, I, 5), *Imelda de' Lambertazzi* (Tottola-Donizetti, 1830, I, 3), *Rosmonda d'Inghilterra* (Romani-Donizetti, 1834, I, 5), *Ines de Castro* (Cammarano e Giuseppe Persiani, 1835, I, 4), *Lara* (Leopoldo Tarantini, Matteo Salvi, 1843, I, 3), *Medea* (Cammarano-Mercadante, 1851, I, 4), *Jone* (Peruzzini ed Errico Petrella, 1858, I, 4), fino a *La contessa di Mons* (Marco D'Arienzo e Lauro Rossi, 1874, I, 4), *Sardanapalo* (D'Ormeville e Giuseppe Libani, 1880, I, 2) e *Dina la derelitta* (I, 8). Anche al femminile tale tipologia sembra eclissarsi negli anni '70, ma il monologo come forma resta, separato dal *locus* dell'ingresso del personaggio e spostato ad altro momento drammatico (meno frequentemente il monologo di presentazione è rinviato al secondo atto, estensione estrema del modello, forse memore di casi allfieriani e tragici). Non mancano esempi del topos nella tradizione buffa, da *La gazza ladra* (Giovanni Gherardini e Rossini, 1817, I, 7), a *Il divorzio persiano ossia Il gran bazzarro di Bassora* (Romani-Generali, 1828, I, 9), al *Don Pasquale* (Giovanni Ruffini e Donizetti, 1843, I, 4), al *Don Procopio* (Carlo Cambiaggio per Vincenzo Fioravanti et al., 1844, I, 8), a *La sciocca per astuzia* (mus. Giuseppe Mazza, 1855, I, 4). La maggiore duttilità linguistica del genere – assieme alla conseguente differenziazione in sottogeneri – sembra responsabile per una maggiore escursione formale del topos: se spesso lo vediamo chiuso in brevi sezioni recitativo-aria, occasionalmente si espande fra gli estremi di una autopresentazione unilaterale ma assai decente (la *libido librorum* della *Sciocca per astuzia*) e una ai limiti del grottesco, in cui contenuti vengono sistematicamente deformati (magnifico esempio nel *Don Procopio*), senza evitare la connotazione unicamente erotica del *Divorzio persiano* che potrebbe mimetizzarsi benissimo in un melodramma serio.

²³ A scanso di equivoci segnaliamo l'unico saggio conosciuto sulla diegesi scenica nelle opere giovanili di Zandonai: DAVID ROSEN, *Thoughts on Diegetic Music in the Early Operas of Zandonai*, in: *Alba d'Aprile...*, pp. 157-184. Lo scritto si distingue da tutti gli altri per la cortese bibliografia di fondo.

²⁴ La prassi di verbalizzare in forma stilizzata l'attività manuale in corso venne codificata come variante dell'autopresentazione nel coro introduttivo dell'opera buffa, di cui mantenne elementi come l'autoesortazione e la menzione di oggetti anche 'specialistici', marginalizzando invece determinazioni cronologiche o ambientali di carattere più generico. Nell'Ottocento tale formula venne declinata in maniera (come al solito) sorprendente: inservienti di locanda fanno ordine in *Gianni di Parigi* (Romani e Francesco Morlacchi, 1818, I, 1), gruppi di soldati che giocano a carte e alla mora ne *I due sergenti* (Romani, L. Ricci, 1833, I, 1), un topos ripreso a lungo, trasloco affrettato e caotico ne *Un episodio del San Michele* (Romani e Cesare Pagni, 1834, I, 1), orefici all'opra nel *Cellini a Parigi* (Peruzzini-Rossi, 1845, I, 1), giovani di spezieria preparano la teriaca nel celeberrimo *Crispino e la Comare* (Piave, L. e Federico Ricci, 1850, I, 1), fabbriferai intenti a lavorar di martello e incude ad apertura de *La figlia del fabbro ossia Quattro la chiedono il quinto la sposa* (mus. Vincenzo Fioravanti, 1850, I, 1); anomalo solo, forse memore di precedenti vernacolari, l'inizio de *L'alloggio militare*, melodram-

lirico contemporaneo, non solo per la difficoltà di ricondurlo a un modello drammatico ‘ordinato’, ma anche perché nella sua articolazione verbale rimane poco di quella dialettica con la dimensione sovrascenica e interiore che invece era imprescindibile per la vecchia drammaturgia (ma non solo).

Da una breve guardata alla produzione teatrale europea dell’Ottocento, come dire a un repertorio che ammassa decine di migliaia di pezzi di ogni genere, ampiezza e ambizione e il cui recupero – quantomeno alla non disprezzevole lettura privata, silente anima della ricerca – proprio l’avvento dello specialismo ha reso impossibile, risulterebbe che il monologo introduttivo (spesso posposto di una o due scene) era più tipico del genere comico-borghese in prosa che non del teatro in versi serio, la tragedia di piglio classico, incline a inserirlo piuttosto nel corso dell’azione; per quanto riguarda i contenuti prevalgono l’esternazione dell’interiorità, declinata su ogni registro e motivo, sebbene la commedia, specie quella meno pretenziosa e compressa nell’atto unico, non mancasse di aprire il suo mondo verbale a oggetti ed eventi dell’ambiente quotidiano, esclusi per definizione dalla sfera seria e sublime e prestantemente acciuffati dalla librettistica comica (interazioni sceniche nel

ma giocoso in un atto di Luigi Sartorelli e Vincenzo Mela (1855, 1), in cui uno dei personaggi inframmezza il canto di una canzone (naturalmente in forma strofica) a corposi commenti sui maccheroni che sta cuocendo, in normale recitativo (i commenti, non i maccheroni). L’apertura del sostrato linguistico buffo a molti ambiti di realtà che restarono quasi sempre esclusi dal registro serio, parallelamente a quanto accadde nel teatro di parola, sia in versi sia in prosa, è un dato di fatto meno scontato di quanto non sembri, giacché misurarne la valenza indipendentemente dal *locus* e dalle predeterminazioni che la sua storia impone ha poco senso: come il monologo poteva spostarsi a momenti diversi del dramma, senza rinunciare del tutto al legame con il punto di occorrenza, così l’incorporazione testuale di eventi scenici risente di un insieme di variabili – il *locus*, il genere del libretto, l’autore, l’epoca – che quasi impediscono di generalizzare. Nella librettistica fra Otto e Novecento proprio questo intreccio di variabili sembra dissolversi, con la conseguente impressione che ordine interno e fattezze esteriori di certi eventi non siano riconducibili ad altro che all’arbitrio dell’autore, e che come tali finiscano per sottrarsi a qualsiasi interpretazione degna di questo nome. In realtà lo stesso dissolversi e venir meno delle vecchie convenzioni è un fenomeno almeno in parte ‘misurabile’, a patto non solo di abbracciare con gli occhi un panorama molto ampio di casi, ma anche di osservare da vicino le loro caratteristiche: così risulterà comprensibile in che modo l’accumulo storico di un determinato topos – complici inevitabili mutamenti linguistici ed estetici – produca a un certo punto una sorta di dislocazione che ne rende possibile il riuso in modi e contesti molto diversi da quelli attestati in precedenza, dunque un riuso basato sulla parziale conservazione di certi tratti (da verificare di volta in volta, e faticosamente, com’è giusto che sia).

senso visto non mancavano negli incipit a due o più personaggi, naturalmente). Considerate forse un *escamotage* di comodo per rievocare un antefatto e preparare in forma breve e diretta – cioè priva dell’arricchimento che fornirebbe il dialogo – lo *Schauplatz* del dramma, finanche gravate della vecchia ipoteca di innaturalità, che tornava a far capolino in un linguaggio liberatosi del verso e dell’armamentario retorico per meglio rispecchiare la società coeva, non frequentissime ma per nulla rare, le aperture a solo nel teatro di parola soggiacciono a una parziale ‘regolarizzazione’ che provvede sia a disciplinarne la varietà (codici diversi valgono per la prosa e per il verso), sia a distinguerle da quelle del teatro lirico. Rispetto alla duttilità del linguaggio teatrale le interazioni non oltrepassano un livello di generica sobrietà: si parla sì di vesti, immagini, cibo e bevande, monete, carte e utensili vari, parte integrante di ogni tradizione esecutiva, ma molto raramente accade che il discorso indugi su quelli o sulla datità scenica²⁵, fattori che solo grazie al radicalismo estetico del Novecento avrebbero acquisito una vera autonomia. Quasi impossibile reperire un antecedente diretto del *Grillo*, ossia un inizio con interazione fra essere umano e creatura animale²⁶, mentre val la pena di accennare che una tipologia di grande occorrenza, fino a diventare una sorta di sub-topos a sé, era l’interazione del personaggio solo con un qualsivoglia tipo di scritto: molti i drammi ottocenteschi, sia italiani sia forestieri, che aprivano con la lettura e il commento di un giornale, una lettera (anche da redigere), fogli scritti in genere²⁷.

²⁵ Qualche esempio di interazione forte ed eterogenea: quasi cinematografico l’inizio del Lustspiel in un atto *Die Uniform des Feldmarschalls Wellington*, di August von Kotzebue (1816, 1), fra cannonate, buio e impaurita confusione del solista in scena, combina lettura di un libro e compiaciuta descrizione di sé allo specchio *La vecchia galante*, di Luigi Carabelli (1838, 1), un lungo monologo snocciola *L’usuraio*, di Francesco Gambarà (1), in cui il protagonista alterna conteggio di monete, controllo di conti e commenti vari, mentre nella *Tecla* di Leopoldo Marengo (1868, I, 1), il solista spilucca, beve e si rivolge agli oggetti artistici che lo circondano. Varietà fenomenica nella persistenza delle strutture ovvero effetti senza causa?

²⁶ Gli eruditi rammenteranno, forse, il remoto incipit di *Menschenbass und Reue*, di Kotzebue (1790, I, 1), che vede un personaggio inseguire e catturare una farfalla. Probabilmente neanche agli eruditi è noto l’originale francese – sottrattosi a ogni ricerca – della farsa in un atto *La donna gatta*, trad. Corrado Vergnano (1830, 1), in cui una figura femminile allude al gatto che tiene in grembo (la traduzione è apparsa nel fascicolo 107 della *Biblioteca ebdomadaria-teatrale, o sia scelta raccolta delle più accreditate Tragedie, Commedie, Drammi e Farse del Teatro Italiano, Inglese, Spagnuolo, Francese e Tedesco nella nostra lingua voltate*, Placido Maria Visaj, Milano 1830, pp. 7-34).

²⁷ L’intemerato lettore avrà di che sollazzarsi leggendo *Il filosofo celibe*, di Alberto

Tanto riverbero storico per una manciata di versi che all'autore saranno costati pochi minuti di lavoro? Tante questioni ermeneutiche a fronte di un testo predestinato all'inseminazione musicale e al conseguente consumo scenico? Come che sia, un interessante *secundum comparationis* è il noto incipit – anche fin troppo noto, a scapito di molti altri – della *Tosca* (Illica-Giacosa o, per chi lo preferisce, Giacosa-Illica per Puccini, 1900, I)²⁸. Qui è il dominio della deissi scenica. Irrotto sul palco in un'esclamazione di sollievo da linguaggio comico («Ah!... Finalmente!...»), l'affranto ex console della spenta Repubblica romana ora galeotto in fuga (nonché appiccaturato) esala in non più di un endecasillabo e mezzo l'angoscia dell'evaso che teme ovunque un pericolo («Nel terror mio stolto / vedea ceffi di birro in ogni volto!»), per concentrarsi lentamente su quanto lo attornia: una succinta sequenza di oggetti sostanza l'ansimare di Angelotti, bastevole appena a riempire tre settenari e un endecasillabo, in un'ellissi che, in assenza delle brevi didascalie, non consentirebbe di comprendere quasi nulla:

La pila... la colonna...
 «A piè della Madonna»
 mi scrisse mia sorella... [...]
 Ecco la chiave!... ed ecco la Cappella!...²⁹.

L'uomo infatti non si nomina, non dice cosa vuole e perché, lascia appena intendere, quasi controvoglia, di essere un fuggiasco in grave pericolo, e di avere una sorella che gli ha scritto qualcosa. *Great*. La presenza in scena di Angelotti dura una manciata di momenti che la

Nota (1811, I, 1), *Niente di male*, di Francesco Augusto Bon (1830, I, 1), *L'amante e l'amico*, di Cassiano Zaccagnini (1836, I, 1), la tragedia *Per mia madre cieca!*, di Paolo Giacometti (1843, I, 1), lo scherzo comico in un atto *Il tavolo semovente per magnetismo animale*, di Giuseppe Bucellati (1853?, 1), il dramma in prosa *Uberto da Cremona*, di Luigi de Lise (1856, I, 1), l'ambizioso affresco storico *Luigia Sanfelice*, ancora di Giacometti (1863, I, 1) e infine *Una fortunata imprudenza*, di L. Marengo (1885, I, 1). Piuttosto raro che un'opera s'inizi con un atto di lettura o la redazione di una lettera: fanno eccezione *I masnadieri*, di Andrea Maffei e Verdi (1847, I, 1), lo *Stiffelio*, di Piave e Verdi (1850, I, 1) e il dramma lirico in un atto *Rose rosse*, di Hanau e Gustavo Macchi per Edoardo Lebegott (1908, 1).

²⁸ Non che manchino stampe sulla *Tosca*, ma tendono – come dire – a restare al di qua del principio di pensiero. Tuttavia val sempre la pena rileggere il solido LUIGI TORCHI, «*Tosca*». *Melodramma in tre atti di Giacomo Puccini*, in: *Rivista Musicale Italiana*, VII, 1900, pp. 78-114. Buona lettura.

²⁹ Citato, col permesso del gentile pubblico e dei gentilissimi specialisti in materia, da Guido Davico Bonino (a cura), *Victorien Sardou. La Tosca. In appendice il libretto dell'opera di Giacomo Puccini*, Studio Tesi, Pordenone 1994, pp. 127. Per chiarezza espositiva si sono espunte le didascalie.

musica – per chi l’avesse ascoltata – non si sforza di prolungare un granché; esauriti quei pochi monconi di frasi che gli sono concessi scompare nella menzionata cappella, che, anche in virtù della rigorosa *restitutio* filologica offerta dall’opera, è divenuta meta di pellegrinaggio obbligata per i melomani di tutto il mondo (la cappella Attavanti, ancora oggi situata all’interno della basilica di S. Andrea della Valle, a Roma, IT, è visitabile su prenotazione, conferma telefonica, supplemento di biglietto e solo con guida – naturalmente fuori dall’orario della santa messa). Contuttociò nemmeno qualcosa che somigli a un’aria, l’ombra di un cantabile, niente. Le ferree leggi della verosimiglianza, impadronitesi del teatro dopo il secolare predominio dell’imitazione e del rispetto dei modelli, vietano a un personaggio in quello stato – specie poi se nemico di stato – di abbellirsi l’uscita. Così abbiamo una sorta di microprologo, concentratissimo e chiuso, i cui elementi, pur momentaneamente indecifrabili, esploderanno nell’immane *big bang* dell’opera. Una versione alquanto radicale d’interazione scenica a principio d’opera e in situazione di solo, lontanissima dall’estetica melodrammatica – quella storicamente attestata, da non confondersi con la frenopatia galoppante – e dovuta a contaminazione con certo teatro naturalista o già verista d’importazione francese e recepito, in quegli anni, da autori come i due Antona Traversi, Camillo e Giannino, o Roberto Bracco, che spesso avviavano i loro drammi con poche briciole di dialogo, per non disturbare la scenofania (molto raramente con un monologo)³⁰; una versione certo più elementare di quella grillesca, ma del tutto in linea con intendimenti

³⁰ La scena non ha un corrispondente nella fonte dell’opera, *La Tosca* di Victorien Sardou (1887). Segnaliamo alla curiosità degli eruditi che non è impossibile trovare un incipit simile nel teatro di parola italiano: ecco infatti in apertura de *I trovatori fanatici* – commedia in quattro atti di Giovanni Emanuele Bidera (proprio lui, il librettista siculo-albanese, com’ei definivasi, oltreché studioso pitagorico), prima del 1854, I, 1 – un fuggiasco che, riparatosi in una cantina, ne chiude la porta, descrive con ansia il passaggio esterno di soldati lanciati al suo inseguimento e accenna brevemente alla causa dei suoi guai. Chi l’avrebbe detto? Nessuno, ecco perché lo diciam noi. E aggiungiamo, a memento di come ogni trovata abbia i suoi antenati, dei quali rappresenta il perfezionamento, l’inizio della commedia in un atto in prosa *Le chapeau d’un horloger*, di Émile de Girardin (Delphine Gay de Girardin), 1854, I, dove si assiste all’ingresso tumultuoso di un domestico che allude, per frasi rotte e smozzicate, a qualche disastro avvenuto poco prima fuori scena, le cui conseguenze lo colmano di paura; sentendo arrivare qualcuno si nasconde, così che la seconda scena è di nuovo un monologo, ma di atmosfera molto diversa (la versione italiana – *Il cappello d’un orologiaire*, per mano di L. S. – trovasi nel fascicolo 548 della menzionata *Biblioteca ebdomadaria-teatrale*, 1855, pp. 7-42). Ad ogni modo è fama che la signora de Girardin sia stata incoronata poetessa in Campidoglio.

autoriali (prevalentemente pucciniani, pare) di comprimere l'espressione ai noti fini 'squassapubblico', gli unici che attirino gli sciami di specialisti, e fornire così un modello agl'imminenti – e ancor oggi imperversanti – colleghi di Hollywood. Non paghi di tanto, gli autori fecero seguire un secondo solo a forte carattere scenico con l'ingresso – connotato in senso buffo, ma molto più articolato – del sagrestano³¹.

Solo un anno prima della *Tosca*, vale a dire – se la matematica non è un'opinione – nel 1899, vedeva la luce *La colonia libera*, scritto dall'insonne Illica per Pietro Floridia, compositore che ha il perdurante torto di non aver meritato le attenzioni della ricerca. Perdurante e imperdonabile, a dirla tutta. Chi, ciononostante, si facesse forza e leggesse la prima scena dell'opera resterebbe di stucco:

È l'aloëtta che su fragil rama
 d'un acacia fiorita
 come ogni dì saluta l'aurora,
 gentil fata canora
 che mi desta e mi chiama 5
 inneggiando a la luce ed alla vita!
 Armoniosa vola – ogni sua nota,
 forse parola – di una lingua ignota!
 Quanta dolcezza!... – Quanta poesia!
 Par carezza – d'amor!... Volata via!...³² 10

Un uomo senza nome – sapremo poscia, se il libretto leggeremo, che si appella Salvador, fa l'insegnante coloniale ed è appena entrato in un'aula scolastica –, sta in ascolto, solo. Di quanto appare in scena o sia in procinto di accadere (dal momento che un dramma è azione, dunque qualcosa deve pur succedere) non dice nulla: si limita a nominare il volatile canterino che tanto lo allietta, e per fortuna, giacché dalla linea melodica presente nello spartito sarebbe piuttosto difficile risalire alla specie, comunque non compresa fra quelle catalogate da Linneo (probabile motivo del bando musicologico comminato al musicista, che non

³¹ Come s'è visto, la successione di due soli, diretta o inframmezzata da altro, non era rarissima nella librettistica ottocentesca. La trovata lascia intendere in che modo la librettistica interpretasse le strutture dei generi di riferimento, operando cioè una sorta di radicalizzazione morfologica, che contava sia sull'intrinseca 'saturazione' della superficie linguistica (un portato della tradizione all'epoca già in via di sfaldarsi), sia sull'effetto diversificante della musica (v. nota 36).

³² Citato, col permesso del gentile pubblico e dei gentilissimi specialisti in materia, da *La colonia libera / opera lirica in 4 atti / parole di / Luigi Illica / musica di / Pietro Floridia / (102602) / Roma - Teatro Costanzi / Stagione di Primavera 1899 / G. Ricordi & C. / Milano-Roma ecc.*, p. 7-8.

aveva studiato orni... tologia). Esempio forse unico di opera (italiana) inaugurata dalla verbalizzazione di un atto di ascolto rivolto al verso di un essere non umano, un animale³³. E tanto più affascinante in quanto segnala, allo scader del secolo, non semplicemente la libertà acquisita rispetto ai vecchi presupposti drammaturgici che volevano l'azione fatto essenzialmente interiore e articolato tramite la dialettica verbale, ma proprio l'ambiguità di certe iniziative, ambiguità che nella cura prestata da Illica alla plasmazione del *locus* denuncia *eo ipso* la forza della tradizione: infrangerla imponeva una forte contropartita in grado di occultare lo 'sfregio', ossia una struttura poetica per realizzare la quale Illica, come ora vedremo, evita di portare alle estreme conseguenze il nucleo situazionale, di per sé piuttosto radicale, ma ricorre in gran parte a materiali e spunti tradizionali, quasi a titolo di risarcimento danni.

Probabilmente il caso di incipit operistico più affine al *Grillo del Focolare*, almeno nella situazione-base: un personaggio, in entrambi i casi uno dei principali, appena entrato in scena reagisce al canto di una bestiola³⁴. A partire da qui si contano però le differenze, che non stanno nella specie animale, nelle sue abitudini alimentari, nel periodo della riproduzione o nella sua collocazione in scena o fuori, come in questo caso, ma nel particolare inquadramento del fatto così come fuoriesce dalla bocca del personaggio: i primi tre versi ne riassumono l'aspetto esteriore, il minimo informativo da gettare allo spettatore come un salvagente, i rimanenti si abbandonano alla marea del sovrascenico, che sembra muoversi in una direzione precisa. O meglio vaga, poiché la valenza denotativa dei versi e di ogni sintagma perde viepiù d'intensità rispetto ai referenti oggettuali, come un'immagine che gradualmente vada fuori fuoco: la metafora – forse non del tutto felice, in compenso molto illichiana – della / gentil fata canora / (v. 4) è un primo arretrare rispetto al dato concreto, di cui trasfigura ancora la complessa integrità, resa dal nesso fra il rivolgersi a un soggetto (v. 5) e la qualità dell'inneg-

³³ Rarissima la presenza – sia verbalizzata sia musicale – di animali anche in altri *loci* dell'opera *fin de siècle*, l'eccezione più flagrante è probabilmente nel terzo atto della *Parisina*, di D'Annunzio e Mascagni, in cui la protagonista avverte il verso di un usignolo, che la composizione concreta in musica (a 1 dopo 31 dello spartito Sonzogno, Milano, 1914). L'archetipo, quasi inutile precisarlo, nell'episodio del *Waldvogel* dal secondo atto del *Siegfried* di Wilhelm Richard Wagner (1876).

³⁴ Agli amanti dell'analogia e delle continuità nascoste, quelle essenziali, ricordiamo un esempio fuori dall'epoca in esame ma sostanzialmente pertinente, l'incipit de *La campana sommersa*, di Claudio Guastalla e Respighi (1927, I, 1), in cui l'elfa Rautendelein (sola, oltreché bionda e di gentile aspetto) scaccia da sé un'ape.

giare a enti generali (v. 6), mentre i rilievi sul canto dell'uccello, tanto labili e al contempo chiaramente leggibili, affidati come sono al filtro convenzionale del <volo armonioso> e del parallelo con la lingua altrà³⁵, allontanano ancor più dalla dimensione fattuale. L'ultimo endecasillabo e mezzo potrebbe chiosare qualsiasi momento di estasi amorosa di qualsiasi libretto, avendo rinunciato a ogni facoltà denotativa: il verso 9 in specie galleggia su esclamazioni fra le meno originali di un pronuario poetico, e che lo stesso Illica ha riutilizzato più volte nei suoi testi, in modo altrettanto gratuito. Lo sfocare degli oggetti accentua non solo il cromatismo dell'immagine, ma anche il senso dei volumi, a spese di un disegno che non serve più³⁶. L'emistichio finale del brano, come il brusco risveglio da un sogno, ci riporta d'un tratto alla realtà. Peraltro va osservato che l'interagire di Salvador con l'uccelletto resta nei limiti di una contemplazione che colma e denuncia a un tempo una distanza ma esclude l'azione nel senso di una modifica della situazione data; la sua staticità, il lento 'implodere' si lasciano interpretare come un goffo

³⁵ Addirittura all'*Agamennone* di Eschilo risale l'esempio più antico («ἀλλ' εἴπερ μὴ χελιδόνος δίκην / ἀγνώτα φωνὴν βάρβαρον κεκτημένη», 1050-51, citato da un codice bizantino di proprietà dello scrivente). Un riscontro più recente e, almeno in apparenza, alla portata di tutti nei pascoliani *Canti di Castelvecchio* (1903, in *Addio!*, sempre in riferimento – e forse non a caso – alle rondini: «quando ascolto voi parlar tra voi / nella vostra lingua di gitane, / una lingua che più non si sa», 16-18).

³⁶ Gli immancabili detrattori dello stile librettistico, che in questo passaggio vedrebbero nient'altro che l'ennesimo esempio di pseudopoesia, inviteremmo a una lettura più attenta del medesimo, qualcosa che non sia il comodo sbarazzarsi di un problema. Questo consiste, in due parole, nella contraddizione o almeno estraneità fra un livello lessicale e sintattico prossimo alla prosa (ancorché elegante) e una struttura metrica storicamente forgiata per tutt'altra sostanza, un divario frutto di una situazione storica cui nessun librettista dell'epoca – tranne naturalmente Boito – avrebbe potuto far fronte (e non sembra che Illica, preso com'era da questioni di tecnica teatrale, lo percepisse come vero problema). Indipendentemente dalla competenza letteraria del Castellarquatese, che non fu mai eccelsa, applicare a una sostanza prosaica talune figure retoriche e stilistiche come il chiasmo metrico ai v. 7-8 o il vocalismo aperto degli ultimi versi, lungi dal nascondere il difetto dei risultati finiva per esaltarli. Resta però sintomatico che Illica, derisore costante della vecchia librettistica, associ la necessità di un 'innalzamento' stilistico al piccolo evento naturale in scena, inteso come straordinario in sé, e faccia poi ricorso – in modo inevitabilmente ingenuo – a mezzi formali estranei alla poesia per libretti, come il chiasmo ritmico, frequente nella tragedia di epoca rinascimentale e barocca, o al fonosimbolismo, di casa nella grande poesia coeva e maneggiato con maestria dal solo Boito; il disfarsi della coesione formale che regolava i rapporti fra parametri testuali e presiedeva alle innovazioni (sempre prudenti e gradualisti) nella librettistica tradizionale fu il prezzo da pagare per accedere alla modernità.

incrocio fra rimasugli librettistici tradizionali – il vagheggiamento *in absentia* dell'amata – ed echi letterari di ogni genere, riferibili vagamente al topos dell'uomo di fronte allo spettacolo della natura (recepito attraverso l'abbondante letteratura di viaggio ottocentesca o la narrativa esotica, ben patrocinata dai coevi romanzi di Joseph Conrad)³⁷.

Dunque esiste un problema tipologico generale, relativo cioè alla morfologia che l'incipit del libretto d'opera presenta, da interpretarsi come evoluzione di un determinato materiale letterario rispetto sia ai modelli generali che all'accumulo raggiunto nella prassi – un problema che ben poco a che vedere ha col traballio gastro-enterico amalgamante il gotha specialista e le fasce popolari del nostro pubblico, a scorno di chi nega l'efficacia della democrazia occidentale (ne abbiamo tanta da poterne esportare gli esuberi – naturalmente a pagamento, *business is business*). Esiste, in altre parole, un modo serio di considerare i fenomeni artistici, che di per sé non sono problemi, lo diventano quando vengono inquadrati in una prospettiva teorica non semplicemente alla moda, no, desunta bensì da una rigorosa e ripetuta osservazione dei fenomeni stessi, delle costanti che li rendono tali e che li legano, indipendentemente dal loro grado di evidenza: in modo che le domande di cui il procedimento d'indagine costituisce la risposta (o un tentativo di risposta) non formino che il precipitato concettuale di quanto caratterizza i fatti. Meglio ancora poi se tale prospettiva si pone in aperto contrasto con i ragionari universali, causando borborigmi e simili suoni ventrali, interpretandi come la prova della sua bontà (*in amaritudine salus*, si diceva una volta – chissà come si dice oggidi, nell'era delle *vulgatae* e di varia volgarità). La scena iniziale di un'opera è anzitutto un evento formale, il sedimento di una tradizione che ha conservato elementi costanti, seppur non immutabili, fattori che interagiscono con il livello dei contenuti conferendo al risultato la peculiare valenza di incipit. Veicolo della tradizione è la stessa materia prima dell'invenzione singola, il sostrato linguistico e l'elaborazione cui è sottoposto: che vuol dire meno il ricorrere di determinati tratti lessicali o sintattici in sé, pur significativo,

³⁷ Ma non è tutto, giacché all'ornitoscopia segue una lassa molto più lunga in cui Salvador, accintosi a scrivere alla madre, dipinge un affresco del mondo in cui vive e di se stesso (*La colonia libera*, cit., p. 8). Un confronto con l'incipit della *Tosca* suggerisce che l'evoluzione, o almeno l'elaborazione del topos, era consentita dalla sua intrinseca solidità oltre che da una nuova concezione del dramma e dei suoi nessi: da una parte lo sdoppiamento 'esterno', dovuto ad avvicendamento di personaggi che agiscono diversamente, dall'altra lo sdoppiamento 'interno', che vede lo stesso personaggio prodursi in azioni tipologicamente diverse e separate.

quanto invece la persistenza di meccanismi formativi che con quelli interagiscono, rinvenibili grazie all'analisi della superficie espressiva, e che costituiscono la vera matrice del topos. Stabilire l'aspetto e il funzionamento di tali meccanismi in dettaglio è possibile, almeno allo stato attuale della ricerca – stato che, a dirla con la franchezza grata ai ricercatori, non è troppo entusiasmante –, tramite un'indagine preliminare di tipo sostanzialmente storico-comparativo; essa consentirà l'accumulo di dati da sottoporre a una vera e propria interpretazione. Stando così le cose, e non si vede come potrebbero star diversamente, nessuno si scandalizzerà di fronte alla proposta metodologica di avventurarsi nella selva oscura della librettistica ottocentesca per stanarvi casi analoghi: non certo allo scopo di collezionismo, scopo peraltro tutt'affatto volgare, indice anzi di un animo sensibile e raffinato, inadatto a sopravvivere nel folle *far west* della società³⁸, ma per meglio giungere a conclusioni soddisfacenti, che, lo ricordiamo a tutti i lettori presenti e futuri, sono il fine della ricerca. E se qualcuno dovesse scandalizzarsi, peggio per lui.

Tralasciando esemplari ancora di stampo tardo settecentesco, come il più celebre, la breve scena che apre la rossiniana *Semiramide* (I, 1)³⁹, non abbondante, seppur attraente, la selvaggina: quasi tutti testi di genere serio, nei quali prevale decisamente il momento sovrascenico, discorso generalmente conciso e molto spesso in recitativo sciamante verso fini e oggetti assenti ovvero ripiegato sull'interiorità, quindi meditazioni intime, sobbalzi, propositi, speranze e affini, secondo l'ormai decollato gusto romantico. La Fanny di *Adelson e Salvini* (Tottola-Bellini, 1826, 2^a vers., I, 1), eccezionalmente comica e in versi strofici, dipinge l'«immagine gradita / del ben che tanto ador», è un caso praticamente isolato; molto più rappresentativi gli incipit dell'ancor belliniano e già romantico *Bianca e Fernando* (Domenico Gilardoni, 1826, I, 1), che preannuncia oscuri propositi di vendetta incorniciati da una breve allu-

³⁸ È lì a provarlo l'esangue, pallido protagonista di *À rebours*, il romanzo che diede notorietà a Joris-Karl Huysmans e fastidio a Zola (1884). Consigliamo, a chi non l'avesse ancora letto, di immergersi subito, e, una volta terminato, continuare con la lettura del saggio (o eventualmente riprenderla daccapo).

³⁹ Pur non essendo in solitudine scenica, il personaggio in questione è l'unico a eseguire un atto locutivo, quel che solo concorre all'identità drammatica del *locus* (la presenza silenziosa di altri personaggi sarebbe rilevante solo in quanto destinatari del discorso). Di occorrenza piuttosto rara l'apertura con personaggio – un araldo, o un autorità – che esegue un lungo discorso alla presenza muta di altri, anche in coro (*Isora di Provenza*, di Zanardini, R. e M. [sic] per Luigi Mancinelli, 1884, I, *Isabeau*, Illica-Mascagni, 1911, I), aveva precedenti nel teatro serio, tendente comunque a minimizzare la rilevanza del personaggio collettivo.

sione ambientale (l'«orrida notte») e dalla segnalazione di un ingresso scenico, entrambi cavati dal repertorio tragico coevo e relativamente convenzionali, la suggestiva scena 'funebre' de *I cavalieri di Valenza* (Rossi e Pacini, 1828, I, 1), forse prodromo della veglia sul (fallace) cadavere a vista dell'*Ettore Fieramosca* (Leopoldo Tarantini e Mariano Manzocchi, 1844, prologo, 1), l'amata che, risvegliandosi da un sonno chimico, trasformerà il monologo in inopinato duetto (una scena lunga e strutturalmente di grande interesse). Se la *Giovanna d'Arco* di Gaetano Barbieri e Pacini (1830, I, 1) si presenta immersa nel sonno descrivere la sua onirica visione⁴⁰, non senza condirla di sentimenti e propositi guerreschi, se i suoi successori, fino agli anni Settanta, si atterranno alla regola di aprire l'animo e limitare all'indispensabile l'interazione con l'ambiente, come nei noti (almeno si spera) esempi verdiani di *Masnadieri* (I, 1) e *Stiffelio* (I, 1), o nei certamente meno noti ovver onninamente ignoti esempi de *Il Gladiatore* (Guidi e Pasquale Bona, 1849, I, 1), *L'Ebreo* (Antonio Boni e Apolloni, 1855, prologo, 1), *Pelagio* (D'Arienzo-Mercadante, 1857, I, 1), *Bernabò Visconti* (mus. Lucio Campiani, 1857, I, 1), *Morosina o L'ultimo de' Falieri* (Bolognese-Petrella, 1860, I, 1), *L'espiazione* (Solera e Achille Peri, 1861, I, 1), *Celinda* (Bolognese-Petrella, 1865, I, 1), *La duchessa di Guisa* (Piave e Paolo Serraio, 1866, I, 1) – se tutto questo risponde a verità verace, e per scoprirlo non v'è che armarsi di santa pazienza e per somma disgrazia leggere i testi citati, allora dovremo cercare in rari libretti dalla drammaturgia meno esasperata e tendente a bilanciare l'intimo con l'esterno, vuoi perché brevi come l'atto unico *Fernando duca di Valenza*, di Paolo Pola e Pacini (1833, 1) vuoi perché di genere 'agreste' come la *Lina* di Guidi e D'Ormeville per Ponchielli (1877, I, 1), le prime eccezioni a quella regola: ecco la descrizione non più frammentaria e ausiliare ma organica e a tutto tondo di un'aurora montana, per la quale il conte e cavaliere dell'Ordine della Corona Ferrea Pola credette bene accoccar pennellate leopardiane, mentre il topos del «ritorno in patria», comodamente accasato nel teatro in versi e lirico, provvede a tenere i piedi per terra al personaggio, che descrive i luoghi tanto a lungo bramati; ecco un'analoga panoramica a carico di Guidi e D'Ormeville, forse meno originali nell'impastare materiali di epoca e provenienza diversa, come la coppia «leggadre e snelle», ricorrente nella poesia minore del Settecento ma

⁴⁰ Tipologia estremamente rara, già inverata nell'*Andromaca e Pirro*, mus. Giacomo Tritto (1807, I, 1), di stampo tutto neoclassico: *Andromaca* vede in sogno (eseguito da un mimo sulla scena) il fantasma di Ettore e gli rivolge la parola.

già nobilitata da Tasso (*Rime eroiche*, canzone XX, *Talvolta sopra Pelio, Olimpo ed Ossa*, 43), o l'iniziale «Spunta nel ciel l'aurora», stereotipo ottocentesco di origine prosastica fissato per sempre nel contesto buffo del *Barbiere di Siviglia* (Cesare Sterbini e Rossini, 1816, I, 1, apre la serenata di Almaviva), ma coerenti nel predisporre un sostrato che arieggia chiaramente la vecchia opera comico-sentimentale di ambientazione rustica (l'unico esempio rimasto in repertorio è la belliniana *Sonnambula*, 1831). Bello, nevero?

Un esempio che merita breve (o non troppo lunga) riflessione, almeno per il suo valore di sintomo, è l'avvio del *Ruy Blas* di D'Ormeville e Filippo Marchetti (1869, I, 1), uno dei grandi successi dell'epoca:

L'avventura è piccante!...
 Questi fior d'Alemagna,
 Più d'ogni fior di Spagna
 Graditi alla Regina, un uom ponea
 Là nel parco, dov'ella 5
 A passeggiar si reca ogni mattina.
 Io giungo... il muro ei varca e fugge... il viso
 Vederne io non potea, ma ben mi parve
 Ravvisar la livrea
 D'uno de' miei famigli... 10
 Ah! che davvero piccante è l'avventura!...⁴¹

Niente male per un autore sostanzialmente tradizionale (e, a norma di tradizione, sconosciuto) come D'Ormeville, che ha arrischiato sì qualche timido passo sulla strada dell'innovazione, misurandosi con soggetti di per sé eccentrici⁴², ma sempre ricondotti agli stampi del melodramma di metà secolo – quasi certamente il motivo che, all'avvento della ricerca specialistica, lo ha condannato all'oblio (con il vantaggio tuttavia di favorire il concentrarsi delle energie sugli autori più noti e redditizi). Ma proseguiamo: non è questo il pulpito per additare a un mondo indifferente e materialista il vecchio andazzo dei musicologi, i quali, addestrati a incassare lodi e complimenti che non cessano di indirizzar-

⁴¹ Citato, col permesso del gentile pubblico e dei gentilissimi specialisti in materia, da PIERO MIOLI, *Il grande libro dell'opera lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica*, Newton, Roma 2001, pp. 846-858 : 846.

⁴² Sorvolando sull'evoluzione graduale di D'Ormeville, che rispecchia assai bene la 'media' dell'epoca ma verso cui gli specialisti d'opera sono poco ricettivi, segnaliamo il caso eclatante del menzionato *Giuseppe Balsamo*, contenente le quasi uniche scene note (almeno al sottoscritto) di mesmerismo (antesignano fu *L'uscocco*, di Leone Fortis e Francesco Petrocini, 1862?).

si, se non altro per insaporire i soliti piatti, potrebbero accusare scompensi emotivi (e magari pretendere risarcimenti). La deissi dunque è minima, si limita praticamente al sintagma /Questi fior/ (v. 2), dal momento che l'ambientazione della scena in un interno rende l'indicazione /Là nel parco/ (v. 5) assai evanescente. Pure questo incipit è una tappa non secondaria sul cammino che porta dritto al *Grillo*, per il suo valore di contaminazione strutturale. Il bel recitativo esce di bocca a un nobile spagnolo del *siglo de oro* (che tempi erano quelli: il nome della Spagna era rispettato, i galeoni arrivavano in orario e carichi di bottino), tale Don Sallustio de Bazan, marchese di Finlas e primo ministro del re, di cui, peraltro, non si sa ancora nulla, e che solo nel corso dell'opera, pur non essendo il protagonista, paleserà un impensato spessore drammatico, quasi di sinistro *motor immobilis*. Ma chiunque abbia occhi (e soprattutto cervello) in testa noterà, oltre alla chiusura 'formale' del brano, sottolineata dall'assenza di un'aria⁴³, la 'incompatibilità' protocollare fra battuta e personaggio: secondo taciti presupposti della librettistica ottocentesca, in ciò influenzati anche dalla tradizione tragica, un rapporto di congruenza diretta (e anche piuttosto rigida) lega lo status di un personaggio con il registro espressivo a lui proprio, al punto che poche battute sono sufficienti a svelare oltre ogni dubbio il rango e la *qualitas* del loro autore⁴⁴.

È il nostro Don? Un minimo di deissi e un massimo di antefatto, sì, apparentemente siamo nei canoni tradizionali. In realtà tutto è lontano, quasi agli antipodi del discorso che uno spettatore di metà Ottocento si sarebbe atteso da una figura aristocratica: invece del solito *cocktail* a base di valori supremi – quelli che, al di là del necessario ricambio epocale, hanno sempre animato l'opera di genere serio e che alle orecchie odierne suonano come barzellette, ergo l'onore, la fede, la lealtà, l'amore, il rispetto, l'obbedienza, l'amicizia, la gratitudine et sim. – il mormorar compiaciuto, in tono leggero, fra sé e sé, su quel che si profila come una piccante avventura – per giunta altrui! – di cui si tenta tracciare un

⁴³ Citiamo, per gli appassionati d'opera, un incipit altrettanto anomalo, ma attento a evitare il vuoto d'aria alla fine del recitativo in un altro libretto di D'Ormeville, *Il conte verde*, per la musica – che difficilmente avremo il piacere d'ascoltare – del promettente Libani (1873, I, 1): notevole caso di recupero di un antichissimo topos teatrale, quasi un relitto archeologico, cioè la ticoscopia (che non è una patologia medica, ma indica il «guardare dalle mura», la relazione *ad usum spectatoris* di quanto un personaggio finge osservare fuori scena).

⁴⁴ Il dramma semiserio del primo Ottocento mescolava personaggi di livello sociale diverso, distinguendone però il parlare con la massima accuratezza. Anche l'onomatica in misura minore rivela lo status dei personaggi.

quadro il più possibile netto. Il livello stilistico è medio, non certo quello sublime della tragedia lirica, sicuramente non quello basso dell'opera comica – diciamo il minimo consentito a un personaggio di quel rango⁴⁵. Questo Don Sallustio, il nobile posto in alto che guarda in basso, dimentico dei valori che la tradizione lirica affidava ai suoi pari (soprattutto ai plurititolati come lui), segnala una pesante contaminazione fra la sfera del sublime e quella del comico (non sarà un discendente diretto di Don Giovanni o almeno del duca di Mantova?), una sorta di ripresa del principio dell'opera semiseria che ora mette silenziosamente in crisi la 'purezza' di quella romantica, sdegnosa dell'ibridismo di genere, e che fu alla base del genere che chiameremmo opera caratteristica, calata in ambienti fortemente marcati e centrata sulla dialettica di personaggi appartenenti a differenti ceti sociali⁴⁶. Parallelo al discendere del-

⁴⁵ Scendendo un po' nei dettagli che fanno la gioia di specialisti e pedanti, notiamo anzitutto che il resoconto sul misterioso spasimante (un evento prettamente da buffa) somiglia ai racconti fatti perlopiù da subalterni a superiori di eventi appena accaduti fuori scena, dei quali riprende la convenzione della brevità e del rapido affastellamento di dati, così tipici del mondo comico; inoltre l'aggettivazione del lemma / avventura / con / piccante / ci segnala non semplicemente l'altezza cronologica del dramma quanto proprio la sua storicità sostanziale, almeno nella misura in cui esso rifiuta l'accostamento / avventura - graziosa /, diffusa nel teatro in prosa e nella librettistica fino a metà secolo, per rivolgersi al nuovo attributo, all'epoca in via di diffusione (e sempre in contesti simili). Notevole che l'espressione venga posta tanto in rilievo grazie al suo 'detonare' a principio e del tutto isolatamente.

⁴⁶ Non sapremmo come chiamare altrimenti un sottogenere operistico ottocentesco di cui nessuno sospetta l'esistenza, e che tuttavia vive non semplicemente dell'alternanza equilibrata di registri seri e buffi, come il vecchio melodramma semiserio con il quale è certamente imparentato, ma dello scontro fra i caratteri più estremi della sfera seria e comica, senza mediazioni, in un trattamento che spesso rischia di provocare veri strappi al tessuto stilistico (lo stesso Verdi non ce ne concede che un assaggio nella *Forza del destino*). L'opposizione fra aristocratici e popolani diventa irriducibile, l'ambiente non funge più da cornice ma acquista una sua voce, lo stilobate di valori e ideali si crepa. La spinta alla fusione di elementi e strutture tanto a lungo vissute come opposti produce vistose anomalie già al livello espressivo, che segnalano subito il genere in questione: un impiego incerto, quasi forzato dei tratti più convenzionali, e quel tono inconfondibilmente ironico, dissacrante che anima il detto, uno spiraglio aperto sulla coscienza di autori almeno in parte restii all'inveramento immediato di topoi, e che sembrano suggerire la possibilità di una distanza (o una frattura) fra i meccanismi poetici e l'opus. Fra i candidati al titolo di opera caratteristica metteremo *Tradita!*, di Andrea Codebò e Gualtiero Sanelli (1852), *Taldo*, di Lucio Campiani (1853), *La sorrentina*, mus. Emanuele Muzio (1857, è il soggetto dell'Adriana Lecouvreur), il citato *Gianni di Nisida*, *La marchesa di S. Giuliano*, di Peruzzini e Marcello per Achille Graffigna (1867, revisione della precedente *Veronica Cybo*, 1858), *Zagranello*, di Giovanni Caccialupi e Cesare Gallieri (o Galliera, 1867), *Manfredo*, di

l'alto verso il basso sarà il processo contrario, l'elevarsi del comico verso il serio, attraverso un continuo, talvolta 'sperimentale', magari inconscio ma fattivo – poiché palpabile *in vitro* – incrocio di strutture e livelli. Entrambi i tratti fondamentali di quest'esempio ritroveremo radicalizzati nell'incipit del *Grillo*, l'abolizione del sovrascenico e l'ibridazione dei materiali letterari. Anzi, li abbiamo già trovati.

Da citare (e commentare) per esteso il caso veramente straordinario de *Gli artisti alla fiera* (1868), uno fra i moltissimi libretti sconosciuti di Ghislanzoni – sono quasi un centinaio, per cui ci si può ragionevolmente augurare che sconosciuti restino – e destinato a Lauro Rossi, fortunato (e meritevole) epónimo del teatro di Macerata:

Misericordia!	
Questo è il diluvio...	
Saette, grandine...	
Acqua a profluvio...	
Oh! il mio soprabito...	5
Il mio cappello..! [...]	
Sotto quest'albero...	
No.. sotto quello...	
Se scoppia il fulmine	
Perduto io son... [...]	10
Non son più Tenia...	
Sono un carbon...	
Tenia... l'illuderti	
Non gioveria;	
Un uom di cenere	15
Omai sei tu —	
Un soffio d'aria	
Ti porta via... [...]	
Ma dunque il fulmine?...	
Un sogno fu.	20
Non oso crederlo...	
Eppur respiro...	
Le braccia muovere	
Io posso ancor...	
Franco e lestissimo	25
Sui pié mi giro...	
Dio, ti ringrazio,	
Del tuo favor!	

Giorgio Tommaso Cimino e Petrella (1872), la ponchielliana *Marion Delorme*. Come accennato più sopra, la contaminazione – perseguita in modi diversi – fra elementi seri e comici fu uno dei fattori che trasformarono la vecchia buffa nella più pacata e insieme sofisticata commedia *fin de siècle*.

Ma adagio un poco – or vedasi [...]
 Se intatto è il mio tesoro... 30
 Forse.. ridotto in cenere
 Nelle mie tasche è l'oro... [...]
 Ah! il dolce peso io sento...
 Novantanove... cento...
 Un solo non ne manca, 35
 Non un si dileguò!...
 Nel contemplarli, l'anima
 Alfin si rattivò!⁴⁷

La soppressione delle didascalie – in linea con le misure di risparmio tipografico richieste da tempi di crisi – non impedisce minimamente la comprensione dei fatti. Nell'epoca d'oro della librettistica il verso è come l'*argent: fait tout*. In primo luogo include equivalenti verbali del dato scenico di base (/albero/, inteso al plurale, allude alla foresta in cui l'azione ha inizio, v. 7-8), 'ripete' poi con la massima chiarezza la situazione in atto, il temporale che infuria, non soltanto nel suo esserci oggettivo (/Questo è il diluvio.../ Saette, grandine.../ Acqua a profluvio.../, v. 2-4) ma anche nelle conseguenze per la persona (/... il mio soprabito.../ Il mio cappello...!/, v. 5-6), con un certo gusto per la ridondanza e per i dettagli materiali tipico della vecchia buffa, che Ghislanzoni, già solo per motivi anagrafici, conosceva bene⁴⁸. E infatti, più che

⁴⁷ Citato, col permesso del gentile pubblico e dei gentilissimi specialisti in materia, da *Gli artisti / alla fiera / Libretto buffo in tre atti / di / A. Ghislanzoni / musica del maestro / Cav. Lauro Rossi / da rappresentarsi / al teatro Carignano / l'autunno 1868. / Torino / Giudici e Strada*, pp. 5-6 (dal frontespizio apprendiamo che il compositore vantava il titolo di cavaliere, cosa che di certi tempi può far comodo, v. anche nota 49).

⁴⁸ Il topos del temporale in abbrivio d'opera – assai meno un espediente scenico ripartito fra pittori, illuminatori, attrezzisti, macchinisti e uomini di fatica vari, quanto in primo luogo un problema di modelli e concrezioni linguistiche – fu incubato nel genere complessivamente detto semiserio, almeno dalla *Camilla ossia Il sotterraneo* (I, 1), poi in *Eginardo* e *Lisbetta* (mus. Generali, 1813, I, 1, coro e solo), in *Paolo e Virginia* (Giuseppe Palomba e Guglielmi, 1817, I, 1), ne *Il vecchio della selva di Ardena* (Andrea Passaro e Giovanni Festa, 1831, I, 1), transitò in quello buffo, come nell'atto unico *I castelli in aria ossia Gli amanti per accidente* (Foppa e Johann Simon Mayr, 1802, 1), nella burletta in un atto *L'occasione fa il ladro* (Luigi Prividali e Rossini, 1812, 1), nei *Quattro prigionieri ed un ciarlatano* (Pasquale Sogner, 1832, I, 1), e si sistemò piuttosto bene – e senza por tempo in mezzo – nella seria, dove assurse a dimensioni anche notevoli, già dall'*Oreste in Tauride* (mus. Vincenzo Federici, 1804, I, 1), nel menzionato *Clato* (I, 1, lunga e complessa scena che vede un'alba placida annuolarsi gradualmente ed esplodere in tempesta che, raggiunto il culmine, si placa), ne *Il pirata* (Romani-Bellini, 1827, I, 1), nella *Rosamonda* (Pietro Cominazzi e Luigi Majocchi, 1831,

in una foresta, ci troviamo nel regno della concretezza, fatto di minacciosi eventi naturali, di motilità corporea (v. 22-26) e, *dulcis in fundo*, di sonanti monete d'oro, specificate fin nel loro ammontare (v. 29-36) – dove quasi ogni verso si lascia tradurre e sembra anzi presupporre l'evidenza scenica, dove occorre durar qualche fatica per trovare un po' di sovrascenico, dall'esternazione del timore per il proprio destino (v. 9 e segg.) al breve ringraziamento per il favore divino (v. 27-28) e al profondo sollievo nel constatare l'integrità del gruzzolo (v. 37-38), simili ad equivalenti della sfera seria e, almeno in parte, loro caricatura istituzionale. Dal repertorio formale buffo proviene l'impalcatura versale, che incolonna versi brevi in strofe irregolarmente segmentate (quinarî prevalentemente sdrucchioli in tre strofe tetrastiche e due ottastiche, settenari in una strofa esastica e una tetrastica), calcando forse eccessivamente la mano sulle 'pseudorime' dovute all'uscita ritmica, la disposizione dei contenuti in maniera tipicamente 'paratattica' e l'autonominarsi del personaggio, che rimedia all'assenza del coro introduttivo. Repertorio buffo, sì, ma *cum grano salis*. A prima vista i rovesci di versi brevi riprendono la tecnica della enumerazione che in un'opera comica non poteva mancare, e che aveva sperimentato numerose tipologie e varietà: ma mentre queste accoglievano un contenuto essenzialmente astratto, limitandosi a verbalizzare in modo peculiare ragionamenti, propositi e sentenze (Boito ne terrà conto per le scene d'insieme del *Falstaff*) e causando con ciò una sospensione dell'agire esteriore, le tirate di Tenia non sono statiche, seguono una 'direzione' ben precisa, scaturiscono da un rapporto 'dinamico' fra personaggio e ambiente che conferisce al detto poetico una plasticità e autonomia sorprendenti. A momenti dimenticavamo il meglio: il nostro Tenia, che – a differenza di quasi tutti i bipedi in circolazione – vanta un nome parlante, efficace cioè a metter sull'avviso il prossimo, ci ha regalato quel po' po' di concrezione

I, 1), in *Stradella trovatore del 1300*, (Federico Quercia e Vincenzo Moscuzza, 1850, prologo) e nell'*Otello* (Boito-Verdi, 1887, I, 1). La costruzione verbale del topos – necessaria, nella sua convenzionalità e accuratezza, non solo a legittimare il peso drammatico dell'evento ma soprattutto a occultare la sua estraneità all'estetica della sfera seria, poco tollerante verso eventi puramente esteriori e scenici – ci interessa come parte di quell'insieme di strategie con cui la librettistica include l'accadere circostanziale nel flusso discorsivo dei personaggi, in quello che è propriamente il dramma. La lettura degli esempi citati sullo sfondo delle convenzioni dei relativi generi mostrerebbe come determinate strutture (descrizione della tempesta, esternazioni di paura, appello al cielo, esortazione al soccorso, verifica dell'incolumità, espressioni di sollievo e ringraziamento) migrino e si trasformino quasi ininterrottamente, in base ad analogie sempre più evanescenti ma mai del tutto cancellate.

senza bisogno di spalle, ha fatto tutto da solo. Incipit in solitudine scenica, straordinariamente lungo e denso, e particolare anche per il genere cui appartiene: un soliloquio così lungo e complesso in apertura d'opera resta una rarità (più frequente l'occorrenza di lunghe tirate a opera già iniziata, normalmente in situazione d'interazione). Grazie alla ricezione 'progressiva' di certe strutture dell'opera buffa, l'esempio costituisce forse il culmine della tipologia di 'incipit solo in forte interazione scenica', quasi il capovolgimento delle costanti reperite per la corrispondente tipologia seria. La sostituzione del linguaggio tradizionale con uno più scabro e 'aperto' all'interazione con l'ambiente circostante, oltre che lontano dalle leggi del genere comico, ci porta direttamente all'incipit del *Grillo*.

Ancora dagli anni Sessanta dell'Ottocento, avvolti da fitta penombra come del resto gran parte del secolo, emerge un caso che non possiamo permetterci di trascurare – o meglio: potremmo permettercelo, dal momento che il controllo 'interno' esercitato dalla disciplina è, come la sua stessa scientificità, poco più di una parodia della prassi in atto nei rami veramente scientifici, un'istanza dunque molto lontana dalle esigenze cui dovrebbe rispondere, che si riducono nei fatti a un fervido allineamento al trend del momento; potremmo pertanto permetterci di trascurare molte cose, dati concreti come idee (specie quelle buone), e aggiogarci in allegria al carro dei routinieri, attraente di luci e colori, sempre in moto verso una qualche meta e dispensiere se non di piazzamenti almeno dell'aura di infallibilità che scherma la coscienza contro qualsiasi forma di eterodossia. Proprio in nome di questa, più che per coerenza di metodo, evitiamo di permetterci le noncuranze alla moda e chiudiamo il simpatico *détour* venendo all'intrascuro esempio:

O dolce suon! degli angeli
 Forse la voce è questa?
 Ogni sua nota un palpito
 Nell'anima mi desta...
 L'eco di un caro accento 5
 In quelle note io sento. [...]
 Padre...⁴⁹

Chi non avrà riconosciuto le battute iniziali de *La contessa di Amalfi*, dramma lirico in quattro atti che Giovanni Peruzzini (da non con-

⁴⁹ Citato, col permesso del gentile pubblico e dei gentilissimi specialisti in materia, da *La / contessa d'Amalfi / dramma lirico in quattro atti / di / Giovanni Peruzzini / con Musica del Maestro Cav. / Errico Petrella / Nel Regio Teatro di Torino / la quaresima 1864 / Torino / Tipografia teatrale*, p. 5 (per il titolo di cavaliere v. nota 47).

fondere con l'omonimo pittore seicentesco) apparecchiò per Petrella, membro della trimurti di compositori d'opera nati nel 1813 – che annovera notoriamente Verdi e Wagner – e impegnato vita natural durante ad arginare col suo impeccabile *métier* il progressismo dei coetanei colleghi? Venendo al fatto, una ragazzina smielata – o per meglio ridire: ovattata e clorotica –, di quelle che l'opera *fin de siècle* assumerà come contraltare a più energiche protagoniste, esce dalla sua cameretta e avanza sulla scena, richiamata dalla melode emessa dal violoncello del padre, impegnato ad esercitarsi in una stanza vicina. Incipit di schietta originalità⁵⁰. Prevalente, è vero, il delicato merletto del sovrascenico, i palpiti che si destano nelle adolescenti timide, magari occhialute e piene di brufoli, represse da un'educazione patriarcale, ma pregne anche loro – eccome, le tapine! – delle usuali pulsioni uterine propellenti le coetanee più afrodisiache, destinate magari a soffrire tutta la vita per difetti che pensano di avere, invece di emanciparsi come fan tutte e gettarsi a capofitto nell'universal certame carnale che, assieme a esibizionismo sfrenato e avidità di bottino purchessia, è uno dei pochissimi moventi dell'attuale socializzare umano⁵¹. E se quest'ultimo è considerato cuspide e fine di un'evoluzione secolare, non per banali motivi di principio che oggi giorno non fanno più ridere nemmeno i polli (tutti di batteria), ma perché asseconda ed esalta le attese istintive dei nostrani volghi, impegnati nella celebrazione del proprio nulla a spese del tutto, allora non potremo evitare di compiangere il destino di una creatura normale, come tante altre, esclusa senza motivi dalla fetta di torta cui ogni consumatore ha diritto fin dalla nascita. Morrà, pura e infelice la nostra Tilde (ché tale nomasi), senza aver delibato mai le delizie porte da un uso appropriato dei genitali (e più in generale delle zone erogene), sacrificando la vita a un maschio cucito alle gonne di un'avventuriera, amato con non umana incrollabilità – e lasciandoci, per colmo di sciagura, nell'impossibilità di stabilire se il suo nome sia ipocoristico di Matilde, Batilde o Clotilde, frema restando l'origine germanica della particella finale *bild*, così poco adatta, nel suo significato di «battaglia», alla inerme femmi-

⁵⁰ Rarissima tipologia anche nel teatro di parola, un esempio in *La colpa vendica la colpa*, di Paolo Giacometti (1854, I, 1), avviato dai commenti di un personaggio sul suono di un pianoforte proveniente dall'interno.

⁵¹ Un'efficace introduzione a quest'ultimo punto (ma anche a molti altri) in HERBERT MARCUSE, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon, Boston 1964. Un diverso stile filosofico, ma gravido di risultati altrettanto importanti, offre KONRAD LORENZ, *Der Abbau des Menschlichen*, Piper & Co., München 1983.

netta⁵². Ma chi, domandiamo, potrebbe serbare l'innata adiaforia e il ciglio asciutto di fronte a tanta tragedia? Quale essere senziente degno di questo nome frenerebbe lo scombuglio epidermo-ventrale stimolante l'agognata catarsi in grado di purgare i tessuti cellulari dai lipidi in eccesso e in una raggiungere, con un intenso ancorché momentaneo effetto tonico, le regioni cerebrali normalmente inerti? Precede lo straordinario caso di femminicidio preterintenzionale, che ogni testa pensante si augurerà di veder campeggiare quanto prima nel codice penale, l'incipit di cui sopra, appunto l'oggetto specifico della nostra indagine. Un arpeggio di violoncello solo apre l'opera a scena vuota e richiama la peritura Tilde, che ci offre un commento molto meno imperituro della trovata. Piuttosto che insistere sulla marcata convenzionalità del detto – che tuttavia non significa mera ripetizione ma 'riasseblaggio' di sintagmi e costrutti già occorsi in *loci* drammaticamente affini o somiglianti, seppur in contesti diversi – gioverà notare il rapporto, in qualche modo anomalo fra quella e il *locus*, ovvero l'esclusiva mobilitazione di stereotipi per verbalizzare una situazione della cui particolarità il librettista doveva essere il primo a rendersi conto. L'apparente, fin ostentata banalità del passo, la trappola in cui ogni specialista non potrebbe evitare di cadere (camuffando manchevolezze mentali con difetti oggettivi), sarà il nostro punto di partenza – non perché lo sia di per sé, in qualche presunta evidenza che sa fin troppo di reificazione, e che invece di esser data comodamente per scontata andrebbe 'dissodata' con cura in vista dell'indagine, ma solo per il gusto di andare contro corrente. Divertiamoci un po'.

Scarso il coefficiente deittico, guizzante a principio nell'esclamazione / O dolce suon! / (v. 1), poi limitato al ritorno del solo lemma / nota / (v. 3), una volta al singolare e una al plurale (v. 6). Ma Peruzzini non sembra si sia sforzato nemmeno sul piano evocativo, che apparentemente gli stava più a cuore: il paragone – per giunta in forma di domanda retorica dubitativa – con la voce degli angeli è un'iperbole piuttosto gratuita, sebbene meno usuale di quanto non appaia a prima vista, mentre al contrario il nesso base <destare palpito / i nell'anima> (v. 3-4) lo troviamo cucinato in tutte le salse, nella *Librettodichtung* come anche nel teatro in versi e nella lirica, altrettanto familiare o quasi suona l'immagine dei due versi seguenti – e la stessa successione paratattica delle

⁵² Cfr. la scrupolosa disamina di PAOLA FINO, *Tilde*, in: Alda Rossebastiano, Elena Papa (a cura), *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, II, UTET, Torino 2005, pp. 1217-1218.

battute, accoppiate con monotona regolarità, prive di una direzione, ché ristagnano intorno al nucleo affettivo dell'arietta, lo stupore basito della sessostruita fanciulla per un evento al quale, ragionando in termini di verosimiglianza indispensabile a qualsiasi ermeneusi operistica, ella avrà assistito più volte al giorno da quando era piccola⁵³. Il carattere 'composito' della poesia d'opera come la preesistenza dei materiali che la compongono risulta chiaramente dalla breve delucidazione, ma ciò da solo non basta. Assolutamente indispensabile per comprendere l'esempio è riuscire non soltanto a traguardare i versi sullo sfondo delle loro occorrenze precedenti, per quanto rintracciabili, ma comprendere il senso delle dinamiche nascoste che hanno dato alla concrezione il suo aspetto, il funzionamento dei meccanismi poetici. Dovendo essi provvedere al riutilizzo di un ampio repertorio letterario secondo criteri di analogia escludenti per principio una fine cesellatura o comunque una qualsiasi forma di individualità nel risultato, ricorreranno a un procedimento di ricomposizione che, grazie a un minimo intervento elaborativo mirato a rendere i materiali stilisticamente 'compatibili' col genere o con i tratti predefiniti del contesto d'arrivo (il metro, i nessi sintattici, il livello stilistico, il tutto in rapporto al momento drammatico), cercherà di fissare una forma non solo esteriormente compiuta ma capace di incorporare il suo legame con gli esemplari del passato, cui alluderà in modo generico e al contempo forte: guai dunque a farsi ingannare dal *dejà vu* e liquidarlo come imperizia o banalità, esso, se attentamente analizzato, svela che la somiglianza, imprecisa e dai contorni sfumati ma intensamente 'cromatica', non deve evocare un certo precedente quanto indicare una direzione nell'interpretazione, un sentiero che si perde nella boscaglia, dove l'ombra cupa scende. Deve emanare un certo profumo, un *bouquet* che si distingue non per raffinatezza o singolarità ma che non neghi al librettotilo – puro e disposto a farsi tutto naso, almeno ogni tanto – una sua complessità, che dia agio a riconoscere talune sfumature, ma che va apprezzato come tale, nel suo insieme. Per questo non è importante e sarebbe anzi di ostacolo una struttura contenutistica

⁵³ Questo suggerisce una possibile interpretazione della catastrofica situazione sessuale della fanciulla, ossia la rimozione edipica delle paterne pudenda, rappresentate appunto dal violoncello, il cui aspetto richiamerebbe – a livello subcosciente – la forma del fallo. Chi ne dubitasse può rivolgersi fidente alla silloge di Fabio Rossi (a cura), *Sublimazione e concretezza dell'eros nel melodramma. Rilievi linguistici, letterari, sessuologici e musicologici*, Bonacci, Roma 2007, volume destinato a rivoluzionare non solo gli studi musicologici ma proprio la concezione della nostra vita (pratiche sessuali *in primis!*).

o formale univoca e chiara, laddove conta assai più l'affinità che si crea quasi spontaneamente fra lemmi e sintagmi radicati in orizzonti letterari storicamente già presenti nel passato della tradizione librettistica, del quale il lettore/spettatore colto aveva più che un'idea. Il *locus*, in questo caso l'entrata in scena di un certo personaggio a un certo momento del dramma, funge da filtro e catalizzatore dei materiali da utilizzare, e lo fa per il semplice motivo che anch'esso ha la sua origine nei medesimi orizzonti. Così l'inanellarsi delle immagini non provoca alcun attrito, arrotondate dal filtro del genere, l'insieme acquista la stessa naturalezza di una successione armonica di fondamentali, senza rivolti e senza suoni estranei. Noiosa forse, ma corretta.

E soprattutto chiara, tanto da presentarci un ritratto in embrione della deuteragonista femminile dell'opera, un acconto di quello che si compirà nel duetto della scena 3, faccia a faccia con l'immortale amato, che ne contempla il <labbro muto>, gli <sguardi al suolo> e la <man tremante>, come un'amante della generazione di Lucia o Francesca, ma ormai superata dalle sveziate bellezze scapigliate, cui somiglia invece la protagonista eponima (e copulante *ad abundantiam*)⁵⁴. La nostra Tilde vive di un sovrascenico fatto di voci angeliche, palpiti ed echi, quasi il profilo caratteriale liofilizzato di una eroina d'opera 'sentimentale', prosciugato di ogni complessità e di quei tratti che l'avrebbero resa una protagonista a tutto tondo, in grado di generare un asse azionale proprio. L'evanescenza di Tilde è qui, nel suono di un violoncello che si disperde nell'aria, in un'arietta rappezzata di luoghi comuni; la loro densità si rovescia subito in un giudizio sul carattere passivo e secondario di questa figura. Interessante la collocazione di un pezzo così anomalo, il rapporto con le strutture che 'predeterminano' il senso drammatico dell'incipit operistico. Seppur fortemente convenzionale, il brano assolve la funzione di autopresentazione del personaggio entrante, che, senza nominarsi, parla di sé e introduce il personaggio successivo, il padre (il quale di rimando nominerà la figlia, scena 2). Innegabile però la brevità dell'autoritratto e la completa mancanza di riferimenti sia al contingente (a rigore si parla solo di un suono, poco dopo ne sapremo l'origine) sia in special modo a quella regione del sovrascenico che la librettistica di quei decenni riempiva con il cosiddetto antefatto e con le riflessioni che gli ruotavano intorno. Tilde dice pochissimo di sé

⁵⁴ È matematicamente certo che fu questo il fattore scatenante D'Annunzio a imitare l'omonima delle *Novelle della Pescara* (1902, *La contessa d'Amalfi*), uno dei pochissimi esempi – grazie al cielo – di inversione del normale flusso influenzale fra letteratura e librettistica d'opera.

e nulla di quanto verrà. Ulteriore anomalia strutturale rispetto alla prassi coeva lo spostamento a principio di una tipologia drammatica di consueto situata nel corso dell'azione, quando si è profilato un conflitto o almeno un rapporto esplicito con uno o altri personaggi; l'esternazione di Tilde sembra l'*a parte* di un dialogo o scena d'insieme finito nel posto sbagliato⁵⁵. La gratuità del brano è da un lato intensificata dal suo forte grado di convenzionalismo e anche dal fatto che possiede forma strofica, dall'altro però risulta attenuato dalla brevità e da quell'evanescenza congenita che lo fa scaturire da un suono e lo fa sfociare nel duetto seguente, come un torrentello in un fiume. Un incipit variamente inortodosso, che conserva e trasforma quanto la tradizione gli mette a disposizione, che presenta, allude e funge in qualche modo da anticamera all'azione che deve cominciare.

Più allineate le aperture solistiche degli anni Settanta, che all'espansione quantitativa del *locus* e all'intensificazione emotiva dell'espressione non sacrificano la funzione informativa fondamentale, di alludere almeno all'antefatto e al personaggio in scena, se non a quanto già si prefiguri dell'ineunte azione. Cupa e croccante la scena iniziale del petrelliano *Manfredo* (prologo, 1), in cui il protagonista procede dal contingente – i poco edificanti resti di un'orgia – alla risoluzione di votarsi per sempre al vizio, con scapigliato compiacimento, convenzionale nell'incolonnare menzione del luogo, *Vorgeschichte* e intenti quella di *Maria Stuart* (Golisciani e Costantino Palumbo, 1874, I, 1), meno lunga della prima ma calata in un'atmosfera altrettanto tetra quella di *Dolores* (Michele Auteri Pomàr e Salvatore Auteri Manzocchi, 1875, I, 1), centrata sui foschi ricordi che un sanguigno tramonto risveglia nel deuteragonista, che al recitativo fa seguire un'aria, prudente ma interrotto da un coro lontano il monologo che apre *Luce* (Stefano Interdonato e Stefano Gobatti, 1876, I, 1), del tutto diverso – almeno in lunghezza e tono – l'avvio della *Francesca da Rimini* di Ghislanzoni e Cagnoni (1878, I, 1), strettamente avviluppato sulla protagonista che, curva su un inginocchiatoio gotico, esala una breve preghiera strofica (non canonica ma di fantasia) alla Vergine, a maggior gloria dunque del sovrascenico, assai eccentrico il saluto al sole che il deuteragonista di *Elda* (D'Ormeville e Catalani, 1878, I, 1), trasformata con la connivenza di Zanardini nella

⁵⁵ Per nostra fortuna abbiamo fatto cenno a simili spostamenti strutturali di modelli, che la librettistica attua in obbedienza a una sorta di legge del 'minimo sforzo' comune all'arte come all'espressione linguistica, e che garantisce un grado di omogeneità interna tale da controbilanciare la forte eterogeneità della facciata stilistica.

Loreley, 1890) intona in quattro strofe tetrastiche dal sapore celebrativo e dal carattere gratuito, seguito da un recitativo in cui si discende alle solite pene d'amor perdute⁵⁶, piuttosto convenzionale l'inizio di *Patria!*... (Ferdinando Pagavini ed Enrico de Bernardi, 1879, I, 1), sia nei contenuti prevalentemente astratti – affetto tradito, desio di vendetta e consacrazione alla lotta patria – sia nella forma del recitativo sfociante in aria e stretta, indebitato con la vecchia opera di ambientazione rustica l'incipit di *Adelina* (Ghislanzoni e Luigi Sozzi, 1879, I, 1), molto diverso invece – leggero e frizzante – l'avvio di *Preziosa* (Zanardini e Antonio Smareglia, 1879, I, 1), che contamina con gusto, diciamolo pure, strutture di origine buffa cui si deve fra l'altro l'autonominarsi del personaggio in scena, un deuteragonista in vena di vani dongiovannismi, cortesemente sciorinati in recitativo.

Un'operina musicata da Luigi Camerana, *Il caporal Fracassa* (1881), fa del cominciamento (I, 1) una lunga e gustosa parodia del sovrascenico, ch  una deuteragonista nei panni di serva descrive la sua grama vita da taverna ricorrendo ai componenti – rovesciati con cura – del lamento dell'eroe/eroina infelice dall'ambito serio, parodia tanto riuscita da meritare la citazione:

Eccomi sola alfin sola per poco
 E quieta mai. Vitaccia
 La mia!... Di loco in loco
 Son chiamata di giorno, maltrattata
 Spesso e derisa..... orrore! 5
 Da ogni bevitore,
 Che il diavolo qui porta;
 E per male peggiore
 Dormo poco la notte. [...] La padrona
 Ha i grilli in capo, e, come pi  le piace, 10
 Senza un riguardo al mondo
 E contro a' buoni esempi,
 Gode fare all'amore.....
 Oh, che tempi!... che tempi!⁵⁷

⁵⁶ Forse non tutti sanno che un simile incipit si legge nella commedia *Se il nome vince, la persona perde*, libera traduzione di Filippo Casari (1823?) di un dramma di Franz Ignaz von Holbein rimasto ignoto (in compenso sull'autore si pu  fruttuosamente consultare il ponderoso e plaudendo *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkw rdigen Personen, welche seit 1750 in den  sterreichischen Kronl ndern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*, a cura del Dr. Constant v. Wurzbach, 60 B nde, mit einer genealogischen Tafel, mit Unterstützung des Autors durch die kaiserliche Akademie der Wissenschaften, Wien, aus der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, neunter Teil, Hibler-Hysel, 1863, pp. 220-224, tutto in smaglianti caratteri gotici).

Scocca in posizione forte l'obbligatoria segnalazione di status, la solitudine, quasi un privilegio degli eroi, in forma pronominale e appoggiata all'avverbio / alfin / che le presta la valenza di un sospiro (i concomitanti elementi / eccomi / e / alfin / vantano una lunga vita letteraria in contesti simili) e poi subito contraddetta, ad ogni buon conto⁵⁸; segue un'esclamazione di autocommiserazione (/ Vitaccia / La mia!... /, v. 2-3) che, come le equivalenti serie (magari allusive al cielo o al destino), deve introdurre le cause della stessa, l'antefatto necessario a inquadrare il personaggio. Invece d'intrattenerci con la rievocazione della convenzionale teoria di disgrazie – rovesci militari, prigionia, umiliazioni e lontananza dalla patria e dai cari – la nostra fantesca, sfoggiante forse non a caso lo squillante nome di Vittoria, dipinge la poco attraente quotidianità del suo mestiere (v. 3-7), non senza condirla con l'intercalare tipico della tragedia: / orrore! / (v. 5). Dopo le disgrazie generali la sciagura specifica, quella che focalizza l'attenzione sull'azione imminente, ovvero il vizietto della padrona (v. 8-13), un vizietto peraltro del tutto normale, diciamo un'attività ricreativa corporale affine alla ginnastica e comune a ogni creatura senziente (molti delle quali anzi l'hanno elevata a ragion d'essere della loro vita, non certo per assolvere a necessità meramente riproduttive ma per motivi ontogenetici, riassumibili nel naturale e dunque legittimo bisogno di confricazione erogena e deie-

⁵⁷ Citato, col permesso del gentile pubblico e dei gentilissimi specialisti in materia, da *Il caporal Fracassa / melodramma in tre atti / del maestro / Luigi Camerana / Moncalvo / Tipografia e Libreria di G. Sacerdote* (data della prima esecuzione e altri dettagli in ANDREA SESSA, *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario bibliografico dei compositori*, Olschki, Firenze MMIII, p. 87, bussola indispensabile a chi si aggira nell'opera italiana del secondo Ottocento).

⁵⁸ Glifo di plastica chiarezza, affine e distinto dagli altri innumerevoli che muovono il linguaggio della librettistica, rimanda immediatamente ai suoi *Doppeltgänger* senza privarsi di un valore particolare. Sostanzialmente è l'espansione della forma <eccomi solo/a> usuale nel teatro in versi e in prosa (che tuttavia conosce anche l'altra) e naturalmente della narrativa, nella librettistica subisce una regolarizzazione (e parziale irrigidimento) che la collocherà in prevalenza a inizio scena, quasi un accordo introduttivo, mentre nel restante teatro era assai più mobile. Rispetto agli esempi – limitatamente all'Ottocento e all'interlocutore femminile contiamo almeno *Bianca di Belmonte* (Romani e Luigi Riesck, 1830, II, 10), *Gemma di Vergy* (Bidera-Donizetti, 1834, II, 11), *I parenti ridicoli* (Giuseppe Checcherini e Pietro Raimondi, 1835, I, 8), *Le nozze di un principe* (Passaro, Francesco Altavilla, 1846, I, 3), *I moschettieri* (Riccardo Paderni e Michele Buono per Giuseppe Sinico, 1860, II, 5) e *Sardanapalo* (II, 3) – l'anonimo librettista introduce una ulteriore innovazione, cioè lo spostamento del sintagma a inizio opera, una sorta di radicalizzazione della prassi a scopo ironico, per sovraccaricare la connotazione dell'incipit. E il libretto del *Grillo* non apre sulla stessa esclamazione pronominale?

zione, possibilmente ripetuta, cui segue un profondo senso di soddisfazione interiore, nirvana ove a ognuno il naufragare è dolce, comprensibilmente). Di origine comica la *deprecatio morum* che chiude assai acciacciamente lo sfogo (v. 14)⁵⁹.

E tiriamo avanti. In un mondo del tutto diverso, tra le fiamme di un inferno che sembrava ormai sepolto nei catafalchi barocchi⁶⁰, ci sprofonda l'incipit di *Asrael* (Fontana e Franchetti, 1888, I, 1), apparentemente l'ennesima vittoria del sovrascenico, a ben guardare l'accorta trasposizione librettistica delle tematiche 'dualiste' che avevano animato la poetica degli scapigliati, non senza una *prise* di decadentismo, subodorabile nell'accostamento immediato fra tormento ed estasi, nulla a che spartire con *Erebo* (Golisciani e Domenico Crisafulli per Giovanni Giannetti, 1891, I, 1), stravagante incrocio di sublime e comico, a incuranza quasi provocatoria della lunga separazione, a sé stante il prologo dei *Pagliacci* (Leoncavallo, 1892), sia per l'intento programmatico, imitato dal teatro di parola⁶¹, sia per l'indirizzamento del discorso all'ente – nella drammaturgia seria – per definizione esclusione, il pubblico, sfugge per un soffio al convenzionale la fantasticheria da donna innamorata che apre l'operetta in un atto *Il maestro Smania* (Ghislanzoni e Cesare Clandestini, 1894, 1), breve e poco interessante l'esordio di *Tarass Bulba* (Guglielmo Godio e Arturo Berutti, 1895, I, 1), perso fra balbettanti speranze d'amore, al contrario ampio ed eterogeneo quello dell'atto unico *Doña Flor* (1), mosso dall'ambizione di riunire le principali caratteristiche dell'incipit a solo, il monologo sovrascenico della protagonista, che alterna 'fasi emotive' differenti, il coro dall'esterno, cui ella brevemente reagisce, il canto diegetico in scena e infine la preghiera (prima canonica, in latino, ma appena accennata, e poi libera e sofferta), particolarissimo e ai limiti dell'esplicabile lo schiudersi di *Iris* (Illica-Masagni, 1898, I), ché né le sempre grate didascalie né le battute favoriscono la comprensione del legame fra il personaggio del sole – che (probabilmente) per la prima e (sperabilmente) ultima volta nella storia dell'opera parla in prima persona – e la entrante protagonista, legame che si

⁵⁹ Ideale precursore del *locus* l'atto unico in prosa *Il turco corbellato* (1838, 1), di Luigi Carabelli, autore che non ha alcun bisogno di presentazioni; a una prima parte in cui un servitore (di nome Vittorio!) si lamenta del suo ingrato mestiere, corrispondente in sostanza a quella del libretto, segue una seconda parte che rovescia il discorso di Vittoria: non col biasimo verso il comportamento del superiore, in questo caso la padrona, ma nell'affetto verso di lei chiude il monologo. Peraltro scene iniziali con servitù che, all'interno di discorsi più ampi, allude al suo stato e all'intento di mutar padrone, non sono rarissime (provengono dal teatro settecentesco).

intuisce dalla sua ricomparsa speculare al termine del dramma (III), chiuso dal sole che ripete, in una strana prosopopea, l'inno a se stesso e ai suoi effetti; di un solo anno successivo ma, grazie al cielo, molto meno impegnativo l'inizio di *Pater* (Giuseppe Mantica e Filippo Guglielmi, 1899 I, 1), lunga e 'virtuosistica' l'apertura di *Cenerentola* (Maria Pezzè-Pascolato e Wolf-Ferrari, 1900, I, 1), riuscito contrappunto di dettagli materiali e dolore universale, più sobrio quello dell'atto unico *Per la patria* (Saverio Kambo e Goffredo Cocchi, 1904, 1), che dopo la convenzionale precisazione cronologica (è notte) trapassa a impressioni e pensieri vaghi, oltreché poeticamente modesti, ma pur capaci di suggerire l'atmosfera dell'incipiente azione, non appariscente ma denso di implicazioni l'abbrivio (se si può considerare solista) del *Giovanni Gallesse* (Francesco D'Angelantonio e Italo Montemezzi, 1905, I), che rielabora in modo convincente – sulla filigrana di certa poesia lirico-idilliaca del tardo Ottocento – motivi di monologhi iniziali già menzionati, e fin da metà secolo se non prima, come la descrizione del paesaggio e il parallelo fra quello e l'animo del parlante⁶².

Tirando le somme di una carrellata che avrebbe richiesto assai più calma e pazienza, soprattutto per lo studio di dettagli dal valore spesso illuminante, potremmo dire che la tipologia dell'incipit operistico a solo mostra una diminuzione d'occorrenza a partire dagli anni '80, cui fa riscontro un tentativo – piuttosto incerto e oscillante – di ridefinirsi, di rispondere a esigenze di mutamento e aggiornamento culturale decise, per così dire, dalla storia; più che chiamare in causa scontate volontà e consapevolezze autoriali o attese di pubblico meno palpabili del fumo in aria o della schiuma in acqua, s'intuiscono le difficoltà obiettive dovute all'uso di materiali di riporto – tale la natura della lingua dei libretti – che non potevano sottrarsi a vincoli ben precisi, il cui significato storico

⁶⁰ L'opera italiana dell'Ottocento praticamente non conosce l'ambientazione infernale, coltivata in forme svariate per i due secoli precedenti. Entusiasmante eccezione nell'ambito comico, da sempre più sperimentale del serio, il menzionato *Diavolo condannato nel mondo a prender moglie* (II, 3-ultima in entrambe le versioni, sebbene la seconda sia veramente significativa, in quanto trascrive in recitativo i dialoghi originariamente in prosa); parziale eccezione nel *Crispino e la Comare*, che conduce in un aldilà fiabesco, indirettamente ispirato a una favola dei fratelli Grimm (III, 13). Entrambe le opere attinsero a quel teatro comico minore del primo Ottocento in cui, a quanto pare, brulicavano anche soggetti di tipo oltretombale.

⁶¹ Difficile non pensare al prologo del *Nerone* di Cossa (1871), lontano discendente dei *prologi* a contenuto 'apologetico' della commedia latina.

⁶² Nel caso avessimo dimenticato di dirlo, tutte le date del saggio si intendono dopo Cristo.

peraltro perdeva di plausibilità quanto più acquistava credito – sull'onda del sentito dire d'importazione – l'assioma dell'espressione individuale. Oltre all'affascinante tensione fra funzione strutturale e inveroamento verbale, ossia la ricezione dei progressi stilistici compiuti nei generi letterari principali e la loro destinazione a un compito 'nuovo', che non sempre assolvono con efficacia, probabilmente anche a causa di un 'rodaggio' insufficiente, rileviamo la parallela tensione fra i poli che abbiamo chiamato contingente e sovrascenico, quasi una lotta – ma non per la semplice supremazia, bensì per qualcosa di più sottile ed essenziale, connesso con la storia stessa del genere, con il suo carattere fondamentale di ibridismo e commistione fra elementi eterogenei, e cioè l'interscambio di caratteri, la convivenza sublimata in mescolanza di diversi, la facoltà – variata e inventata ogni volta – di far scaturire l'uno dall'altro, servendosi talvolta dell'ausilio di forme tradizionali, come l'articolazione in recitativo e aria, talvolta invece eludendole, talaltra ancora sfruttando l'interferenza con le novità letterarie e stilistiche del momento; e forse – ma per decidere bisognerebbe immergersi nell'oceano della produzione sia librettistica che drammatica oltre che nella relativa, barbosissima riflessione teorica – la 'stabilità' strutturale del risultato, e quindi la sua stessa riutilizzabilità, era meno importante del cammino aperto, del tentare in sé. Anche qui conta un fattore subtestuale, una dinamica poetica nascosta, il sedimento di una tradizione per natura conservatrice, che diventa però leggibile al filtro dei modelli preesistenti, il cui variabile effetto si coglie principalmente grazie al confronto ragionato di casi concreti. Parlare di una 'direzione' dello sviluppo in senso forte non sembra opportuno: sia per la spontanea molteplicità cui soggiacciono tutti i fenomeni artistici e che da un punto di vista metodologico va salvaguardata se non altro per via delle maggiori possibilità che offre a un'esegesi degna di questo nome, intenzionata a essere davvero ampia e capillare, fino a scrutare senza timori nell'abisso dell'inesauribilità, sia per la natura intrinsecamente 'precostituita' dei materiali letterari, che tuttavia non è in contraddizione con l'asserto precedente, almeno nella misura in cui l'occhio dell'esegeta sia in grado di cogliere le differenze e la varietà, coltivata appunto come conseguenza e al contempo antidoto del predeterminismo della librettistica, una varietà che, ancora una volta, non è un valore assoluto, misurato da una definizione da manuale, ma relativo, da immergere anch'esso nella materia vivente della lingua poetica di un genere.

Questi, e altri ancora se ne potrebbero listare, i risvolti da tener presenti nello studio del topos in questione, che per un librettista si riassumevano nel problema di accordare la sostanza del *locus* con le funzioni

strutturali ad esso immanenti. La distanza fra un personaggio immerso in tristi pensieri – come i numerosi che abbiamo incontrato – e la nostra Dot, simpatica e grassottella, non è piccola; i gradi intermedi vanno visti più che negli esempi esteriormente affini o con elementi in comune, che pure non sono affatto privi di importanza, come il ‘dialogo’ di Cenerentola con la cuffia che sta rammendando, in quei casi ove la contaminazione mostra la sua forza e la sua creatività nel modo più eclatante: l’eccentrico inno al sole della *Elda*, la tirata della fantesca del *Caporal Fracassa*, il mormoreggiante monologo di *Asrael*, dove l’incrocio stilistico, per essere scoperto, non risulta meno persuasivo, l’intrattenibile andirivieni scenico di *Doña Flor*, e molti dei precedenti. Considerati nell’insieme, tali esempi danno in primo luogo l’idea di un’evoluzione storico-morfologica della tipologia, evidentissima di per sé, e inoltre suggeriscono che nel quarto di secolo precedente la nascita del *Grillo* le strutture del topos avevano accresciuto il loro grado di ‘instabilità’, rendendosi gravide di soluzioni nuove, non più legate a poche linee di riferimento ma arditamente, anche caoticamente centrifughe. Seguire una sola ‘variabile’ non avrebbe granché senso: gli esempi hanno mostrato che, diversamente dalla librettistica precedente, non solo sottomessa a convenzioni di effetto spesso ‘locale’ ma soprattutto regolata nel suo insieme da un rapporto equilibrato fra dimensioni testuali ispirato ai modelli letterari di riferimento, è ora in gioco una trasformazione ‘individuale’, arbitraria dell’intero sostrato linguistico delle concrezioni, che coinvolge in maniera imprevedibile le sue strutture e si muove trasversalmente rispetto ai vecchi confini di genere. Il quadro che abbiamo tracciato intorno al *Grillo* – naturalmente ancora integrabile – conduce ad esso in una maniera diciamo debole, presenta cioè elementi e strutture di ogni tipo che possono essere confluite, opportunamente reinterpretate, nel nuovo contesto. Affinità fra questo e i precedenti non mancano, quel che però appare decisivo è la situazione d’insieme, la ‘pressione’ storico-estetica di un lungo passato che può dar vita a un determinato risultato (anche isolato).

Fine. E il resto del libretto? Niente paura, ne parleremo un’altra volta.

