

GIUSEPPE MARIA IACOVELLI

UN RE GETTÒ LA COPPA NELL'ABISSO

Il primo testo d'opera di Riccardo Zandonai
e la tradizione librettistica italiana dell'Ottocento

Den Weg nämlich – den gibt es nicht!
F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*

misce stultitiam consiliis brevem
Orazio, *Carmina*, IV, 12

Ca nisciun è fess.
Proverbio

PROTASI

A colui che si accingesse all'operazione di recupero, gravosa sempre e spesso affine a una dissepolitura archeologica, di *juvenilia* operistici usciti o mai entrati in repertorio poiché apertamente acerbi, vuoi rispetto a esiti posteriori vuoi di per sé, a costui verrebbe incontro – in vista desiosa e lieta – la categoria di opera giovanile; che a differenza di altre sa sposare la familiarità, quasi innata, immune da spossanti chiarimenti, a una semplicità di modi sollimata in evidenza, due virtù sommatamente apprezzate in un evo che aborre d'istinto, *et pour cause*, tutto quanto non catalizzi il risultato. Affidarsi però ignorando le istruzioni per l'uso potrebbe rivelarsi controproducente, addirittura fatale. Essa infatti, come gran parte dello strumentario in dotazione ai musicologi, ha il suo *habitat* naturale altrove, nello studio delle arti figurative in primo luogo e nell'indagine letteraria, ambiti di lunga e solida tradizione che, grazie a retroterra teorici di sostanziale omogeneità, avevano

assicurato a quella categoria connotati relativamente costanti, seppure in parte affidati a una tollerata intuitività, tali da farne un momento necessario e nel contempo autonomo dell'ermeneusi; si è vista poi adattata¹ senza tanti complimenti a una prassi che nella foia compilatoria cerca un rimedio omeopatico alla sclerosi epistemologica di cui l'intera disciplina soffre, nefasta eredità della crisi di contenuti che ha divorato le *Geisteswissenschaften* al crepuscolo del ventesimo (e poco compianto) secolo, durante il quale l'universalismo filosofico si era infranto in un solipsismo pseudo-scientifico cui non restava che trincerarsi nell'università, e da lì secondare, con oculata iattanza, l'avvento dell'odierno pensiero di massa, convertendo la vecchia formazione umanistica – palestra di gusto, critica e rigore – in tenace, immedicabile pavlovismo mentale². Come che sia, l'ablazione dall'orizzonte originario ha talmen-

¹ L'idea che uno stile musicale si evolva attraverso fasi distinte presuppone non solo un concetto sublime di musica, che di essa garantisca una memoria 'qualitativamente' ordinata, ma anche una visione organica dell'artista, non più mero artigiano ma 'padre' di creature viventi e 'trasformato' dallo stesso creare, oltre alla possibilità di seguirne il cammino artistico grazie a un'istituzione pubblica dei concerti radicata *in loco* – difficile dunque reperire tracce di tale idea prima del 19° secolo, quando categorie culturalmente mature s'incontrarono in Beethoven. Intorno a lui appunto ruota la preistoria concettuale delle fasi compositive, di cui tratta François-Joseph Fétis nella *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, I, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837 (pp. 109-112: le tre «époques» o «catégories dont chacune indique une transformation progressive de son génie») e, molto più dettagliatamente ancorché limitandosi alle sonate per pianoforte, WILHELM VON LENZ, *Beethoven et ses trois styles*, Bruxelles, Stapleaux, 1854 (entrambi riprendono tuttavia la divisione in «Perioden» già proposta da ALOYS SCHLOSSER, *Ludwig van Beethoven's Biographie*, Prag, Buchler, Stephani und Schloesser, 1828, la 'prima', ancora diletantistica biografia del compositore, pp. 79-85). Leggere, negli autori citati e altrove, che Beethoven fu in primo luogo un uomo nel senso più compiuto del termine, chiarisce quanto poco ovvia dovette essere la proiezione del ciclo biologico su un piano estetico, facilitata però, rispetto al culto che avvolgeva i maestri del passato (non soltanto i musicisti, da Palestrina a Bach, ma anche i pittori del Rinascimento e del Barocco), da una più capillare presenza dell'artista nella società. Su suolo italico Abramo Basevi riconobbe quattro «maniere» o «stili» nella produzione di Verdi (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, da p. 156). Presupposto di un adattamento mirante alla pura utensileria fu anche in questo caso l'oblio completo dei processi qui sommariamente accennati (che i musicologi si decidano ad aprire una discussione sull'eteronomia di cui gli studi sono imbevuti andrà ascritto fra i segni dell'apocalisse).

² Nulla documenta la gravità della situazione più che la gaia indifferenza degli alfabetizzati, troppo *engagés* a spartirsi il bottino di una società rincuorata di premiare la buassaggine, innocua in sé e giusta dispensiera d'oblio. Ad altra sede, auguriamoci non lontana, l'approfondimento che da tante parti, e con toccante insistenza, si reclama; rileviamo intanto quanto poco abbia giovato la tempesta del dubbio e della critica agitata, fra Otto e Novecento, dunque sull'orlo del-

te impoverito la vecchia categoria da renderla inabile a una franca immersione nell'individuale, per cogliervi quanto di essenziale celino i primi passi di un autore, non di rado a sua insaputa e anzi a dispetto di esternazioni comodamente chiosate alla lettera e infaticabilmente riecheggiate – sempre uguali, disutili e moleste – lasciando insindacato il debito con codici linguistici e referenti culturali che ne formano l'indispensabile *alter ego* semantico, e contribuire così al reale arricchimento di un'interpretazione. Il rischio invece è che, ridotta a stecchita etichetta, finisca col sanzionare in via definitiva la minorità (meritata o meno) delle opere riparate all'ombra de' vanni suoi.

Almeno due motivi allettano a riscrivere su tavole genuinamente teoriche il problema dell'opus giovanile per i compositori italiani del tardo Ottocento: nell'epoca in cui la produzione operistica si spoglia del «mestiere» – zimarra vecchia e logora, certo, ma onusta di gloria – in ossequio al dogma della sintesi irripetibile, acquista una concretezza in passato neppure concepibile l'idea del superamento qualitativo, finanche programmatico benché non sempre lineare, delle tappe artistiche via via raggiunte; un superamento che inoltre poteva implicare e spesso anzi imponeva il rifiuto di precedenti riuscite, in particolare di quelle iniziali, distanziate in maniera assai rapida e abbandonate così a una vera e propria eclisse poetica – *non in iterando neque in redeundo* è il motto che si potrebbe scolpire sull'architrave dell'arte moderna, per dirla in maniera un tantino *rétro*³. Se i compositori della generazione

l'abisso in cui ci troviamo a ruinare, da spiriti magni del calibro di Nietzsche, Burckhardt, anche Dilthey, Spengler. Avveratasi la 'profezia' di Hermann Hesse, all'epoca nemmeno così ardua ma ben riassunta nel futile trastullo del *Glasperlenspiel*, assunto nel frattempo a un virtuosismo che il suo ideatore mai avrebbe immaginato, attendiamo il compiersi di quanto intuito già da Burckhardt in un appunto degli *Historische Fragmente* (11) circa la deperibilità dei valori costituenti la civiltà occidentale. Un'alternativa all'ideale della produzione in serie, frutto dell'*high-intensity training* praticato in tutti i luoghi dell'istruzione come anestesia del pensiero, può essere un ripensamento profondo, in primo luogo esistenziale, dell'attività intellettuale in genere, comunque affrancanda dal circolo vizioso dell'università – che, non più madre ma noverca di un umanesimo al lumicino, schiaccia verifica e progresso conoscitivo a diaframma tecnico – e poi da riscoprire come *habitus*, *innere Wanderjahre*, silenziosi, pazienti e 'disinteressati' – per quanto eretico suoni – verso la messa a fuoco degli irriducibili *elementa* dei fenomeni, secondo criteri che ne riflettano la natura anziché riprodurre il solito accozzo dei precetti più in voga. Forse c'è ancora speranza di recuperare un contatto dialettico fra ψυχή e *mundus*, prima condizione di senso per una riflessione positiva, o almeno di ridurre l'insopportabile cagnaia di carrieristi e trafficanti del sapere (per quest'ultimo vale la stessa legge in vigore pei galantuomini: è degno di rispetto solo chi si mostra all'altezza degli antenati).

³ E senza offesa per gli odierni (e i futuri) monosofi, gli specialisti che, come le

romantica, da Bellini a Verdi, poterono valersi, nella delicata fase dell'affermazione, di robuste circostanze esterne, come un librettista di grido, uno spunto drammatico alla moda o anche le attese di una certa piazza, ai loro successori ciò non poteva più concedersi: il confronto con i capolavori del repertorio – l'eterogenea costellazione che premia l'aggiornamento stilistico 'transnazionale' a spese dell'identità culturale e della continuità⁴ – anziché con una tradizione in crisi già nei suoi istituti sociali, stravolti dai *parvenu* ingrassati da industria e affari (e degni *maiores* della vacua dirigenza attuale), accanto alla ricezione – parziale e sovente tormentata – degli accigliati filosofemi wagneriani e della vivace riflessione estetica francese, stimolò la creazione di opere slegate dall'occasione e in grado di vivere esclusivamente delle loro qualità individuali, raggiunte decantando caratteri 'generalì', quelli in precedenza coltivati nella serra delle tipologie drammatico-musicali, grazie alla varia contaminazione con modelli d'oltralpe⁵. Dal piano meramente tecnico il problema dello stile transita su lidi estetici, che lo resero non solo permanente ma viepiù intricato a ogni soluzione, tendenzialmente unica, restia a integrarsi in un *métier* condiviso e a rischio perfino di rovesciarsi in arbitrio se forzata al riutilizzo; e lo stadio iniziale di tutto ciò diviene a sua volta qualcosa di più dell'ingresso di un novizio, al termine del suo bravo praticantato, nella gilda dei compositori: è già la ricerca – appassionata, faticosa e contraddittoria – di un io, a partire dal libretto che le consente di prender corpo.

Non è raro, almeno per chi ami passeggiare liberamente fra i boschi

mule di Trabuco, non sanno di latino (poiché appunto di discreto latino si tratta; chiunque, mosso ad invecchiarlo, sentisse il bisogno di una traduzione o volesse verificare la propria, è cordialmente invitato a contattare l'autore al seguente indirizzo: bandoallidiozia@pensare.sempre).

- ⁴ La coscienza di un repertorio internazionale si forma lentamente in un paese fortemente indebitato col suo passato anzitutto letterario (lo stesso che sostanzialmente da sempre la librettistica); in quest'ambito un appello, nei toni del carducciano *A Satana*, al cosmopolitismo del fare poetico in GIOVANNI CAMERANA, *Emancipazione* (1868, ai v. 49-56), mentre Carducci, sebbene attento alle esperienze d'oltralpe, restò sempre ligio a un classicismo intriso di idealità morali e nazionalismo.
- ⁵ Ancora claudicante la ricerca sull'opera italiana fra Verdi e Puccini, minacciata dai noti *idola*, affralita da altrettanto note carenze di metodo e, *last but not least*, da basso profilo di *audience* disanimata; confidiamo ciononostante in un miglioramento, quando che sia, e intanto risfogliamo *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Rossini al verismo*, di Rubens Tedeschi (Pordenone, Studio Tesi, 1992), che ha il pregio, ormai in via di estinzione, della scrittura signorile e arguta e non soffre del bisogno di ricoprire le pudenda di pregiudizi e limiti con la corazzata pseudoscientifica dello specialismo.

della *Jahrhundertwende* operistica, ancor privi di sentieri ma densi di una vegetazione quanto mai ricca e sorprendente, imbattersi in compositori che, con un misto di cortesia e imbarazzo, additano fasi giovanili segnate da un'intensa 'combustione' di elementi stilistici fortemente omogenei, cui segue l'imbocco improvviso di una strada completamente diversa – quel che al vecchio Verdi, primo a tal cimento, costò gli ultimi trent'anni di lavoro e un rallentamento creativo senza precedenti, tanto più impensato per colui che, nel giudizio di gran parte dei contemporanei, era assurto a icona della grande tradizione; e se non sempre è lecito liquidare il livello musicale degli esordienti come embrionale, ché anzi trattasi talvolta di risultati apprezzabili, certo tali esperienze nel complesso non verranno più ripetute, neanche dagli autori meno avversi a rivisitare il proprio passato. È il caso di Giacomo Puccini⁶, sceso nell'arengo operistico con *Le Villi* (libr. Ferdinando Fontana, 1884), esile dramma originariamente in un atto, poi ampliato a due, che su fondali prelevati dal vecchio idillio campestre (e in procinto di traslocare nel verismo) sparge inopinati, invero blandi bagliori di sovrannaturale, prodotti *ad hoc* – ossia per un pubblico ad esso poco incline – in una *dépendance* locale del Romanticismo visionario a conduzione scapigliata. È il caso di Alberto Franchetti, per nulla atterrito da un libretto – ancora di Fontana, l'alfiere di questa sbandata fantastica della nostra librettistica – trasumanante dall'imo inferno suso alla sfera dei beati con sosta in un Medioevo dipinto alla maniera di Hayez, colori vellutati e pose ingessate: *Asrael* (1888) riscrive, radicalizzandolo, il nucleo 'morale' del *Mefistofele* di Arrigo Boito (1868, 1^a vers.) – un *itinerarium cordis in Deum* esalato dalla paratimia religiosa del Tommaseo⁷ – senza tuttavia eguagliarne, nonostante l'innegabile chiarezza d'intenti⁸, le conquiste architettoniche e soprattutto poetiche, irremeabil-

⁶ Caso emblematico di progresso scientifico, davvero una delle sette meraviglie della *Opernforschung*, che in trent'anni di insaziabile documentofagia ha strappato il lucchese dal provincialismo di melomani e dilettanti (brava gente, per carità, ma tutta palpiti e niente calcolo) innalzandolo sul piedistallo di un magistero d'invidiabile solidità, autogeno e perfettamente eterofugo (specchio fedele dei suoi costruttori), rispetto al quale solo con comprensibile timore e tremore si avanzano le presenti osservazioni (molto più permeabili a un'indagine critica i compositori menzionati in seguito, Zandonai compreso, ancora avvolti nel cono d'ombra dell'autore-trainante necessario al benessere di ogni disciplina).

⁷ Al carne *Vocazione* (pubblicato nelle *Memorie poetiche*, 1838) risalgono i dualismi che afflissero Boito (ma anche Fogazzaro), e all'opera del cattolico e progressista Tommaseo più in generale quel *fond*, a base di masochismo morale e *naïveté* intellettuale, diluito nella letteratura e nella mentalità italiane del secolo.

⁸ Puntualizziamo, a esclusivo *usum Delphini*, che la pessima (e persistente) fama di

mente fuori portata per qualsiasi librettista. Infine nemmeno il demiurgo e patriarca *in pectore* del verismo, Pietro Mascagni, resterà sordo alle sirene di un filone che pare l'antitesi dichiarata di quello, e si getta in un'impari lotta con la traduzione di Andrea Maffei – tutta in endecasillabi sciolti – di una spessa tragedia di Heinrich Heine a base di spettri, duelli e caledoni manieri: il parto di un travaglio decennale, nel corso del quale ben tre opere di fattura completamente diversa verranno battezzate, sarà l'ambizioso e per nulla spregevole *Guglielmo Ratcliff* (1895), paradossale caso – affatto a misura del suo estroso autore – di opera primogenita nata postuma⁹.

L'abbrivio operistico di Riccardo Zandonai (1883-1944), compositore largamente trascurato in un dopoguerra di saldi sensi provinciali e coscienziosamente amnesico, tutt'altro che indegno però di affiancarsi agli artisti citati e anzi il maggiore fra quanti raggiunsero la fama intorno al 1910, s'inquadra in un contesto indubbiamente variegato ma non scevro di coerenza. Anzitutto la vasta nebulosa del genere medievale, tale non solamente per la nota, sempre inconcussa fobia della ricerca a far luce su fenomeni di *longue durée* (F. Braudel), transigenti solo verso scandagli ermeneutici sensibili cui s'è scientemente rinunciato a favore di apoftegmi di pronto impiego, ma anche a causa del compito assegnato dal Romanticismo di sostituire o almeno sovrapporsi, come idioma-base dell'opera, al precedente sostrato classicista¹⁰; grazie al connu-

Fontana – dovuta ai punzoni trascendentali a priori – è aggravata dalla mancata simbiosi con un compositore di spicco (eventualmente immune da stitichezza epistolare) cui ricondurre il dato librettistico puro e semplice, cosa che mina alle fondamenta le condizioni stesse di possibilità e i confini di validità dell'approccio specialistico. Verrà un giorno – innumeri i vaticini in proposito – in cui il polverone di pregiudizi che mai non resta finirà col depositarsi, e allora si farà certo più ampia conoscenza con il signor Fontana.

⁹ Ciò che in questi autori coagula in maniera netta affiora anche nei periodi giovanili di altri autori, come Alfredo Catalani, Antonio Smareglia, Franco Alfano, Ermanno Wolf-Ferrari; uno studio capillare – allo stato attuale della ricerca appena proponibile – contribuirebbe ad ampliare e sfumare a dovere l'abbozzo qui proposto di opera giovanile *fin de siècle*, che va immaginato appunto come un ventaglio di direzioni e possibilità in stretto rapporto con i tratti specifici di un'epoca, un fenomeno di cui vorremmo restituire l'interna dinamica in barba a semplificazioni e categorie rigide.

¹⁰ Simile indagine, quando tempi più propizi la consentiranno, non soltanto andrà posta al centro di più direttrici ermeneutiche, quali il rinnovarsi delle fonti letterarie, l'aggiornamento stilistico in generale e le novità drammatico-formali, ma dovrà osservare anche e soprattutto il concrescere e l'influenzarsi reciproco di quei parametri. Fors'anche più ostico – almeno per quei che, lassi, il morso sentono del procaccio (e gli speroni) – seguire le trasformazioni, spesso impercettibili, che la sostanza linguistica e drammatica di questa tradizione attraverso a partire

bio di enfasi sentimentale e colore storico-locale, un fatto compiutosi in primo luogo – e soltanto gradualmente – a livello di linguaggio poetico, essa rimase il passaggio obbligato per gli operisti fedeli al mestiere nati fra il terzo e quarto decennio dell'Ottocento (ma anche per i primi innovatori, Catalani e Smareglia, entrambi del '54), suscettibile inoltre di caute modifiche in senso caratteristico, non ultimo l'indirizzo fiabesco e fantastico di gusto 'nordico', ormai sdaziato in sede letteraria¹¹, e tanto densa di materia drammatica da illuminare il cammino a esordienti di generazioni anche diverse – fra Puccini e Zandonai corre, come gli specialisti insegnano, un quarto di secolo tondo.

Nessun ritorno poi a questa prima fase: Puccini affronterà nell'*Edgar* (Fontana, 1889) l'esplorazione del Medioevo, assente dalle *Villi*, con i mezzi del caratteristico ma scartando il sovrannaturale, prima che la deflagrante maturazione della sua *koine* musicale gli imponesse scenari storicamente più vicini e soprattutto disposti a sciogliersi in un crogiuolo di dettagli minuti, buoni a innervare le *silhouette* dei personaggi e le dinamiche attanziali; sarà Franchetti a compiere – a sorpresa, considerandone temperamento e propensioni artistiche – il passo più audace, quando accetta un mastodontico libretto di Luigi Illica (poco meno di novanta fittissime pagine) forte di arcate drammaturgiche rifatte sul teatro di parola, in virtù del quale l'opera di soggetto storico – a lungo incubata nel melodramma, che sempre le negò l'indipendenza – si ritroverà clamorosamente rinnovata *a fundamentis* (*Cristoforo Colombo*, 1892, 1^a vers.), senza curarsi poi di approfondire i risultati o mantenere semplicemente una rotta lineare¹²; l'accoglienza messianica tributata all'inau-

dagli anni '60 del secolo, quando avviene il passaggio di consegne fra la generazione di librettisti propriamente romantica e la successiva.

¹¹ Ancora scarsamente appressata dagli italianisti la ricezione del fantastico nella letteratura italiana del secondo Ottocento, comprensibilmente non rinfrancati dal suo impreveduto (e nemmen troppo timido) domiciliarsi nei malfamati sobborghi della librettistica. Venendo a quest'ultima, la circostanza che mai in precedenza si era aperta a quel repertorio, apportando studiate modifiche ad alcune delle sue strutture di base, dovrebbe essere un buon motivo per avviare una ricerca prima che giungano le calende greche.

¹² Interessante, almeno per gli appassionati, il capitolo «opera di soggetto storico». Difficilmente inquadabile prima del diffondersi (e diciamo pure dello standardizzarsi) di una cultura nettamente risorgimentale, che costringeva a mettere a fuoco contrapposizioni solo parzialmente presenti nell'orizzonte letterario e quindi filtrabili con difficoltà dai mezzi stilistici convenzionali, non concesse fino a tutti gli anni '80 che pochi cenni a eventi e concetti storici specifici, corpi estranei in un tessuto drammatico impregnato di 'astrattezze' letterarie e centrato sulla *Liebesgeschichte* (meno problemi ebbe il teatro in versi); per primo Illica chiamò il genere a nuova vita, profittando sapientemente della libertà che il rinnovarsi del

stera *Cavalleria rusticana* (Giovanni Targioni-Tozzetti, Guido Menasci, 1890) – forse il caso di malinteso più eclatante della storia dell'opera, paradigma dell'impenetrabile, fin repulsivo intrichio nomato ricezione¹³ – costringerà Mascagni, smanioso e irruente per natura, a una prolungata prigionia – nonostante l'ora d'aria de *L'amico Fritz* (P. Suardon, 1891) – nel genere da lui stesso creato (ma che non seppe realmente perfezionare), finché l'intervento del sempre infiammabile Illica, per l'occasione armato fino ai denti di floreali giapponeserie, aprirà al compositore le porte di una libertà da sorvegliato speciale¹⁴.

Noviziati intensi e racchiusi in pochissimi esemplari, che fondono al calor bianco gli ingredienti del dramma e, a mo' di propellente, spingono altrove il compositore, fra le cui mani non rimangono che le ceneri dell'esperienza: essa rivela così il suo volto di tentativo, per certi versi di esperimento, i cui tratti peculiari è d'uopo interpretare sullo sfondo di un periodo storico di affascinante complessità. L'ultimo ventennio del secolo vide infatti la brusca accelerazione dell'instabilità 'morfosintattica' che, fin dagli anni Sessanta, sotto la spinta di numerosi fattori (non esclusivamente teatral-compositivi, com'è ovvio, anche sto-

meccanismo librettistico tradizionale gli offriva, e si può solamente deplorare il fatto che egli sia stato praticamente l'unico librettista a dedicarsi in maniera non saltuaria; analogo disinteresse è riscontrabile fra i compositori, che con le parziali eccezioni di Franchetti – oltre al *Colombo* la notevole *Germania*, di Illica, 1902 – e Ruggero Leoncavallo – *I Medici*, 1893, *Il Rolando*, 1904, entrambi su libretto proprio, e il tardo *Goffredo Mameli*, su testo di Gualtiero Belvederi, 1916 –, non hanno coltivato il genere (sopravanzano librettisti e compositori soltanto i musicologi, ancora impassibili, forse per cause prettamente fisiologiche, di fronte a tanta messe – per una prima ipotesi v. nota 17).

¹³ Non encomiabile l'abitudine della *Opernforschung* di eseguire segmentazioni cronologiche – spesso lardellate col tritame gnomico disponibile a ogni spaccio – a rimorchio degli *exploit* spettacolari, invece di prediligere lo studio degli esemplari e la critica dei fatti storici (ben altre sono le partiture importanti di Mascagni, ancora e sempre in attesa di indagine).

¹⁴ Gli andò molto meglio che a Stefano Gobatti, saltuariamente ricordato per l'esito de *I Goti* (libr. Stefano Interdonato, 1873), vera prova generale della *Cavalleria* e caso tragicamente esemplare dei mutamenti sopravvenuti in mentalità e costume nell'Italia del tardo Ottocento (il divario, anche abissale, fra opus e attesa, non valse a colmare l'usbergo intellettuale, che, col Romanticismo, venne messo al servizio di quella). Spentasi in breve la furente venerazione di cui Gobatti fu vittima, e della quale restano testimonianze documentarie che forti dubbi istillano sul raziocinio degli estensori (e, in generale, sull'attendibilità di certe scritture), il compositore subì un contraccolpo psicologico da cui non riuscì più a riprendersi (trascorse alcuni anni in convento per morire povero e dimenticato). Non interamente felice nemmeno il destino del livornese, caduto in balia della sua creatura, che, novella Viviana, involse per sempre il suo malavveduto Merlino nelle tenaci spire della propria fama.

rici, letterari, culturali), non cessava di provocare deformazioni e crepe in un tessuto poetico-drammatico di inaudita resistenza¹⁵, e che sfociò in una netta differenziazione, a 'velocità' e risultati diseguali, di generi tendenti all'autonomia – i principali furono quello fantastico, verista, storico ed esotico, ognuno ripartibile in sottogeneri¹⁶ –, cosa che alla

¹⁵ Fra i librettisti di quei decenni, subentranti ai colleghi che rifornirono di versi Donizetti, Mercadante, Pacini e Verdi, e portatori prudenti ma consapevoli di tale evoluzione, menzioneremo Giovanni Peruzzini, Antonio Ghislanzoni, Marco Marcelliano Marcellio, Carlo D'Ormeville, Emilio Praga ed Enrico Golisciani (per ciascuno di loro rinviamo alla nota 17). Doveroso aggiungere, con tutta la cautela imposta dall'iperestesia degli specialisti, che in nessuna fase della sua storia la librettistica italiana decadde a opificio di testi letterariamente anodini, quasi grigie e intercambiabili repliche di uno stesso stampo: ogni autore era *in primis* un letterato come s'intendeva una volta, cresciuto sui classici antichi e seriori (a mala pena cogniti ai summentovati *de cuius*), non l'operaio alla catena di montaggio come grottescamente lo si dipinge oggi, padroneggiava quindi un'ampia tavolozza stilistica, ed era perfettamente in grado di conferire a un testo la tinta e la coerenza espressiva che riteneva adeguate, in relazione a una propria visione del soggetto e/o a fattori 'esterni', il cui intervento comunque non inficiava la legittimità estetica della poesia, contribuiva piuttosto a guidarne l'elaborato in una fra le molte possibili direzioni (quel che in altri campi artistici avveniva in tutta naturalezza da secoli, v. anche nota 54).

¹⁶ La lettura della presente nota si consiglia soltanto a coloro che, faccia a faccia con un libretto, sappiano penetrare il velame dei versi, spesso strani, e intuire almeno il pulsare profondo di strutture affini radicate in bacini letterari distinti (v. *infra*). L'opera fantastica, anticipata dai colossali (e non superati) *Macbeth*, di Francesco Maria Piave e Verdi (1847, 1^a vers.) e *Mefistofele*, di Boito, era forse la novità più dirimpante del teatro musicale dell'epoca, con risultati anche ragguardevoli come la *Loreley*, rielaborazione di una precedente *Elda* di D'Ormeville (1880), di Angelo Zanardini e Alfredo Catalani (1890), o *La falena*, di Silvio Benco e Smareglia (1897); se imperversavano fate in tutte le salse non mancava l'incrocio con la commedia (*Oceàna*, di Benco e Smareglia, 1903), col mondo antico (*Theora*, di Fontana ed Ettore Edoardo Trucco, 1894) o con il simbolico (*La nave*, di Gustavo Macchi e Arturo Vanbianchi, 1899). Del verismo, probabilmente lo *stock* più numeroso e compatto nato dal rinnovamento drammatico della *fin de siècle*, segnaliamo la ripartizione – non molto stringente sul piano testuale e stilistico ma sostenibile su quello contenutistico – in verismo napoletano, il più coerente grazie al vecchio teatro in vernacolo (storicamente contiguo alla librettistica locale), toscano, poco agguerrito ma fiero del lascito di Illica (*La collana di Pasqua*, mus. Gaetano Luporini, 1896), veneto, abruzzese, siciliano (rimasto embrionale nonostante o forse a causa del *boom* mascagnano), sardo, più un generico verismo acclimatatosi lungo la marina della penisola, fra pigre paranze e sciabiche stese al sole, il ceppo più longevo. Dal filone storico sceveriamo i sottogeneri risorgimentale (importante per la lettura di eventi precisi, giungerà a lambire il primo conflitto mondiale) e della Rivoluzione francese, oggi monopolizzato dall'*Andrea Chénier* (Illica e Umberto Giordano, 1896), incalzati dal drappello dei singoli personaggi, come i nominati Colombo e Mameli, ma anche Guglielmo Oberdan, eroe di almeno due libretti, altrettanti su Anita Garibaldi, il patriota tedesco

scelta di un soggetto conferiva il valore di una dichiarazione di principio oltre a comportare precise conseguenze sul piano musicale¹⁷; più in particolare il genere medievale recepisce in quegli anni le novità di Decadentismo e Simbolismo, in parte giulebbate dal D'Annunzio della *Isotta Guttadàuro* (1886, acconciamente ribattuta nell'*Isottò* del 1890), cui si affiancano i testi di Giuseppe Giacosa, dalla manierata *Partita a scacchi* (1873), al ferrigno *Fratello d'armi* (1877), al vibrante *Conte rosso* (1880), per non citare che qualche titolo del molto che, anche a seguito di una ricerca automatizzata e autistica, si va eclissando dalla memoria collettiva, inavvertitamente, a simiglianza di una dolce eutanasia¹⁸: il cospicuo progresso – poche opere, ma dal rispettabile background let-

Theodor Körner, un Giordano Bruno di cui esistono tre versioni, e ancora Masaniello, Jan Huss, Lorenzino de' Medici, Maria Antonietta (anche di Illica, incompiuta) e Gioacchino Murat. L'ambito esotico, nutrito dai precedenti francesi (non solo musicali), è forse il più vario: dall'Arabia de *La Falce*, sinuosa «egloga» di Boito per Catalani (1875), all'India magnificamente resa nella serotina *Leggenda di Sakùntala*, di Alfano (1921, 1^a vers.), al nord America della saputa *Fanciulla del West* (Guelfo Civinini-Carlo Zangarini e Puccini, 1910), anticipata però dalla originale e ignota *Colonia libera* di Illica e Pietro Floridia (1899, 1^a vers.), al vicino oriente, anche antico, alla Russia, che vanta tre libretti di Illica (*Siberia*, per Giordano, 1903, *Nadeya-La giovinezza d'un re*, per Cesare Rossi, 1906 e *Azalea*, per Trucco, 1906, non rappres.), al Giappone, esaurito da *Iris* (Illica-Mascagni, 1898) e *Madama Butterfly* (Illica-Giacosa e Puccini, 1904, 1^a vers.), e a occasionali puntate nei più sperduti siti d'ambo gli emisferi. Oltre alle dette tipologie si possono identificare ancora 1) l'opera di soggetto zingaresco, che isolava personaggi lentamente riabilitati dal lungo esilio nell'ambito comico (la memoria corre ai tardi – purtroppo in ogni senso – *Zingari*, di Enrico Cavacchioli e Leoncavallo, 1912); 2) l'opera di soggetto cristiano (vertente sulla figura di Cristo e di santi) e veterotestamentario, sorprendentemente resistente; 3) quella mitologica e antica, divisa in ambiti geografici, storici e culturali diversi, assieme alla precedente tipologia la meno rilevante, e infine 4) la *Künstleroper*, contesa fra musicisti e pittori, strutturalmente assai incerta. In gran numero poi gli spunti singoli legati per lo più a fonti precise e ripresi in un arco temporale anche di decenni, a formare veri e propri filoni, come «Gli adoratori del fuoco», da Thomas Moore, «Atala», dal sempre riletto Chateaubriand, «Beatrice Cenci», da Shelley ma attraverso Niccolini e Guerrazzi, «Bianca Cappello», da Rovani e altri, numerose «Francesca da Rimini», risalenti, tramite l'adattamento di Romani, al capostipite tragico di Silvio Pellico, altrettante «Giuditta», svariate «Graziella» tratte in blocco da Lamartine, e poi insistenti Pergolesi, petulanti Fornarine e obsolete Rosmunde (si creda sulla parola che un adeguato approfondimento nei repertori e cataloghi procaccerà una diletta mai prima esperta, solo un miccino inferiore alla lettura dei testi).

¹⁷ Su questo, come su altri aspetti basilari della librettistica, non esiste letteratura secondaria, a ennesima conferma dell'assenza o almeno dell'atrofia, nella popolazione specialistica, dei relativi organi sensori.

¹⁸ La sistematica, consapevole surroga della cultura 'alta', fondata sulla letteratura e sul fine formativo della conoscenza, con sottoprodotti d'intrattenimento e nar-

terario, come *Isabeau*, di Illica e Mascagni (1911), *L'amore dei tre re*, di Sem Benelli e Italo Montemezzi (1913), e in fondo dividono lo stesso conato i testi di D'Annunzio per Mascagni (*Parisina*, 1913) e Zandonai (*Francesca da Rimini*, 1914) – condannò a un'insanabile arretratezza estetica tutto il non omologato (v. *infra*)¹⁹.

E quantunque i tre libretti citati a principio divergano nel valore intrinseco dei testi, negli orientamenti estetici degli autori o nei variopinti *accidentia* biografici da collezione (guai se questi mancassero!), incarnano comunque scelte da ricondurre almeno in parte all'impulso, inconsapevole come tutte le ragioni di fondo, di attingere a ciò che giaceva pressoché inerte ai margini di una corrente storica in via di esaurimento, impossessarsene per mezzo di una radicale riduzione a quel che dal proprio angolo d'osservazione si avvertiva come essenziale e rilanciarlo nella stessa corrente a insegna di un'ansia di novità che supera l'emulazione ma non giunge alla rottura, e necessita pur sempre di un solido punto d'appoggio: qualcosa insomma la cui ambivalenza obbedisce ai tratti ancestrali di una tradizione operistica sì legata al suo nascere alle avanguardie del manierismo barocco, ma che – per un paradosso mai neppure avvertito dalla ricerca – non sarebbe cresciuta e non

così è il correlato necessario della rinuncia della politica e degli strati responsabili al compito primario di orientare società sempre più grandi e atomizzate, che invece si spronano a moltiplicare tecniche di autogestione pseudo-culturale in calibrata risonanza con la crepitante, effimera aerogenesi ufficiale (il fenomeno inizia già nelle sedi istituzionali dell'insegnamento, per non parlare della diseducazione coltivata in famiglia); i risultati – lo stabbio globalizzato di bercianti galinacci imbizzati col tritello del vecchio sapere e ingluviati felicemente nel vortice dell'inane – autorizzano le peggiori previsioni per il futuro (che non vuol dire soltanto la sospirata pensione) e fanno sembrare eufemistici i commenti dei pensatori di un passato nemmeno remoto sui loro tempi – già Heidegger, chiosando Hölderlin, definiva i propri «della povertà estrema» –, commenti che oggi suonerebbero addirittura incomprensibili. A parte questo, l'autore ricorda una sua non più giovane parente citare a memoria brani interi di Giacosa, che fino all'ultima guerra apparteneva al bagaglio di ogni persona istruita. Alla lodevole edizione della Mondadori (1948), incapace da sola di risvegliare l'interesse per il teatro di Giacosa in un paese ormai in coma culturale irreversibile, non è rimasto altro che mutarsi nel suo monumento funerario.

¹⁹ Rammentiamo l'ambizioso *Medio Evo Latino*, di Illica ed Ettore Panizza (1900), vera trilogia operistica centrata su un perno ideale, *Paolo e Francesca*, di Arturo Colautti e Luigi Mancinelli (1907), *Gloria*, di Colautti e Francesco Cilèa (1907), *Abisso*, di Benco e Smareglia (1914) e il poco noto (o meno degli altri) *Canossa*, di Benco e Gian Francesco Malipiero (1914). Dopo questa breve stagione il genere medievale – ombelicalmente unito alla cosiddetta *Literaturoper*, v. nota 57 – declinò rapidamente, salvo un effimero colpo di coda negli anni '30 con i testi di Giovacchino Forzano e Arturo Rossato.

avrebbe compiuto alcun rinnovamento (su su fino alle malintese «riforme») se non ancorandosi con caparbia a quanto veniva esibito sui nobili plutei della storia, in un atteggiamento di conservazione e quasi d'immobilismo che ha riscontro in pochi altri generi²⁰; le chiare, caute forme chiuse de *Le Villi*, rovescio di un'embrionalità attanziale chiamata a simulare una dubbia genuinità di contenuti (ovvero sentimenti, nel gergo degli autori), l'archetipo della donna-angelo inviata in soccorso del peccatore in *Asrael*, nuovo nella librettistica ma brulicante da tempo tra i cultori di certa letteratura medievale²¹, il ricorso di Mascagni, apparentemente privo di motivazioni, finanche irresponsabile per un esordiente, a un testo non librettistico e pure 'd'epoca' – il *William Ratcliff* è del 1822, Maffei lo rivestì d'itale note nel 1875²² – abilitato, previa sfrondata, a cartina tornasole di fenomeni (dalle eiezioni affettive fino ai dettagli ambientali) riscoperti in una loro presunta originarietà^{23, 24}.

Indubbiamente inusitato, ai limiti dell'eteroclitico ma pur necessario

²⁰ Per tutto questo v. nota 17.

²¹ E la figura stessa del peccatore non è l'aggiornamento, ottenuto con i mezzi dello stilnovismo e del Decadentismo, di tanti eroi del romanticismo operistico originariamente buoni ma 'caduti' per circostanze esterne? Come un fantasma si aggira poi la figura della donna angelicata fra le mura di pochi ma non mediocri drammi e libretti del secondo Ottocento, in attesa della ricerca che (chissà quando) le restituirà la meritata pace.

²² Per la misteriosa chimica delle idee, retta da leggi di compensazione, emulazione e un *quantum* d'indecifrabile, in quel giro d'anni il soggetto del Ratcliff venne ripreso da altri due operisti italiani anch'essi esordienti, Emilio Pizzi, su libretto di Zanardini (1889) e Giuseppe Burgio di Villafiorita, su libretto di Interdonato (comp. 1894, esecuz. post. 1907); allargando lo sguardo, anzi, si vedrà ch'esso viaggiò in lungo e in largo nell'Europa di quei decenni, dalla Russia di César Cui (1869, sull'entusiasmo dell'intero gruppo dei «Cinque» per la tragedia heiniana), alla Boemia di tal Vavrinec (1896), alla Germania di Volkmar Andreae (1914), all'Olanda di Cornelis Dopper (1909), alla Francia di Xavier Leroux (1906), per citare i casi sicuri.

²³ L'aveva intuito l'antiscientifico Baldacci, che con ragione parla di «scelta culturale» da parte di Mascagni; ne fraintende però il senso quando la giudica «strepitosamente fuori tempo», accostandola, per banale identità di penna, al «Verdi del tempo dei *Masnadieri*» (Luigi Baldacci, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 173). In realtà il giovane livornese dimostrò di aspirare al 'futuro' proprio ricusando a priori un normale libretto, qualcosa che, agli occhi di un artista assetato di nuovo, appariva come un breviario di luoghi comuni, a favore del confronto diretto con un vero dramma, il lavoro giovanile – anticlassico, eterogeneo, ispirato ai modelli shakespeariani – di un vero poeta – lo Heine lirico era molto apprezzato nell'Italia del secondo Ottocento – e risalente all'era che aveva compiuto la rivoluzione romantica; tutto ciò avrebbe dovuto garantire la genuinità estetica che la tradizione operistica, satura di stereotipi, aveva perduto (che tale giudizio fosse inavvertitamente sostenuto anche dal-

il tentativo di rileggere la storia dell'opera tardo-ottocentesca con gli occhi della librettistica: ciò non vuol dire nello specchio deformante dei pregiudizi che *ab ovo* la gravano, gassosi persiflaggi di origine enterica alianti sul padule dell'odierna *Opernauffassung* (ammesso pure che ne esista una)²⁵, ma proprio in un'ottica inerente ai presupposti poetologici di un preciso oggetto letterario, cellula di una dimensione estetica-

la *qualitas* della traduzione italiana, che adattò la sostanza letteraria al gusto di arrivo, al modo dell'incisione tardo-ottocentesca commentata alla nota 63, è assai meno un controsenso estetico che non un aspetto, quasi necessario, della fase storica in cui la concezione di Mascagni prese forma). Ben diverso il recupero del Medioevo nella *Isabeau*, quando un Mascagni al *floruit* creativo non teme di affrontare le acquisizioni più recenti del genere, che ora anzi ne formano la sostanza estetica. Lo stesso vale per lo Zandonai della *Francesca* e poi dei successivi 'ritorni' al Medioevo, tutti propiziati da Rossato (*Giulietta e Romeo*, con la collaborazione di Nicola d'Atri, 1922, e *Giuliano*, 1928), che riuscì a sfaccettare una tipologia già in crisi.

²⁴ Chi avvertisse difficoltà rispetto allo spunto proposto non potrebbe far di meglio che rivolgere l'attenzione alla cosiddetta architettura storicista, quella scuola, sorta ai primi del 19° secolo, che sondava con filologica acribia il passato della propria *ars* alla ricerca di elementi e criteri costruttivi da sottoporre a un riutilizzo del tutto afilologico. Esemplare il destino di alcuni edifici sacri di Firenze – come il Duomo o S. Croce, vittime di facciate scrupolosamente ottocentesche – o di Milano, che il passeggiare ammirar crede nel loro aspetto originario: chiese di fondazione medievale, come S. Babila, il Santo Sepolcro e naturalmente S. Ambrogio, vennero tormentate lungo l'intero secolo da interventi di *restitutio* che ne annientarono la reale sostanza costruttiva – volte, cappelle, campanili, via tutto! – per rimpiazzarla con quanto la *communis opinio* degli esperti, variamente influenzata dai revival, riteneva arbitrariamente 'autentico', ed era invece solo il rifugiarsi in un *nirvana* fatto su misura; la qualità di ciò che in tal modo si andava ritrovando va comparata con le scenografie teatrali disegnate per le opere di ambientazione medievale, scenografie che dei rampolli storicisti sia sacri che civili, numerosi nella sola Milano, sembrano il progetto (patriarca europeo del restauro storicista fu Eugène Viollet-le-Duc, che non pochi castelli francesi tramutò in set cinematografici *ante litteram* per i fasti del futuro turismo di massa – ma lo sfogo di Hugo – *Notre-Dame de Paris*, III, 1, da soscrivere *en bloc* – era talmente fondato da inglobare lui e tutti gli altri! Tedesca, neanche a dirlo, la sublimazione del fenomeno, l'onirico *Urschloß* di Neuschwanstein, interni compresi).

²⁵ Assai poco grati alle orecchie dei professionisti, immitte pietrame gettato su piste da corsa accuratamente pianeggiate, cadono i dubbi sulla definizione generale di qualcosa che sfugge alle perifrasi anche le meno ambiziose. La paralisi teorica che affligge indisturbata l'intero ambito degli *studia humanitatis* ha trovato speciale indulgenza proprio nei feudi della *Opernforschung*, se non altro per l'aspetto particolarmente (per non dire provvidenzialmente) eterogeneo del suo oggetto; che l'apparente irriducibilità a un *corpus* coerente di principi di ciò che si intende con opera in senso lato – irriducibilità mai affrontata negli studi – giustifichi il frantumarsi dei settori e il conseguente isolamento dei risultati, rimane tuttavia dubbio, né l'implicito rinvio alla compartimentazione della ricerca scientifica (fondata sulla griglia unificante della matematica, per chi nol sapesse) legit-

mente autonoma, e in tal modo giungere a un'interpretazione teoricamente omogenea, almanco rispettabile, che non sia mera parafrasi di asserti autoriali tanto seducenti per l'orecchio quanto inutilmente apodittici, fuorvianti, bisognosi appunto di un fine setaccio ermeneutico²⁶. Quel che la ricerca, faticando notte e giorno fra scartoffie epistolari, è riuscita a captare si compendia nel passaggio dalle fisime di Verdi sulla fusione di serio e comico (che rimasero quasi sempre separati in casa, anche musicalmente) o sull'energica strizzata ai bassi istinti del pubblico grazie a quella «parola scenica» (di nuovo Verdi) ancor meno afferabile dell'araba fenice, alla condanna pronunciata da Illica, nel tono perentorio tipico delle nature istintive, ai danni della versificazione tradizionale²⁷ – un passaggio, dunque, che, messa la riflessione in quarantena, riduce un insieme di fenomeni a pochi versetti d'autore, estrapolati dal contesto e chiosati ridondandone il significante stesso, puntelli di una facciata tautologica bisognosa in continuazione di puntelli, sempre puntelli (e sempre gli stessi, santo diavolone!). Quel che invece è indi-

tima una prassi che ignora il valore intrinseco del metodo per appiattirlo a mero *instrumentum commodi*: non solo perché il prezzo della parificazione accademica (e sociale) della disciplina – promossa *ex abundantia cordis* a suo fine ultimo – si è rivelato troppo alto da ogni punto di vista (soprattutto da quello dei risultati), ma anche perché nessuna affatturazione concettuale, per quanto scrupolosa e concepita per l'appunto *ad hoc*, riuscirà ad eliminare la sostanziale non-equivalenza che separa la sfera scientifica e quella umanistica. E se nell'alveo di quest'ultima si riuscissero a risciacquare i panni della musicologia, allora si vedrebbero trasparenza teorica, riordino metodologico e organicità della ricerca sbocciare per miracolo come fioretti da un unico stelo.

- ²⁶ Discorso a parte meriterebbe la tendenza dell'odierna ricerca umanistica a vedere negli asserti autoriali una sorta di oracolo: preoccupante ombra della lunga intimità del pensiero europeo con *auctoritates* non solo religiose ma anche filosofiche e scientifiche, finisce per smentire il fondamentale impulso filologico – alla lettura critica, sospettosa, suffragata sempre da elementi terzi e riluttante all'assenso – che fu l'*humus* di quella tradizione. Si scende a proporzioni più modeste nel caso della musicologia, che ancora una volta riadatta semplificando, nello specifico la prassi – tipica di storiografia e *Literaturwissenschaft* – di sostenere un'interpretazione con testimonianze documentali dirette; comprensibile che una disciplina ancor 'giovane' (non è un complimento) si appoggi a metodi lungamente sperimentati, meno commendevole l'appiattimento dei *loghia* a parole d'ordine, cosa che lubrifica sì come nient'altro gli ingranaggi produttivi, propiziando circolazione e scambi da fare invidia a un economista, ma pregiudica un qualsiasi rifluire dei caleidoscopici e pur esangui risultati verso il bacino umanistico, impedendo con ciò un riscatto della disciplina dal suo stato di sterile parassitismo.
- ²⁷ Del tutto superfluo un rimando bibliografico a estratti ormai 'classici', sciamati cioè in ogni pubblicazione relativa alle due figure (ritrovarli poi altrove dimostra che son diventati il prezzemolo di una disciplina impareggiabile nell'ammannire pietanze succulente e di facile pepsi).

spensabile evidenziare, ancorché in poche righe, è la vera portata delle trasformazioni prodottesi nella librettistica degli ultimi vent'anni del secolo: con il primato della parola – naturale per una civiltà essenzialmente letteraria, e dimostrato comunque dall'acribia (indipendente da tempi e modi di scrittura) con cui si approntava il testo – si perdeva anche l'autonomia poetico-drammatica della sostanza in versi, l'uno e l'altra garantiti da un insieme organico di strategie poietiche, regolamentate come istituti formali e responsabili della totalità testuale di un libretto²⁸, crocevia di livelli concrescenti all'interno di un meccanismo autoregolantesi grazie al rapporto genetico con un orizzonte di libretti e opere letterarie che fornivano il paradigma (e quindi il senso) di ogni

²⁸ Per istituti formali di genere s'intende un ordine di meccanismi regolativi di origine letteraria (v. *infra*), immanenti alla strutturazione testuale della singola concrezione e congeniti all'evolversi del genere; sono attivi a tutti i livelli, di cui definiscono limiti e funzioni, da quello architettonico, che decide della partizione generale (la *Großform*) – la successione e la relazione reciproca fra tipi di numeri –, a uno più strettamente tecnico, come l'obbligo di omometria nelle strofe (più o meno rigidamente osservata nel Sette e Ottocento) o la 'libertà' nell'alternanza fra endecasillabi e settenari (più raramente quinari) nei recitativi, ma esercitano un peso normativo anche nella selezione ed elaborazione dei materiali contenutistici, le *fabule* da convertire nella polpa drammatica dell'opera, e precisamente nelle dinamiche attanziali come nella 'coerenza' contenutistica che contrassegna le diverse tipologie operistiche, e all'interno di queste, nell'accentuare il dipanarsi di un intrigo o la definizione psicologica dei personaggi, senza opprimere l'individualità dell'autore (la cui sottomissione *perinde ac cadaver* al compositore – o, per meglio dire, a una prassi ch'entrambi vincolava – era, diciamo senza falsi pudori, solo relativa), il tutto nell'alveo dei grandi, lenti mutamenti storici della cui complessità per fortuna non si ha quasi idea – non dunque l'effetto sul pubblico o l'intento di far luogo al virtuosismo di un cantante spiega la forma particolare o la collocazione di un'aria in un dato punto dell'opera o il bel concertato conclusivo. Carattere distintivo degli istituti formali della librettistica non è veramente l'interazione o la presunta dipendenza da altre dimensioni poietiche, *in primis* quella compositiva, facile da proclamare ma nei fatti ostica da dimostrare (tant'è che ci si limita a riaffermarla in ogni occasione, come un articolo di fede), e nemmeno il loro derivare quasi per intero da codici letterari affini, quanto piuttosto la natura ibrida, *ens entissimum* del genere, dovuta alla fusione di strutture diverse, causa di un funzionamento che potremmo definire di imitazione e riduzione (anche il periodico 'aggiornamento' della librettistica si deve principalmente al contatto dei suoi istituti formali con quelli dei generi di riferimento, soprattutto drammatici). Disgraziatamente non esistono trattati che parlino degli istituti formali della librettistica, com'è il caso di altri generi letterari, mentre le scarse tracce epistolari (v. la nota seguente) richiedono precondizioni spirituali che nessuno s'illuderà di trovare nelle torme di nevropatici responsabili dell'attuale degrado dello studio, ridotto a nascondere sotto un manto di tecnicismi predati altrove la banale credenza che un'opera sia in fondo solo un prodotto da consumare, un *divertissement* da riempirvi il tedio di un'esistenza frivola e frustranea.

elemento testuale, fin nei minimi dettagli; e se Verdi operò la sua ricerca drammaturgica sempre nei limiti di un canone dato, sottoposto sì a tensioni laceranti, mai però messo in discussione, arricchito anzi e sfumato indefinitamente da un poeta come Boito, fu Illica – il vero, pressoché isolato sovversore della librettistica italiana, rimasto a lungo l'autore più 'radicale' – a cadere nella contraddizione, forse inevitabile, certo feconda nella sua insolubilità, fra la dedizione quasi religiosa a una scabra, spesso inesorabile funzionalità esecutiva e la rinuncia a un linguaggio poetico incarnante nel suo *Dasein* il principio del dramma, che, nulla avendo a che fare con l'estuazione psichica ad esso ostinatamente ricondotta, si lascia bensì definire nella facoltà di impregnare di una struttura contenutistica ordinata ogni parte della superficie formale del testo, compressa in una *concinnitas* tutta speciale – ben diversa dalla brevità – e sconosciuta agli altri generi drammatici ma necessaria all'osmosi con l'invenzione musicale, di modo che l'una dimensione rimandi immediatamente all'altra, quasi senza scarti – uno stile che è 'linguaggio scenico' *tout-court*, nei libretti di Boito all'acme dell'intera sua storia, e della cui natura, immanente anziché contingente, né il poliorcetico Illica né gli alacri musicologi hanno avuto contezza²⁹.

²⁹ Riuscire a sapere invece quanto ne fossero consci i vecchi librettisti, i biasimati campioni della convenzione e della routine, sarebbe di un'utilità quantomeno proporzionata alla difficoltà dell'impresa: il normale approccio alle fonti epistolari – condotto cioè in quello stato di atonia cerebrale che normalmente presiede ai *negotia* della musicologia (ma non solo) – ha generato l'apprezzata pantomima del librettista aggiogato alle direttive promananti dal compositore, quello misero strumento esecutivo e mano scrivente, anzi la penna, di questo, vero, unico autore dell'opera (non è chi non vi veda la quintessenza – inventata, ribadita e santificata – del rapporto Piave-Verdi, ovvero di quanto strologar fia dato dell'irrito e nullo retroscena umano); qualora però si tentasse di togliere il sacro Zaimf alle dette testimonianze, prendendo le mosse dalla banale considerazione che la forma e i contenuti di un qualsiasi atto comunicativo sono inevitabilmente soggetti alle (plurime, sfuggenti) circostanze pragmatiche in cui quello cristallizza, allora non risulterebbe sconvenevole ammettere che il concentrarsi delle discussioni fra musicista e poeta – individui di 'livello' e competenze diverse – su questioni puramente tecniche si spieghi con gli scopi, altrettanto tecnici, che la collaborazione rendono necessaria, sottacendo proprio un insieme di (pre)conoscenze sulle quali vige un consenso di fondo, tanto solido da non richiedere la minima allusione (le regole di una lingua vengono esplicitate nella grammatica, gli atti linguistici da cui son desunte non le menzionano, e gli utenti vi obbediscono pur ignorandole). Nella comunicazione epistolare, facciata isolata di un'attività poliedrica che lascia tracce (quando ne lascia) di natura e consistenza disparate, dovute anche ai limiti materiali e storici della scrittura, si discute non semplicemente di ciò che è di volta in volta immediato, ma di ciò che il collaboratore dovrà eseguire in vista di un fine sottratto dalla sua stessa complessità al controllo di ogni singolo

L'impatto della formula illichiana, divenuta presto *exemplum*³⁰, accelerò il disgregarsi del genere in ogni direzione – da una pulviscolare, spesso miope imitazione, tipica di tanti minori ma non aliena a uno Zan-

coautore; restano escluse premesse generali o implicazioni particolari, senza contare che la rara verbalizzazione di queste, di per sé tutt'altro che naturale o agevole, avviene comunque per tramite di forme legate all'uso (e, d'altro canto, se i musicologi si ritengono dispensati dal diffondersi sui presupposti epistemologici della loro disciplina perché i librettisti avrebbero dovuto aprirsi sui segreti del mestiere?). L'infessato catasterismo di minuzie materiche – spesso gabellato per propedeutica a una vera ricerca che però non s'inverna mai – non dissimula aspetti essenziali dell'opus, né va considerato *telos* di un'indagine ampiamente fuorviata, rispetto alle cui distorsioni anche il banale *argumentum ex silentio* sarebbe un gradevole antidoto. Auspicabile è una lettura delle fonti preceduta da un adeguato dissodamento teorico, oltre che da una generica ma non meno urgente tonifica intellettuale, grazie ai quali l'interpretazione dei dati documentari potrà integrare vantaggiosamente l'analisi testuale, anziché contrapporlesi in una muta, impassibile compitezza.

³⁰ Non è la prima volta ma già la seconda – e difficilmente sarà l'ultima – che l'autore deplora l'inesplicabile assenza di studi generali su una figura come Illica (incluso anche lui, a onor del vero, a p. 634 del vol. 117 dell'*Index bio-bibliographicus notorum hominum*, Osnabrück, Zeller, 2002), eloquente testimonianza di un andazzo – sempre il vecchio andazzo – che predilige i sentieri già battuti e resi confortevoli dalla fitta pavimentazione in *repetita*; pochi e fortuiti gli interventi parziali, buiacche malinvitanti a base del solito colaticcio biografico, dall'accoglienza dei quali non si può che mettere in guardia l'assennato lettore. *Sed nunc quaeramus tandem aliquando seria*. Alcuni esiti della *Textgestaltung* illichiana si misurano nella sceneggiatura romanzesca delle *fabulae*, irregolare ed eccentrica rispetto a una *dispositio* e a un ritmo scenico prima regolato da simmetrie e proporzioni intrinseche al flusso verbale, nel continuo trabalzare fra registri e livelli espressivi, giustificabile forse con esigenze contingenti ma comunque letale per un testo in versi, nella paradossale constatazione che proprio le pagine meno innovative siano le più riuscite, nell'attonimento lunare di sintagmi e trovate sceniche prive di un passato e frutto di brusche intersezioni – non canoniche e non più mediate dal filtro degli istituti formali – con generi letterari anche non affini, nella smunta ridondanza verbale dei passaggi più intensi, spia del frettoloso ripudio di moduli melodrammatici ma non della 'logica' operistica, per certi versi esasperata e lasciata poi vedova di un adeguato sostegno letterario (legittima quanto detto la distinzione – qui formulata per la prima volta nella storia della musicologia occidentale – fra conoscenza puntuale dei numerosi libretti di Illica e l'applaudire in teatro i successi di Puccini). Non assurda, a ben vedere, la fine della *Librettodichtung* ottocentesca, con Boito, l'ultimo flamine del *principatus Apollinis et Musarum*, che, fatto vaso di tanto valore, raffinò oltre ogni dire i vecchi processi poetici e perveniva nel *Nerone* a segnare le colonne d'Ercole di un'intera tradizione (comp. 1862-1915, 1ª esecuz. 1924, post., ma il libretto apparve nel 1901), mentre Illica, messo in pelago su una barca obiettivamente picciotta, si dedicò per ciò stesso alla pesca d'acqua dolce, più sicura da ogni punto di vista. Il conseguente svilimento del libretto a copione – innegabile come *accidens* ma vezzatamente frain-teso dalla musicologia in *substantia* – è il correlato di una totale indifferenza, irrimediabile, ad onta del sentenziame epistolare, verso l'accoppiamento con la

garini, dalle sciatterie del tardo Zanardini, riprese da Targioni-Tozzetti e viepiù involgarite una generazione dopo da Forzano, attraverso i fluttuanti ma non banali risultati di Colautti, l'inesauribile trasformismo di Rossato, gli smisurati 'poemi' di Pizzetti, fino alle sterili forbitenze di D'Annunzio³¹ – e contribuì alla fissazione di un *limes* storico rispetto al quale misurare le novità, e soprattutto definire il passato, ciò che per la prima volta appariva come non più esteticamente vitale (quasi *ex abrupto* surclassati si ritrovarono autori dall'onesto mestiere – chiamiamolo in tal guisa! – e non senza qualche talento, come Golisciani, D'Ormeville, Ghislanzoni, gli ultimi paladini della vecchia drammaturgia, ancora saltuariamente sulle scene, per la cui completa scomparsa si è dovuto attendere la ricerca musicologica). Diversamente da quanto si registra fino a metà Ottocento (e anche oltre), quando un libretto di Cammarano o di Piave poteva esser considerato più o meno idoneo all'estro di un compositore o alle abitudini di un dato pubblico, non certo inutilizzabile in quanto obsoleto in sé³², si fa strada ora la percezione del passato,

musica, non più concepito in termini di *Vertonbarkeit* ma come *Vertonung* singola; se la prima regolava le potenzialità di un idioma musicale storicamente 'calibrato' sui salienti del testo, che restava centrale, se non altro per pura forza d'inerzia, la seconda liberava le energie centrifughe di un linguaggio tendente, non senza malintesi e velleitarismi, all'assoluto, il cui problematico ideale Hofmannsthal racchiuse nell'impagabile immagine della musica di Strauss rovesciata sui versi «wie Soße über den Braten» (v. anche nota 36).

³¹ Osserviamo, fra le dovute parentesi, che la straordinaria ricchezza della produzione e i fitti interscambi fra autori, generi e livelli espressivi – posto che di tutto ciò si abbia sufficiente idea – bastano da soli a commentare gli slogan universitari circa una presunta crisi della librettistica italiana fra Otto e Novecento (la rumorosa insistenza di tali slogan si spiega con la necessità di occultare la rimozione che li ha generati, ossia gli sfoghi epistolari di pochi compositori – soprattutto dell'ipersettacciato Puccini – alla ricerca di un soggetto, rapidamente sublimati in *entelechia* di un'intera epoca, a scapito di un metodo la cui completa inadeguatezza all'oggetto non sorrade, direbbe Montale, l'operosa spensieratezza generale).

³² Il conservatorismo della librettistica non è che un riflesso accentuato di quello in vigore nella lingua letteraria, considerato presupposto imprescindibile proprio nei suoi generi maggiori. Così come i carmi di Petrarca vennero intonati fino ai primi del Seicento, comprensibilmente in un'era di dominante petrarchismo, non deve meravigliare il caso forse limite del 'ritorno' a testi metastasiani – interpolati secondo una prassi parallela alla poiesi librettistica stessa e garante della continuità storica – da parte di compositori del primo Ottocento, come Simone Mayr (*Demetrio*, 1824), Francesco Morlacchi (*Le Danaidi*, dalla *Ipermestra*, 1810), Ferdinando Paër (*La Didone*, 1810), Giovanni Pacini (*Temistocle*, 1823, *Alessandro nell'Indie*, 1824), Saverio Mercadante (*Ezio*, 1827, *Adriano in Siria*, 1828), per tacere di operisti minori (*annus mirabilis* per le fortune postume di Apostolo Zeno il 1824, quando Giuseppe Nicolini e Mercadante musicarono rispettivamente il

conclusione necessaria di un accumulo, escluso da un recupero non mediato, l'inaridirsi di *open fields* di strabiliante fertilità che incita alle *enclosures* di un individualismo espressivo sempre meno indulgente verso i vincoli tramandati³³, e diventa un fatto decisivo, ancorché non sempre esplicito, nella valutazione generale di un testo – causa ed effetto di ciò fu la produzione di libretti volutamente conservatori, sia nello stile che nella drammaturgia, una produzione destinata ai circuiti secondari, qualitativamente mediocre (anche rispetto alla precedente librettistica minore, spesso di ottimo livello) ma in ogni caso ben presente nella vita musicale dell'epoca³⁴. Proprio nel passaggio dal mondo di convenzioni condivise, fedeli per definizione a un modello quasi astorico e dato, alla coscienza di un divenire – incerto, turbolento – cui fa mestieri cedere, attinge esistenza estetica la questione dell'opus giovanile librettistico, che in precedenza non poteva nemmeno formularsi: non la banalità dell'impegno biograficamente precoce, appiattito a una trafilata d'incombenze di per sé sminuanti, vessato dall'inamena corte di difetti che seguita ogni imperizia e aizza il superfluo talento degli eterni Beckmesser – ai quali non par vero inserrarsi sulle quisquillie e sfuggire ai veri problemi, quelli che richiedono una vita di fatiche (a fronte di magri attivi) e un non comune corredo di pazienza e umiltà –, ma il dialogare, forse solo il districarsi fra energie divergenti, parti di una pluralità irriducibile, pure necessariamente, dolorosamente contraddetta da istinti che tendono con tutte le forze verso una singolarità.

Che altro? Al ricercatore che, conscio dei tempi così torvamente impropizi al retto pensare, non paventi ispirarsi all'*habitus* umanistico – sempre venerando! – di enucleare l'essenziale dal viluppo del fenomenico, tramite l'interpretazione personale di un patrimonio culturale in cui essa rifluisca acquisendo il crisma dell'universale, o elevandosi

Teuzzone e la *Nitocri*, soffiandone via una polvere centenaria). Il fenomeno non ebbe un equivalente a fine secolo.

³³ La differenza con altri momenti di riforma della librettistica (e dell'opera) sta nell'avaria che ha colpito l'orizzonte letterario e il filtro degli istituti formali, dunque strutture fondamentali che, a somiglianza del patrimonio linguistico, condizionano l'atto singolo e ne risentono solo in maniera minima ed estremamente graduale; in passato l'unico modo di «riformare» o comunque di apportare modifiche vistose avveniva dall'interno, passava cioè dal cauto ritocco dei rapporti fra un insieme di dimensioni poietiche, l'equilibrio complessivo delle quali era prioritario preservare.

³⁴ Rinunciamo a snocciolare esempi nella convinzione che trovare un *sapiens* disposto a leggere quei testi sarebbe ancora più difficile che scuotere le correnti certezze sulla librettistica.

perlomeno al di sopra delle mode, né si vergogni di patrocinare tal causa con la dovuta chiarezza nel farsesco *far west* dello specialismo accademico, dove unica legge è un fervido conformismo a fini onninamente idioaussetici³⁵, a tale ricercatore dunque, più simile a un intrepido esploratore che a un accorto professionista della routine, sembrerà disdicevole, oltre che annoioso, tacere più a lungo l'evidenza dei fatti: che un libretto sia opera giovanile è giocoforza desumerlo in primo luogo dalla sua fattura, l'insieme di nessi storicamente determinati che ne governa i costituenti; la musica che su questi concresce – e che, lungi dal giustificarli, ne trae alimento e senso – non ne svela più di quanto un organismo lasci trapelare del metabolismo che lo tiene in vita³⁶. Ma davvero

³⁵ Chi lo preferisce può leggere «idioauxetico», già v'è poca differenza. Sia lecito sottintendere, a dispetto di un'epoca che lo ritiene superato, gli illuminanti spunti che Adorno dissemina nei *Minima moralia*, considerato una volta l'ultimo classico della filosofia, in particolar modo gli aforismi 41, 81, 82, 126 e 138 (che racchiudono anche la risposta a chi arriccias il naso di fronte a sconfinamenti inortodossi o all'allergia per ogni forma d'irreggimentazione, orgoglio e vanto quest'ultima di una società in cui trionfar si vedono diritti dell'individuo, democrazia e libertà nella rassicurante forma di *refrain*). Se non è facile resistere alle tentazioni anarchiche di Feyerabend, condito magari, *s'il vous plaît*, con una *prise* del primo Foucault (sperando che neanche loro nel frattempo siano diventati *démodé*), si può benissimo estendere al campo umanistico quanto dice MANLIO SGALAMBRO *Della filosofia geniale*, nel suo *De mundo pessimo*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 127-150. Naturalmente si dà per scontata la conoscenza dei progenitori del discorso antiuniversitario e individualista, i benamati Schopenhauer, Nietzsche (anche Emerson, sebbene americano e bigotto).

³⁶ Scrivere qualcosa di sensato sul logoro – e ormai spocchiosamente snobbato – tema del rapporto testo-musica rappresenta forse l'ultima frontiera della disciplina, se non altro perché le cantafere del repertorio altra *raison d'être* non hanno che cementare i postulati putativi alla base di una routine viemaggiormente triviale e inconcludente. Sorvolando sull'accumulo di bolle relative alla primazia del fatto scenico-esecutivo, accumulo tale da porre problemi di smaltimento non minori di quello dei rifiuti delle grandi municipalità, il dato osservativo centrale di una storia della librettistica italiana è l'irrinunciabile prerequisito di un sostrato testuale non semplicemente artificiale o longinquo dalla lingua quotidiana, come si è spesso ripetuto, ma proprio affine – in una proporzione storicamente variabile – a modelli letterari ben precisi: se è vero che questi vengono sfruttati come cava di materiali, compito di un'indagine consapevole sarà innanzitutto descrivere la migrazione dei materiali stessi e definire i criteri che guidano la sintesi testuale. Le vivide gibbosità formali che la contraddistinguono, sempre biasimate e unquema evitate, dovevano offrire alla musica la necessaria segnaltica per una differenziazione non più sottintesa nei mezzi compositivi della «seconda pratica», gli appigli fisici su cui fissare una veste sonora dagli ampi lembi, liberi di fremere al soffio di un pathos legalizzato in convenzione (il dualismo testo-musica, che oggi si cerca arbitrariamente di neutralizzare, germoglia dal fusto centrale del pensiero europeo, che lo ha replicato, su archetipi di natura

non bast'egli il buon senso, appena un briciolo di sano buon senso, a persuadersi che nessuna interpretazione prefabbricata, specie poi di quelle che impazzano sul mercato, svuotate di raziocinio a sublimare il feticismo d'insoddisfatti squasimodei³⁷, legittima la rinuncia a interrogare in profondità – e sempre con i propri strumenti intellettivi – il testo, sola fonte di conoscenza? La bontà di siffatta prospettiva si misurerà meno nei risultati ultimi dell'analisi, facilmente esposti alle folate – pur inebrianti – dell'arbitrio, che nel loro riverberarsi all'indietro sui presupposti stessi del metodo, grazie al quale si renderà forse possibile un riscatto (più volte auspicato dall'autore, indarno sempre) dell'oggetto della librettistica, ancora del tutto privo d'identità teorica e versante nello stato, come lo definì quarant'anni or sono il germanista Klaus Günther Just, di «unbekannte literarische Größe»³⁸.

religiosa, in ogni branca del sapere. Ciò che suscitò tanto stupore nell'opera in musica fu l'armonia fra le arti coinvolte, sempre separate, non l'annullamento dei loro confini o il trapasso in qualcosa d'altro; e nemmeno il più abile prestigiatore potrebbe rovesciare in fondatezza teorica la datità storica dei vaniloqui di Wagner – vi convivono scampoli di hegelismo, odio integralista per un diverso in pieno rigoglio e strisciante proselitismo – circa un'origine comune alle componenti il *Gesamtkunstwerk*, parto di un dilettantismo che Thomas Mann intravide appena e le multinazionali della ricerca hanno prudentemente seppellito). Probabilmente è ancora presto per sbarazzarsi della gerarchia ufficiale, che vuole l'invenzione verbale sottomessa a quella musicale (minimizzando l'evidenza dell'opera barocca), e che assai difficilmente potrebbe offrirsi a una vera e propria confutazione, non essendo in alcun modo – e forse non per caso – falsificabile nel senso di Popper; di certo non è tardi per riprendere l'intuizione della buonanima di Carl Dahlhaus, l'ultimo musicologo tedesco del secondo millennio, che per primo sostenne la necessità di ricondurre la musica alle peculiarità del testo.

³⁷ Il lemma, d'etimo incerto (forse la corruzione popolare di uno **spasimum Dei*), è attestato nella novellistica medievale (Boccaccio, *Decameron*, VIII, 5, Franco Sacchetti, *Trecentonovelle*, CXLV, 20, che cita il passo di Boccaccio, Matteo Bandello, *Novelle*, III, 65), come segnala il pur classicista *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Giovanni Alberti, 1612, p. 841 (l'accento cade naturalmente sulla penultima sillaba). Non lo ignora la poesia (Pulci, *La Beca da Dicomano*, 23, 5, come esclamazione), la commedia (Goldoni, *Torquato Tasso*, 1755, V, 1), e perfino la librettistica: compare, per la gioia dei non pochi appassionati di curiosità linguistiche, nella forma «Squasimo» nel libretto di Maria Pezzè-Pascolato *Cenerentola* per Wolf-Ferrari (1900, II).

³⁸ K.G. JUST, *Das Opernlibretto als literarisches Problem*, in: Id., *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, Bern/München, Francke, 1976, pp. 27-45. Impossibile esimersi dall'onere di fornire al sagace (e paziente) lettore una panoramica-lampo sullo stato della ricerca – anzi, a norma che più giova, bisognava impacchettarla al principio. Sazi del coscienzioso dileggio riservato un tempo ai testi d'opera, a stento degnati d'attenzione, proclamati a gran voce caricature poetiche e tollerati come un male necessario, il tutto sotto il sole a picco di un'inerface Tebaide concettuale, gli studiosi in carica hanno dato prova di non parva

Non una sola ma tre le opere di Zandonai ancora al di qua della pienezza espressiva che permea un organismo drammatico-musicale in pieno equilibrio interno, come si avverte a partire da *Conchita* (1911) e

magnanimità riconoscendo al libretto lo *status* di ente polifunzionale, palinsesto scenotelico (anche qui il neologismo è d'obbligo) dotato dei requisiti atti all'incarnarsi della *performance*, somma deitade per coloro che misurano il valore dell'arte dallo scombugio subcutaneo che, in circostanze psico-fisiche particolari, remote (e parecchio) dall'equilibrio e dalla sobrietà che sovrintendono al verace riflettere, può provocare – presupposto di ciò è la preoccupante necrosi letteraria che ormai non è più uno spiacevole effetto collaterale del settorialismo disciplinare ma ha silenziosamente assunto le proporzioni di un disastro storico-sociale, più flagrante in certi paesi, meno in altri, comunque al di là di ogni rimedio (l'Italia, benché il parlar sia indarno, è fervida guida del trarupare, simultaneo all'irreversibile marcitura politica, in una tragica gara in cui l'arrivo conta molto meno della partenza). Lo studio della derivazione di strutture e sostanza drammatica da determinati generi letterari da parte della librettistica non ha fino ad oggi oltrepassato lo stadio di catalogazione di stilemi ed elementi linguistici isolati che – per quanto condotta talvolta in maniera scrupolosa, come in ANGELO FABRIZI, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, in *Studi e problemi di critica testuale*, 12/1976, pp. 135-155, o in GABRIELE MURESU, *Metastasio e la tradizione poetica italiana*, in *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985, pp. 111-146, o in FRANCESCO SPERA, *L'arte dell'imperfezione: il libretto del melodramma romantico*, in Id., *Metamorfosi del linguaggio tragico dalla tragedia classica al dramma romantico*, Rovito, Marra, 1990, pp. 127-156 – non rende conto né dei criteri di prelievo e neanche delle modalità di adattamento, lasciando piuttosto lievitare l'idea – indirettamente, con un tatto da consulente finanziario o da medico ormai congenito al ricercatore – che tali processi non siano più che un espediente da imputare alla natura non letteraria ovvero primariamente funzionale dei libretti, nulla su cui meditar valga la pena. Abortito *eo ipso* l'esperimento di trapiantare l'analisi librettistica sul portainnesto della semiotica (MARIO LAVAGETTO, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Torino, EDT, 2003), ennesimo, inconscio portato della superstiziosa fidanza nell'opaca obiettività della pseudo-scienza, che conforta nella misura in cui deresponsabilizza il soggetto (rendendolo ingranaggio di un macchinario finalizzato alla mera sussistenza) e garantisce sempre risultati di smagliante vacuità, eccoci all'unico tentativo di abbracciare sistematicamente i diversi aspetti della librettistica senza rinunciare a seguirne il cammino storico: ALBERT GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Frankfurt am Main/Leipzig, Insel Taschenbuch, 2000; baldanzosamente assunto a *Baedeker* degli svezandi librettologi nei paesi di lingua tedesca mercé un attento lavoro di *camoufla*ge dei vecchi pregiudizi, apre agli uomini di buona volontà a un futuro di virtuosismo interdisciplinare senza limiti, all'unica condizione di una radicale indifferenza per l'oggetto, svaporato in innocuo fantasima (l'aggiornamento teorico stride con l'impianto 'universalistico' in cui alligna l'arcaica illusione di dominare tradizioni distinte in virtù dell'endemico nominalismo). Sintomatica poi di un'epoca sopravvissuta all'incenerimento di ogni valore e votata così a un'inecepibile quanto borotalcosa professionalità è la riqualficazione subita dalla figura del librettista, il cui radicamento socio-economico dovrebbe giustificare il titolo,

Melenis (1912), primo trionfo di un linguaggio che ha imparato a fare dell'apertura al dissimile un'occasione di arricchimento e che non cesserà quasi più – a somiglianza dei maggiori musicisti italiani del tempo – di guardare avanti. Opere giovanili senz'altro, finanche senz'appello le prime due, *La coppa del Re* (1902-03) e *L'uccellino d'oro* (1907); creatura di chiara tensione alla crescita la terza, *Il grillo del focolare* (1908), repentina eruzione puberale del controllo dei mezzi nonostante la vicinanza cronologica con la seconda. Tre lavori notevolmente diversi, per certi aspetti non commisurabili, eppure accomunati da qualcosa di più che non la mera emarginazione dall'opulenza successiva.

LA COPPA DEL RE

Rade e discordanti le testimonianze documentarie su *La coppa del Re*, del cui libretto resta solo una copia dattiloscritta redatta, in modo purtroppo non impeccabile, da Oliviero Costa, cugino del maestro, nel 1948. L'opera è un atto unico, risale agli anni in cui Zandonai, conseguita nel 1901 la licenza di composizione a Pesaro come allievo di Mascagni, era in contatto epistolare con Giovanni Pascoli, del quale peraltro aveva musicato il poemetto *Il ritorno d'Odisseo* per l'esame finale al conservatorio. Zandonai sperava di ottenere dall'autore di *Myricae* un libretto che gli consentisse di partecipare al Concorso Sonzogno del 1904, all'epoca trampolino di lancio per le giovani promesse dell'opera; il progetto sfumò e costrinse il musicista a cercare un altro collaboratore. Questo fu trovato in Gustavo Chiesa (1858-1927) (fig. 10, p. 152): personaggio di una certa notorietà a Rovereto, poeta, esperto di storia locale, uomo colto e versato nelle lingue moderne oltre che coinvolto nelle vicende politiche del primo anteguerra, segnate da ricorrenti attriti fra l'identità culturale espressa dall'Irredentismo e l'inflessibilità opposta dalla monarchia asburgica, cui doveva cader vittima il figlio Damiano, uno degli ultimi martiri del Risorgimento³⁹.

conferitogli con esilarante *pruderie* e finanche con la coscienza di riparare a un'ingiustizia, di «drammaturgo» ossia pre- e coallestitore del tanto agognato spettacolo. Che dire a questo punto? Chi vuol esser lieto, sia...

³⁹ A fuggire il periglio che all'animoso lettore null'altro resti che sorbire passivamente la presente lungagnata, gli si affiderà l'avvincente compito di risalire alle fonti biografiche, poche e di taglio aneddotic, consultate dall'autore (imprescindibile punto di partenza DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999, pp. 5-12).

Una lettura ‘immediata’ del libretto, in abulica assuefazione cioè a premesse del tutto eteronome, non farebbe che recare acqua al mulino di chi con tacito scetticismo guarda al dipartirsi (comunque occasionale) dalla proda dei capolavori ovvero del repertorio cognito, gelosamente protetto dai ritornelli della *vulgata* ufficiale. In effetti alla fronda Peneia – che, detto *en passant*, assai meno di altro fogliame in corso alcuno asseta – non può che disdire un testo così deplorvolmente al di sotto di un libretto di medio calibro: l’articolazione del nucleo drammatico, cui il tratteggio caratteriale dei personaggi aderisce tanto strettamente da venirne trascinato, soffre di una goffaggine non si sa se più irritante o risibile, mentre la versificazione annaspa fra relitti poetici che poco giovano al decorso dell’azione. Innegabile però, in cotanto dissesto, l’impressione che una stessa *Weltanschauung* faccia sentire il suo respiro, greve fin che si vuole ma unitario; inoltre reiterate, attente letture del testo – qualora infrangere si osasse l’avito tabù dell’indegnità estetica – non riuscirebbero a soffocare il sospetto che la generale insufficienza del dramma, già promossa da accidente superficiale a difetto ‘naturale’, sia da ricondurre a una causa intrinseca, profonda, ossia che gli elementi costruttivi di esso ruotino attorno a un centro di gravità.

A imparziale, apollineo disdoro di quanto ritualmente predicato dai pulpiti della *Opernforschung* – il testo librettistico nient’altro sarebbe che l’assemblaggio di surrogati linguistici in ottemperanza a un postulato di funzionalità scenico-musicale confezionato in regime di sottovuoto epistemologico, un processo dunque meramente empirico, equivalente alla preparazione di una ricetta culinaria – l’essenziale di quel processo si svolge invece sul piano ‘astratto’ dei valori poetici, e protagonisti ne sono due fattori che interagiscono secondo modalità per nulla scontate: la cosiddetta fonte, la base letteraria eletta a cedere alcuni dei materiali che in vari modi permetteranno all’esemplare librettistico di trovare la sua fisionomia, e il ganglio pulsante degli istituti formali, cui spetta, similmente a quanto accade in ogni altro genere letterario, l’importantissimo compito di selezionare quei materiali e regolare la costituzione complessiva dell’organismo drammatico, il tutto all’interno di un ampio contesto storico-culturale spensieratamente sacrificato all’ipostasi del sollazzo, vero e, per colmo d’indecenza, stamburato *motor immobilis* dell’odierna ricerca⁴⁰. Una storia dell’interazione fra i due

⁴⁰ Clamorosa occasione mancata il volume curato da MARIASILVIA TATTI, *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal ’700 al ’900*, Roma, Bulzoni, 2005, centone di luoghi comuni che, invece di aprire la strada a un’indagine seria discutendo i problemi sostanziali, si affatica a ricoprirli di leziosa farragine (raccomandiamo

fattori – per assurdo che sembri, occorrerà prima o poi scriverla – mostrerebbe un'oscillante complementarità di sostanza, basata sull'originaria omogeneità, palpabile nei primi libretti d'opera, e mantenutasi, tra fasi alterne, fino all'irrigidimento ottocentesco dell'articolazione scenica nella «solita forma», storicamente l'ultima codifica generale introdotta nella librettistica italiana, all'indomani della quale sarebbero invalse solo iniziative prive di normatività, e che grazie a una relativa autonomia doveva permettere a un sostrato irrimediabilmente conservatore di assimilare materiali di origine varia, anche prosastica, senza correre il rischio di smarrire la propria identità⁴¹. Il funzionamento 'sotterraneo' degli istituti formali della librettistica – mai affrontato nella vecchia trattatistica, comprensibilmente sdegnosa di ammettere i testi d'opera nel pantheon letterario, ma neppure intuito dagli autori di libretti, spesso i primi a infierire, fors'anche con segreta civetteria, contro le loro creature⁴² – è stato all'origine degli equivoci che punteggiano l'intera storia della ricezione, soprattutto teorica, di questo genere: desunti inizialmente dalla poesia drammatica – favola pastorale *in primis*, incubatrice di preminenza del soggetto amoroso, marcata 'sentimentalità' nella psicologia dei personaggi e tendenze centrifughe dell'asse motivico – e solo lentamente aggiornati dall'apporto dei generi di maggior succes-

la lettura rigorosamente a rovescio dell'intervento di PIERLUIGI PETROBELLI, *Il libretto: a che cosa serve?*, pp. 21-28, gioiello d'ironia di chi fu l'ultima incarnazione del pensiero aristocratico, e tanto da concedersi il lusso dell'antitesi manualistica dell'intelligenza, non diversamente da quei nobili dei romanzi ottocenteschi calati in abiti plebei al fine di passare inosservati. È poco che Petrobelli – maestro per tutti e per nessuno, ma sempre *oborto collo* – n'ha lasciati scemi di sé, associato al destino dei sommi nella tragica impossibilità di una successione, in un mondo tenuto a debita distanza e che poco farà per mantenerne viva la lezione e l'esempio, mai affidati alla pagina scritta – *sed beati maxime qui audiverunt vocem eius*).

⁴¹ Il metodo corrente di studiare il travaso di materiali dalla fonte al testo del libretto limitandosi a segnalare travasi di contenuto sacrifica al Moloch dell'effetto – tanto ben piantato sulle gambe di ribollio mnestico e reificazione sfrenata da non lasciar intravedere un'imminente rimozione – complessi processi di lettura e trascrizione di cui il testo del libretto è il punto d'arrivo.

⁴² Ben note (almeno si spera) le censure di Zeno, Goldoni e tanti altri, per tacere delle *excusationes* che, come scarti di lavorazione, si sono depositate per secoli in fondo alle prefazioni dei libretti, plancton paralogico distillato in solidi corollari dai provetti alchimisti della musicologia. Una forma di critica della prassi librettistica è contenuta nelle opere di soggetto teatrale, che inscenano la preparazione drammatico-musicale e l'allestimento dello spettacolo; tale repertorio ha da poco acceso la curiosità della ricerca specialistica, talmente in orgasmo all'idea di annettere una nuova provincia all'impero della routine da scambiare con la fotografia di fatti ciò che fu solo l'interpretazione – unilaterale, arbitraria e naturalmente limitata dai mezzi formali – di un costume e di luoghi comuni (dove si vede ch'essi non sono esclusivi della nostra epoca).

so (lirica ed epica), sempre per accumulo e in costante ritardo rispetto alle loro innovazioni, tali meccanismi regolativi furono il coerente correlato di una poetica del riutilizzo integrale fissata sulla scia della grande codificazione rinascimentale⁴³, ancorché in nessun altro genere in modo tanto radicale, e in grado di favorire una concrezione sufficientemente differenziata e originale malgrado la congerie di materiali non sottoposti a un vero lavoro di adattamento preliminare⁴⁴. L'irrepugnabile somiglianza che attraversa tanti libretti – i più avvertiti fra gli esegeti, com'era da aspettarsi, non hanno mancato di additarla⁴⁵ – denuncia

⁴³ Soprattutto per scrupolo di coscienza si rinvia a un lavoro che, pur non trattando di libretti d'opera, costituisce ancora la migliore introduzione alle questioni toccate: RENZO CREMANTE, *Teatro del Cinquecento. La Tragedia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988 (rist., 2 voll.), un apparato critico da fare aggio sull'oro. Similmente all'opera in musica, il teatro moderno in versi offre un attendibile atto di nascita, la tragedia *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino (ca. 1515), forse avara di vera poesia ma limpido specchio della coscienza classicista che doveva permeare la letteratura europea fino ai primi del Novecento (avrebbe pagato tal privilegio cadendo in disgrazia presso gli studiosi d'oggi – non escluso, ahinoi, un *connoisseur* d'inarriabile finezza come Mario Praz – dopo aver goduto tanto a lungo il favore di poeti e letterati). Ignorare le complesse vicende che hanno propiziato la rinascita dei generi drammatici nella forma di una riscrittura disciplinata di modelli antichi contaminati con acquisizioni più recenti – comprese le influenze reciproche ed esterne su essi – equivale a leggere un libretto d'opera ad occhi chiusi.

⁴⁴ Forse, restando sul piano dei fatti storici, si può integrare quanto detto con un accenno alla duplice causa dell'irreparabile 'impoeticità' del genere: da una parte gli mancò un modello definito cui rifarsi, a differenza dei fratelli maggiori tragedia e commedia, risorte sulla falsariga dei venerati capostipiti antichi (caso a parte la favola pastorale, che comunque aveva ampi precedenti stilistici nella poesia elegiaca e che venne rimpolpata senza risparmio con la lirica minore del Cinquecento); dall'altra l'ibridismo sostanziale che sovrintese alla genesi degli istituti formali, provenienti, per la librettistica di genere serio, dalla favola pastorale incrociati con strutture della tragedia in versi, per ottenere ciò che mai esistette, la coesistenza di altezza 'eroica' e copioso *consommé* sentimentale (non potendo rinunciare a quest'ultimo l'estetica barocca perseguì l'ambizione paradossale di realizzare un genere minore con i mezzi dei generi maggiori: il risultato, lungi dall'essere il *monstrum* da tutti esecrato, corrispose esattamente alle attese, ossia alla possibilità di sperimentare soluzioni alternative e impensate rispetto alla letteratura 'alta' senza privarsi della legittimazione fornita dalla veste) (v. anche nota 77).

⁴⁵ Invero singolare, per un genere letterario in versi, buscarsi accuse di sciattezza e ripetitività da parte di una corrente di studio che, nonostante le libertà concesse dall'*oratio soluta* e la varietà delle principali lingue europee (per tacere della fungaia di teorie e metodi a disposizione), è affetta da una degenerazione omologante (e progressiva) che ne sta inficiando drammaticamente i risultati, peraltro senza possibilità di appello a una qualche forma di funzionalismo (che non sia la «caccia al boccone» di adorniana memoria). Non priva d'ironia la nemesi storica che di fatto ha già condannato al macero l'intera produzione dell'industria uni-

immediatamente che fra la fonte e il filtro formalizzante la bilancia poetica pende tutta verso quest'ultimo. Anche nel caso di una fonte composta e seguita con ricercata fedeltà, l'impatto con il diaframma librettistico produce vistosi effetti di 'distorsione' dovuti alla particolare natura di istituti fortemente ibridi, che alimentano – in modo del tutto indipendente dalla consapevolezza e finanche dalla volontà degli autori – quella contaminazione fra opere e generi distinti che, lungi dall'essere menda insanabile, è il vero sigillo della librettistica, patente non pure nell'andatura narrativa ma percepibile, a chi 'l debito acume non difetti, anche nel tratteggio dei personaggi e ancora nei 'salti' fra registri stilistici diversi⁴⁶.

LA FONTE

Il *vademecum* della ricerca operistica, non mai stampato, è vero, ma vivo nei cuori e d'una efficacia pari a quella di un archetipo junghiano, prescrive che abbrivio dello studio di un libretto sia l'esame comparativo con la fonte, qualora nota, dello stesso, onde una lista il più possibile completa stilare delle dissomiglianze che corrono fra i due testi. Dietro il meccanico ricorso all'arsenale filologico, rumorosamente ostentato, quantunque l'adattamento alla bisogna ne ottunda il filo euristico, si accucciano comodamente, fino a diventare invisibili, questioni di prin-

versitaria, mero carburante del *cursus bonorum*, a fronte di una tradizione che, quasi il sistema linfatico della circolazione letteraria, ne ha silenziosamente rivitalizzato contenuti e forme, permettendo altresì una diffusione capillare e relativamente rapida – dal Portogallo alla Russia, più tardi fino al Nuovo mondo – di un immenso patrimonio culturale comune non solo alla letteratura 'ufficiale' ma anche alle altre arti. Basterebbe questo a meritare di sopravvivere, e con tutti gli onori, ai suoi bolsi e transeunti detrattori.

⁴⁶ Sia lecito rimandare a quei pochi saggi in cui l'autore, conscio delle sue debili forze e non immemore dei moniti oraziani, si è cimentato nell'indagine librettologica. 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, Anif/Salzburg, Mueller-Speiser, 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, Anif/Salzburg, Mueller-Speiser, 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, Rovereto, Osiride, 2012, pp. 13-60.

cipio relative alla legittimità di trapianti, di mescolanze di metodo – che riproducono nel microcosmo problemi generali mai affrontati nell’indiano macrocosmo della disciplina – e al senso stesso di una collazione che, quasi indipendentemente dalla specificità dell’indagine, non può venir meno. Proprio quest’ultimo punto è stato graziato da ogni riflessione, manifestamente superflua per chi ritiene scienza l’amalgama di dati isolati e categorialmente eterogenei grazie al ben collaudato mastice dell’apodissi, che generoso li avvolge come mandorle nell’impasto del torrone (la cui solidità, in mancanza di meglio, si aspira ad eguagliare); non è un caso che la giustezza di tal procedere si rovesci alla fin fine in aderenza tautologica a un prontuario procedurale astratto, non soltanto incapace di rendere ragione degli orizzonti storico-culturali al cui incrocio si situa l’esemplare librettistico, ma per giunta completamente estraneo a quella visione epidermica e spesso volgarmente emotiva del fatto operistico che pretende (chissà poi perché) di suffragare⁴⁷.

Ma ecco: parlare della fonte di un’opera significa spaziare nei quadranti dell’universo letterario con l’unica guida – destinata agli studiosi senza macchia e senza paura – di un talismano, quel principio poetico che travasa, come s’è accennato, il tutto nella parte, alla ricerca delle «stringhe» – per dirla con i termini di una teoria astronomica in voga – che si estendono fra le galassie di generi ed epoche, e insieme inglobano i principi che determinano la qualità di contatti e sintesi, secondo un meccanismo analogico operante a ogni livello testuale, quasi la radiazione di fondo, impercettibile e pervasiva, di un cosmo ancora insondato. Parlare di fonti operistiche ha senso dunque solo in stretta connessione con fenomeni relazionali e trasformativi, nelle cui modalità si legge immantinentemente l’altezza storica di un *continuum*: al cospetto di questo non può attentarsi metodo che presuma isolar la fonte dalle innumerevoli nervature che l’avvincono per un verso all’orizzonte letterario, per l’altro alla concrezione librettistica, così che il problema della base testuale, apparentemente confinato ai singoli esemplari di un cortocircuito monodirezionale, esplose a mo’ di supernova nella domanda della genesi complessiva, e riverbera ogni componente del libretto negli spazi interminati del letterario, attraverso opere, lingue diverse, millenni di scrittura e di pensiero, fin dove l’eco di una affinità, di una continuità di fatti determinabili non cessi di risuonare. Complesso in proporzione, di natura quasi entropica si configura il corrispondente problema di meto-

⁴⁷ Chi fosse a conoscenza del motivo – ma del motivo vero, non del ciarpume nebulizzato, che nulla dinota – è pregato di darne tempestiva comunicazione all’autore del saggio all’indirizzo fornito alla nota 3.

do, oneroso, potenzialmente inesauribile, francamente inadatto per chi avvilisce la riflessione a gioco da tavolo, con le sue regole, pedine e caselle, laddove si tratta anzitutto di rispettare la *quidditas* fenomenica dei processi in esame, indi intuire la libertà che offrono al perfezionamento dell'indagine stessa e specialmente a colui che di questa ha la responsabilità⁴⁸. Ed eccola infine, dopo tanto rullar di tamburi, la fonte de *La coppa del Re*: un carme di Friedrich Schiller (1759-1805), tra i massimi artefici del rinascimento tedesco, la ballata *Der Taucher* (1797), lieve e terribile, che in ventisette sestine, cangevoli e incalzanti come i flutti del mare, narra il destino di un giovane paggio lanciato ben due volte verso la morte, simbolo dell'ambivalenza di ogni umano eroismo⁴⁹. Colpisce non soltanto la lontananza strutturale fra i generi, ma eziandio quella storica.

Rifarsi a un testo così esile, almeno narrativamente, alieno al pensiero drammatico e obiettivamente assai povero di elementi teatrali, tradisce la stessa ingenuità, fidente e rubesta, che spinse Mascagni a sfidare la mole del *Guglielmo Ratcliff* o Franchetti a trascorrer l'infinita via che separa il cielo dall'inferno; giovarono agli autori le suaccennate condizioni storico-culturali, propizie a un ampliamento del ventaglio tipologico cui la fonte poteva appartenere rispetto alla precedente consuetudine di ricavarla per lo più da *pièces* teatrali relativamente vicine, eventualmente con l'ausilio di una versione librettistica già esistente. Se dal tardo Ottocento non fu più anomalo prescindere completamente dalle implicazioni di quella sorta di codifica implicita nella forma in versi o rivolgersi anche a scritti extraletterari, come lavori storiografici o semplici tracce (la più celebre è lo scenario dell'*Aida*, vergato dall'egittologo francese Auguste Mariette)⁵⁰, la scelta di Chiesa e Zandonai è tal-

⁴⁸ V. anche la nota 53, senza dimenticare però la nota 17. Non è improbabile che il curioso lettore, almeno chi non avrà già cestinato il faldone, si possa interrogare sulle origini di una visione così poco ortodossa dell'indagine librettistica; sorvolando sulla dotazione intellettuale dell'autore, cui sovrintesero imperscrutabili incroci astrali, destinati a rinnovarsi solo fra un milione di anni, si rinvia di buon grado all'aforisma 6 di «Was den Deutschen abgeht» dalla *Götzendämmerung* di Nietzsche – appena una paginetta? Diciamo un seme che, deposto su terreno fertile, gran messe feconda.

⁴⁹ Venne pubblicata nel *Musenalmannach für das Jahr 1798* (Neustrelitz, Michaelis). Senza concorrenti la traduzione italiana di Maffei, apparsa più volte in volumi antologici – anche col titolo «Il palombaro» – prima di quello citato alla nota 63.

⁵⁰ Non rari i libretti del primo Ottocento ispirati a qualche asciutta pagina delle cronache medievali, secondo una prassi già tipica del teatro tragico in versi e riscoperta assai più tardi da Forzano (anche Metastasio consultava i suoi bravi libri di storia, antichi e moderni). Nel frattempo le attente letture storiche e letterarie di Leoncavallo, allievo non illaudabile di Carducci, lievitarono il libretto

mente singolare da richiedere un breve momento di riflessione, prima di cedere all'ovvio, comodo impulso di cestinarla come bizzarria da principianti: la cura dedicata alla veste medievale del dramma – e la particolare interpretazione di essa, che vedremo nell'analisi – suggerisce l'intuitiva volontà di riscoprire un genere, ma appunto al di là delle determinazioni che si erano accumulate da circa un secolo e che nelle fonti 'normali' – la nutrita, quasi ingombrante tradizione letteraria comprendente drammi, romanzi, poesie – erano fissate in uno statuto che ormai appariva troppo rigido o sterile. Il breve poema di Schiller fu la chiave verso l'agognata libertà di movimento, la bacchetta raddomantica che permise di 'ritrovare' un filone aurifero nascosto fra enormi masse litoidee, ciò che per Chiesa e Zandonai, in quel dato momento storico, riluceva di essenziale.

La mera distanza cronologica della ballata dalla reinvenzione librettistica ha poco rilievo, specie se confrontata con il romanziere dell'Abbé Prévost, *La véritable histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), di cui un intero manipolo di penne illustri a stento ebbe ragione⁵¹, cavandone infine la *Manon Lescaut* per Puccini (1893), o con Shakespeare, in Italia riverito ma temuto assai, che Boito osò fissare negli occhi anzitutto per il magnifico *Amleto* di Franco Faccio (1865) e più tardi per i due ultimi capolavori di Verdi⁵², per non parlare dei tra-

per i *Medici*, mentre il men fruito *Trillo del diavolo*, di Ugo Fleres e Stanislao Falchi (1899), sarebbe rampollato da un garbuglio biografico su Tartini, tonificato dalla lettera, citata nella nota introduttiva, in cui il compositore evoca la genesi della celebre sonata. In generale, per la librettistica a partire da Illica, il problema del rapporto tra fonte e libretto andrebbe rivisto alla luce della contrazione poetica subita sia dall'orizzonte letterario (e librettistico) sia dagli istituti formali, come si evince dal venir meno della loro funzione regolamentatrice; se infatti la qualità poetica media denuncia all'istante la perdita di un'ingente tradizione – per continuare a dialogarvi ci voleva l'altezza d'ingegno di un Boito –, il tendenziale (in realtà inevitabile) appiattimento delle strutture architettoniche e attanziali ad anticamera esecutiva era frutto di una cosciente volontà di allineamento a modelli teatrali recenti, in prosa, fra i quali sempre maggior peso avevano i capolavori stranieri. Che il libretto di *Germania*, verbigrazia, conceda troppo al 'meccanico' e troppo poco al 'poetico' (per usare una coppia terminologica di Giacomosa) non si deve alla mancanza di una fonte genuinamente letteraria ovvero all'esclusivo basarsi su aridi resoconti storici, ma alla scomparsa del vecchio orizzonte letterario, quello che aveva permesso a Ghislanzoni di costruire un libretto pienamente conservatore oltre che autonomo rispetto agli appunti di Mariette.

⁵¹ Talmente grande il numero degli autori implicati e tanto intricate le vicende compositive del libretto che rinunciamo, a beneficio del savio lettore, restio a scapitare in salute per gl'ineoici furori della *Opernforschung*, a ulteriori ragguagli.

⁵² Pochi, anche in seguito alla scalmanata riscoperta romantica, i libretti d'opera basati su precedenti shakespeareiani – il precoce *Otello ossia Il moro di Venezia*, di

gici greci che il proteiforme Illica, vestiti a bell'otta i panni d'archeologo, riscosse da un sonno millenne onde infondere vita alla *Cassandra*, così disperatamente arcaizzante, assegnata a Vittorio Gnecci (1905)⁵³. Ben più rivelatore l'accostamento alla prassi ottocentesca di esplorare la produzione, principalmente teatrale, di un'arcata temporale che da qualche anno risaliva in media a due o tre decenni, indizio questo di un irrigidimento del 'sistema' operistico che non restava senza conseguenze per le strutture drammatiche dei libretti, forse⁵⁴. E nonostante la ge-

Francesco Berio di Salsa e Rossini (1816), l'*Amleto*, di Felice Romani e Mercadante (1822) –, stemperati da adattamenti e traduzioni, in ogni caso accuratamente filtrati e depurati del loro *specificum*, come un'estetica dal subconscio classicista imponeva (Romani vi accenna nell'avvertimento all'*Amleto*). Caso a parte il *Macbeth*, (Piave e Verdi), l'unico tentativo, prima di Boito, di conseguire la riscrittura, nell'idioma stilistico d'arrivo, delle peculiarità dell'originale. Più cauto, ma non privo di pregi, il *Re Lear*, di Ghislanzoni e Antonio Cagnoni (1883 ca., non rappres.).

⁵³ Vastità dell'orizzonte letterario e complessità dei meccanismi intertestuali rendono estremamente ambiguo il senso della distanza tra fonti e concrezione; ma – poffare il mondo! – né la precocità di qualsiasi affermazione generale, né la consapevolezza che le orecchie meno interessate alla questione siano proprio quelle degli studiosi d'opera e in particolare di libretti, impediranno una sapida puntualizzazione. La traduzione librettistica di una fonte o un motivo o un insieme di spunti cade in un campo di forze nel quale distingueremo, almeno in via preliminare, alcune grandezze già approximate, ossia 1) il momento preciso – molto più che una tacca sul calendario – in cui viene messo per iscritto il testo, 2) il genere o i generi di appartenenza della fonte, sia nelle strutture generali sia nell'evoluzione fino al momento dell'elaborazione librettistica, 3) l'eventuale ricezione singola del soggetto o della fonte (è il caso di motivi classici o ampiamente ripresi), 4) l'orizzonte letterario, soprattutto nei generi innalzati a modelli generali e che hanno influito sul formarsi dei filtri formali della librettistica, 5) l'orizzonte librettistico, iscritto nel precedente, miniera sia di modelli (più specifici) che di materiali di ogni genere, 6) il periodo storico-culturale intercorrente o – nel caso di fonti cronologicamente prossime ai libretti – comune, con tutte le caratteristiche dell'epoca. Piuttosto che in termini di mera cronologia il problema della distanza tra fonti e libretto va inteso come un vasto movimento trasformativo di elementi affini che si spostano a velocità e seguendo 'orbite' diverse, all'interno del quale segmentazioni e collegamenti di ogni sorta risulteranno da un necessario arbitrio, giustificabile grazie all'impostazione dell'indagine.

⁵⁴ Anche a costo di discrepare dalla tendenza universitaria a ridurre i fenomeni storico-culturali a singoli, scheletrici determinanti materiali – come strutture burocratico-organizzative, collettori economici o sottoinsiemi sociali –, che di quelli non sono le cause ma mere *Begleitumstände*, converrà attenersi ancora una volta alla loro sostanza e constatare che la presenza di elementi 'esterni' anche imprescindibili, come la forma di una parete per un affresco o le preesistenze urbanistiche per un edificio, ha un valore estetico – dunque un nesso effettuale con l'opera – solo in quanto risulti assorbita nell'insieme dei fattori poetici, che ne sussumono la mera datità nella forma organizzata (che in ogni caso è anche la risposta a precondizioni di natura materiale). Il rapporto d'interazione fra so-

nerale crisi in cui la produzione operistica fra i due secoli versava, e in particolar modo quella librettistica, stando almeno alla gadgetteria ufficiale, tracimata al punto da soffocare qualsiviasa divisamento di verifica e di studio dei dati concreti, rimane il fatto che non pochi dei lavori più significativi di quel tempo – in non casuale concomitanza con la prassi personale di Illica, del tutto a suo agio nella letteratura ottocentesca in prosa – si rifacevano a fonti ancora piuttosto recenti, come la *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga (le «scene popolari» sono del 1883), il romanzo *Die Geier-Wally* di Wilhelmine von Hillern (1875) che Illica trasformò ne *La Wally* per Catalani (1892), il dramma *L'Arlésienne* di Alphonse Daudet (1872) adattato da Leopoldo Marengo nel libretto de *L'Arlesiana* per Francesco Cilèa (1897, 1ª vers.), lo *script* poliziesco *Fédora* del consumato Victorien Sardou (1882) finito nella *Fedora* di Colautti e Giordano (1898), l'ammirato *Воскресение* di un Lev Tolstoj al culmine della fama (1899), da Cesare Hanau e Camillo A. Traversi ridotto per l'omonima *Risurrezione* di Franco Alfano (1904)⁵⁵, infine il romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs (1898), prodromo della smagliante *Conchita* di Maurizio Vaucaire e Zangarini per Zandonai (1911)^{56, 57}. Non furono rivoluzionari i due trentini affacciatisi in una

stanza e istituzioni, in questo caso sbilanciato dalla sindrome documentaria a tutto scapito della prima, non intacca l'autonomia di un'indagine sui fatti costitutivi dei fenomeni, che rimane comunque imprescindibile, i cui risultati anzi contribuirebbero a un'impostazione più corretta di quel rapporto.

⁵⁵ Per la cronaca, il primo libretto in prosa (ancorché ritmizzata) della tradizione operistica italiana. Chi è tanto bravo da trovarne altri due?

⁵⁶ Imperdonabile la mancata processione di alcuni lavori di Puccini, costretti per una volta a cedere il posto e ad arrangiarsi in un'umile nota come la presente, v. *Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904), che la diade Giacosa-Illica trasse rispettivamente da *La Tosca* di Sardou (1887) e da *Madame Butterfly. A Tragedy of Japan* di David Belasco e John Luther Long (1900), o la *Fanciulla del West* (1910), che Civinini e Zangarini spremettero dal canovaccio di *The Girl of the Golden West* di Belasco (1905). Puccini scoprirà soltanto *in extremis* – con *Gianni Schicchi*, di Gioacchino Forzano, tratto dall'Anonimo fiorentino (1918), e naturalmente con *Turandot* cavata da Carlo Gozzi (Giuseppe Adami e Renato Simoni, 1926, post.) – l'enorme libertà d'azione offerta da fonti d'epoca, con conseguenze rilevabili a tutti i livelli del libretto. Preparata dalla maturità artistica e poi scatenata dal contatto con il comico, la *full immersion* nell'alterità del passato consentirà a Puccini quella sintesi che per anni aveva illusoriamente inseguito nella sicurezza – in qualche modo estrinseca – di basi testuali solide e collaudate, che alle restrizioni di un genere sostituivano la 'personalità', spesso marcata, di un esemplare. Con l'ultima opera, musicalmente il capolavoro assoluto del lucchese, Puccini celebra una strana, onnivora riconciliazione con una tradizione tenuta sempre a distanza.

⁵⁷ Aggiungasi, solo per inciso, che un aspetto non trascurabile della cosiddetta *Literaturoper* – l'ennesimo neologismo concettuale dovuto alla invidiabile duttilità

fase stabilmente 'decentrata', di movimento pluridirezionale della storia dell'opera, quando della sicura segnaletica di un tempo non avanzavano ormai che poche vestigia; vollero però tentare una strada che portasse alle loro aspirazioni, magari solo un modesto sentiero ma da battere con coerenza, cosa che sarebbe ingiusto liquidare come velleitaria. Chiesa e Zandonai profittarono della 'nuova' libertà dischiusa a tutti gli artisti dell'epoca, optando per una fonte non daddovero remota ma nemmeno prossima, densa di suggestioni ma facile da maneggiare per chi manchi di esperienza e non 'vincolante' – insomma, la poesia di un grande poeta che fecondasse un dramma tutto (o il più possibile) poetico.

LA SCENA

Minima, come già in altri casi, la corrispondenza fra il libretto de *La coppa del Re* e la fonte: quasi nulla nel testo di Chiesa rivela infatti che la *fabula* è desunta dalla ballata di Schiller, che il lettore del libretto potrebbe serenamente ignorare senza nocumento per la comprensione

linguistica del tedesco, piuttosto malcerto però sul piano teorico – è per l'appunto la prossimità estrema, si potrebbe dire la contemporaneità, non meramente cronologica, del testo librettistico e della *Vertonung*, entrambi radicati nello stesso *humus* culturale – questa è la vitale ambiguità del genere: non il rifiuto della tradizione ma una sua lettura non più tradizionale, satura di letterario ma depurata dei 'difetti' – convenzioni, anticume stilistico, cascami retorici – della vecchia letteratura drammatica. Non casuale, benanco negletta, la cornice storica della *Literatuoper* italiana – del tutto indipendente dalle omologhe francesi e tedesche –, uscita dalle mani di compositori appartenenti al giro generazionale degli anni '60-'80, stretta intorno all'estro di D'Annunzio e dell'epigono Benelli, giunta al *floruit* – con le menzionate *Parisina*, *L'amore dei tre re*, *Francesca da Rimini* e la *Fedra*, di Ildebrando Pizzetti su testo di D'Annunzio (comp. 1907, 1ª esecuz. 1915) – negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale, cosa che ne fece una delle esperienze capitali, assieme alla produzione di Illica, nel variegato tentativo di approfondire le conquiste della *Jahrhundertwende* e stabilire un nuovo canone, orientato – in polemica contro un verismo sì in crisi ma riluttante a scomparire, portabandiera della tendenza ad accettare il pubblico e della fede nello stereotipo di cui l'opera italiana mai riuscì a liberarsi – verso 'l'alto' (anche in conseguenza degli sconvolgimenti sociali e culturali prodotti dalla guerra la librettistica avrebbe gradualmente perso il suo slancio 'sperimentale' a favore di un'anodina adattabilità). Notare che l'esperienza della *Literatuoper* ebbe per Pizzetti, indipendentemente dalle trasformazioni della coeva librettistica, una sorta di effetto di *imprinting*: la sua drammaturgia infatti non poté prescindere, almeno fino all'immediato dopoguerra, da una lorica letteraria aggiornata (anche alle mode antiquarie), di livello formale medio-alto, tuttoché aliena dai preziosismi dannunziani e tendente al declamatorio, sempre però su misura del soggetto drammatico, il cui passato riusciva a filtrare nelle di lei strutture.

dell'opera⁵⁸. Della fonte si conserva appena lo spunto della coppa gettata in mare da un re, tuttavia dislocato ai margini di una vicenda ben più vasta, costruita con l'abbondante concorso di elementi allotri. Indizi tangibili sulla loro provenienza si colgono fin nella didascalia d'apertura, che fissa la cornice scenica in cui l'azione è calata:

La scena rappresenta sullo sfondo a destra un castello normanno eretto sopra uno scoglio che si alza a picco sul mare. Una larga strada conduce al piano del castello e sbocca sul proscenio fra cespugli di aranci. A sinistra s'apre la spiaggia che sale dolcemente il declivio fino ad un promontorio dietro al quale si agitano le onde del mare. La strada che conduce al castello è adornata a festa e presso la spiaggia sopra un rialzo del terreno sta il seggio reale difeso da palme e da altri alberi. È vicino il tramonto [segue l'elenco dei personaggi, v. *infra*] L'azione si svolge in Sicilia all'epoca della dominazione normanna⁵⁹.

L'unico punto di contatto fra tanto scenario e la ballata, che non si dilunga in descrizioni dell'ambiente, va cercato nella «Höh' | Der Klippe, die schroff und steil | Hinaushängt in die unendliche See» (v. 7-9), dalla quale il re getta «Den Becher in der Charybde Geheul» (v. 10), e che verosimilmente diventa lo /«scoglio che si alza a picco sul mare»/ della didascalia. Per il resto si direbbe di esser capitati nel bel mezzo di un'opera di gusto genericamente romantico, fatta per l'appunto di castelli a strapiombo sul mare, amena vegetazione (gli aranci che, in coppia con la qualifica normanna del maniero, definiscono senz'altro l'ambientazione geografica del dramma⁶⁰, irridendo la prescrizione finale),

⁵⁸ Non mancano casi di libretti sfornati sull'onda di un successo letterario, come i grandi romanzi storici o d'avventura, i cui grovigli narrativi bisognava conoscere per seguire una struttura drammaturgica altrimenti sconcatenata e lacunosa (tanto che a volte si doveva rimediare con brevi note al testo). Osserviamo a margine che l'intento di conservare quanto più possibile del carattere precipuo di quelle fonti induceva i librettisti a ridurre l'effetto 'assimilante' dei filtri formali, col risultato, in fondo inevitabile, di costringere un sostrato recalcitrante in un calco che lo mortificava (la prassi di adattare romanzi ottocenteschi senza la mediazione di drammi o libretti – testi non solo in prosa ma geneticamente estranei all'orizzonte letterario cui la librettistica attinge – meriterebbe qualche attenzione in quanto la trama contenutistica dei testi, particolarmente assottigliata, lascia intravedere con chiarezza la sottostante impalcatura di sostegno).

⁵⁹ Si cita dall'unica copia esistente del libretto, custodita alla biblioteca civica «Girolamo Tartarotti» di Rovereto, rimediando con discrezione ai refusi di cui il testo è francamente oberato: *La coppa del Re, leggenda melodrammatica in un atto di Gustavo Chiesa di Rovereto, per la musica di Riccardo Zandonai*, p. 2. Sia permesso ringraziare cordialmente il Dott. Cescotti per l'amichevole aiuto prestato nella ricerca delle fonti.

⁶⁰ In una poesia di Mario Rapisardi che parodizza il celebre incipit della goethiana

l'addobbo festivo che incornicia eventi comunitari, e infine il trono dell'immane monarca. Qualcosa tuttavolta insospettisce nell'accumulo studiato di elementi fortemente connotati, e ancor più la sorniona armonia che li lega in un tutto al quale è sottratta ogni profondità. Non può essere un caso che la qualità specifica di questo Medioevo si legga più nei particolari che nell'insieme: poco di essenziale dice la didascalia conclusiva, mentre la restante descrizione sa di manierismo di secondo e terzo grado, digerito oramai da generazioni, legatario di una 'rotondità' raggiunta dall'interno e che non dialoga più con la prassi scenografica ottocentesca, dominio di artigiani a tutta prova, perfettamente in grado di evocare ogni sorta di realtà muovendo da didascalie sommarie. Chiesa dipinge a olio un bozzetto di gusto tardo-romantico, in fondo neanche tanto distante dalla plastica chiarezza di una tavola di Achille Beltrame – proprio allora ai suoi primi passi –, nel quale si mescolano ricordi romanzeschi, spunti pittorici – l'indicazione cronologica del tramonto cala a coronamento visivo del quadro⁶¹ –, e forse l'onda silenziosa delle coeve ricerche storiche sul Medioevo nostrano, guizzante nell'identità normanna del castello, che un uomo di vasta cultura non poteva ignorare. L'irreversibile sfaldamento delle vecchie convenzioni scenografiche, legate a una drammaturgia e a una comunicazione poetica sopravvissute (anch'esse in forma stilizzata) nel repertorio, trattiene Chiesa dall'affidarsi alle tradizionali enumerazioni di requisiti, sobrie e attente solo a segnalarne l'utilizzabilità da parte dei cantanti; si premura invece di rimpolparle con cura da narratore, inusuale nelle didascalie dei libretti del tardo Ottocento avanti le tentacolari postille di Illica, badando a vivificare ogni snodo sintattico con una voce verbale apposita che abolisce il vecchio, funzionale asindetto (/si alza/, /conduce/,

Mignon, la Sicilia è appunto definita «il paese dei floridi aranceti» (*Frammento*, 1, ma il secondo verso del tedesco dice che «Goldorangen glühn») (v. anche nota 65).

⁶¹ Lungi da noi – come già da chiunque altro, nevero? – l'idea di leggere i libretti con occhi razionali o alla luce del semplice buon senso, ma che una rischiosa ricerca subacquea abbia inizio al tramonto pare fatto apposta per ingrassare il mai sopito rancore verso un genere cui non si perdona ciò che negli altri si loda. Oltre alla funzione puramente decorativa, l'indicazione temporale – confinata alla didascalia iniziale – fa pensare alla valenza simbolica dell'incipiente notte che, invece di proteggere gli amori furtivi, scenderà come un manto funebre sui due infelici innamorati – mancano tuttavia accenni espliciti in proposito, come in altri casi: si veda la lunga descrizione della pulsante natura notturna che copre la tragica fine degli amanti al termine di *Giovanni Gallurese*, di Francesco D'Angelantonio e Montemezzi, 1905; Illica ricorre a immagini molto simili – commento personale di un'insopprimibile 'voce narrante' che dovrebbe ispirare il compositore e riesce soprattutto ad assillare il lettore – al termine di *Anton*, per Cesare Galeotti, 1900, e di *Isabeau*.

/sbocca/, /s'apre/, /sale/, ecc.)⁶². E quel che in Illica esplose in ogni direzione – sollecitando, se non costringendo il lettore a un frondaio di interpretazioni magari sconnesse, sovrapposte e sgomitanti, ma comunque compenstrate con la testura drammatica, le cui frequenti 'aritmie' sono chiamate a controbilanciare –, in Chiesa si arrende docilmente all'incanto della scoperta: cosa sono infatti il castello, lo scoglio a picco, il promontorio, il seggio reale, le palme e tutto il resto? I balocchi dell'infanzia, o meglio, quelli dei genitori e dei nonni, riemersi dalla penombra di una soffitta esplorata eppur sempre misteriosa, mutati dal tempo in maliosi fantasmi e perduti, com'è ovvio, alla gioia immediata del gioco; tali però da ricompensare, chi sappia trovar loro posto in una stanza rimodernata, col dono che ai discendenti sembra più inestimabile: la nostalgia di ciò che non si è mai conosciuto⁶³.

I PERSONAGGI⁶⁴

La relazione tra fonte e libretto è un esempio lampante di quanto potessero gli istituti formali della librettistica anche in presenza di una base letteraria esigua o strutturalmente difforme dal genere drammati-

⁶² Ai più acuti non sarà sfuggito che le onde del mare /si agitano/, primo rinvio a una presenza sinistra che ha ulteriori riscontri nel corso del libretto.

⁶³ Preceduto da un sonante omaggio in versi di Maffei alla regina Margherita, patrona di intellettuali e poeti, si apre proprio con la versione de «Il nuotatore» l'elegante volume *Liriche di Federigo Schiller tradotte da Andrea Maffei*, per i tipi di Le Monnier (Firenze, senza data, uscito a cavallo del secolo), e l'accompagna un'incisione di Carl Gehrts (1853-1898), modesto pittore tedesco di genere e specialista in decorazioni e grafica, interessante per il modo di 'leggere' il carne, non molto diverso da quanto fa il quasi coetaneo Chiesa: alla perdita dell'orizzonte simbolico schilleriano subentra l'accentuazione melodrammatica – ormai parte integrante di un repertorio figurativo – di singoli tratti, come la posa solenne del re, che pare attendere alla salvezza del regno, l'atto implorante della figlia, addossata con le mani giunte al padre, quasi interceda per la persona amata, un diversificato tableau di cavalieri e cortigiani, alternanti gesti di severa disapprovazione e accorato ammonimento, fin troppo sporgenti dunque dalla cornice in cui il poeta li volle confinati (per tacere delle figure inventate), e il paggio, che rinuncia all'enfasi ma non a uno sguardo carico di speme alla giovine, secondato dalla mano posta sul cuore; manca il personaggio principale, il mare ruggente e avido di vittime, che nessuno, a ben vedere, poteva togliere dalle mani di Schiller senza rischiare d'affogarvi. La stilizzazione irrigidisce in emblema la ricchezza di forme e significati che in Schiller fluiva con 'naturale' spontaneità – quel che Goethe ammirò soprattutto nella ballata –, e visualizza la densa patina che un lungo accumulo stese sull'originale.

⁶⁴ In questa sede si tratterà dei personaggi come rappresentanti di una tipologia, costituiti di un fascio di caratteristiche drammatiche osservate sullo sfondo di

co: l'evanescente Medioevo della ballata, stretto attorno a pochi elementi semplici – il re, la corte, il paggio, la figlia del re – stilizzati in un merletto altrimenti sfrangiato dal demoniaco della prima *Romantik*, implode a nucleo tematico in grado di attrarre, a guisa di magneti, materiali affini dalla memoria storica del genere, non soltanto sul piano della costruzione ambientale ma anche su quelli dei personaggi e dell'intreccio. L'equiparazione a precedenti che formano gli anelli di una lunga, virtualmente infinita isotopia, consegna un qualsiasi elemento al principio di analogia, che i filtri formali di genere s'incaricano di regolare, conferendo maggiore o minor coerenza e spessore a un personaggio. Prescindendo da un certo grado di arbitrio, inevitabile e del tutto naturale in ogni operazione artistica, decidono della selezione la permanenza di determinate associazioni entro filoni relativamente omogenei, com'era quello dell'opera di ambientazione medievale, che mai aveva rinunciato a figure regali, cavalieri, dame, araldi e scudieri, ognuna delle quali distinta da una propria fisionomia tipologica (legata alle altre in un intimo rapporto di definizione reciproca), mentre l'adattamento specifico rispecchia più da vicino il clima dell'epoca, la posizione dell'autore nei confronti della tradizione che rielabora, e addirittura il *milieu* culturale cui appartiene.

La costellazione dei personaggi prevede: il Re di Sicilia, Iolanda, sua figlia, Guiscardo, principe cristiano sotto le spoglie di corsaro, Amazil, principe moresco, un indovino al seguito di Amazil, un araldo; donzelle, paggi, guerrieri, seguaci di Amazil, seguaci di Guiscardo.

Il Re – Appena tratteggiate le poche figure della ballata, sospinta irresistibilmente verso una catastrofe in cui gli esseri umani agiscono più da burattini che da veri attori, costrette altresì dal registro fiabesco a un embrionale tipologismo. Un anonimo re che gioca col suo potere e sfida i sottoposti, in tono quasi beffardo, a gettarsi in un abisso senza fondo, e non ancor soddisfatto dal paggio che supera l'ardua prova, lo induce a tornare negli inferi marini – promettendogli onori, divizie e la mano della figlia – per aver cognizione dell'insondabile, nonostante il giovane vi abbia appreso che «der Mensch versuche die Götter nicht |

una tradizione (per lo studio dettagliato del versante stilistico – tolta qualche anticipazione – e in generale drammaturgico del libretto rimandiamo il fido lettore alla seconda parte del saggio, dove si mostrerà il concomitare di quei tre parametri). Auspichiamo, anche a scampo di eventuali esiti giudiziari (non si sa mai), che la rimozione completa dell'ircocervo interpretativo a base di psicologismo da marciapiede e verginità letteraria, troppo a lungo impazzato nella sedicente ricerca, non abbia conseguenze traumatiche sui lettori specialisti (che ovviamente ci auguriamo numerosi ed entusiasti).

Und begehre nimmer und nimmer zu schauen, | Was sie gnädigt bedecken mit Nacht und Grauen» (v. 93-95) – ciò è quanto offre il testo di Schiller sulla figura del monarca. L'omologo di Chiesa – precisatosi in «Re di Sicilia»⁶⁵ – non entra che alla scena quinta dell'opera (da p. 9), accompagnato da prole, corte e araldi, mentre il coro intona una «Marcia di festa» (p. 10); tale ingresso segna il trapasso dell'azione da un piano privato, che fino a quel momento aveva visto contendere i tre protagonisti su questioni sentimentali, a uno decisamente ufficiale e pubblico, cui la presenza del sovrano conferisce il necessario crisma. Appunto la funzione di garante supremo sta a cuore a Chiesa, tratto ben presente nella librettistica del passato e che anzi non aveva ancora esaurito il suo potenziale drammatico, prolungandosi nell'opera italiana, seppur con decrescente vitalità, fino agli anni Trenta⁶⁶. Più esattamente l'impianto azionale de *La coppa del Re*, ruotante attorno alle implicazioni di una prova di coraggio, abbisognava di una figura reale che, restando ai margini dell'azione e in special modo dell'asse privato-sentimentale, riservato in esclusiva ai protagonisti, esercitasse la funzione di autorità in maniera neutrale nei confronti di chiunque, limitandosi a imporre il rispetto delle regole (p. 10) e a riconoscere il giusto (la vera identità del protagonista e quindi il suo diritto a prender parte alla prova, p. 11-13 e *infra*).

⁶⁵ Una nota della citata traduzione di Maffei (p. 205) segnala che una leggenda siciliana avrebbe ispirato il poeta tedesco; ciò potrebbe aver confortato la precisazione storica di Chiesa.

⁶⁶ Esempi di monarchi o supreme autorità ai margini dell'azione: il principe elettore del Brandeburgo da *Il Rolando*, di Leoncavallo (1904), il re Raimondo dalla *Isabeau* (1911), l'imperatore Commodo dalla *Melenis*, di Massimo Spiritini e Zangarini per Zandonai (1912), l'imperatore Altoum dalla *Turandot*, di Adami e Simoni per Puccini, il Visir da *Il gobbo del califfo*, di Rossato e Franco Casavola (1929), il sovrano da *Il favorito del re*, di Rossato e Antonio Veretti (1932), il rex Tullo Ostilio da *Gli Orazi*, di Ennio Porrino e Claudio Guastalla per Iginio Ariotti (1941). Una caratteristica dell'opera italiana a partire dagli anni Venti è proprio la ripresa di topoi anche antichi camuffati da un linguaggio radicalmente aggiornato, cosa che fra dinamiche specifiche anche molto differenti – giovane e cauto il principe elettore, altrettanto giovane ma sventato l'eccentrico Commodo, presenza solo pro forma Altoum mentre Tullo Ostilio interviene in un dilemma mortale – permette di intuire 'genotipi' simili (che questi, come elementi singoli, siano sopravvissuti al dissolversi dell'orizzonte letterario e degli istituti formali consentì un grado di individuazione tanto forte quanto illusorio sul piano estetico, poiché perseguito con l'impiego di mezzi stilistici prelevati confusamente da generi coevi e finanche dal linguaggio comune: il confluire di materiali non 'filtrati' nel deposito tradizionale – mai completamente rimosso – non divenne sintesi, ne sortì piuttosto un'interferenza negativa che esasperava la natura di corpo estraneo dei primi e squalificava a una sorta di peso morto il secondo).

Mancava un modello diretto nella librettistica, che fin dalla codifica di Metastasio aveva incardinato la costellazione drammatica sul regnante, sfruttandone il costituzionale bipolarismo morale di affetto e dovere, e che anche nell'Ottocento assegnò un'importanza capitale alla figura socialmente più elevata⁶⁷: se a Chiesa fosse noto il rarissimo caso di sovrano – l'ottavo Luigi, un orgoglioso capetingio – degnatosi di comparire nell'arco di un'intera opera solo in due brevi scene e appunto per fare da supervisore a una contesa d'arme, nella *Giovanna di Fiandra*, di Piave e Carlo Boniforti (1848, II, 3-4), è meno importante dell'intuizione che l'indusse a contemplare 'dall'alto' la tradizione librettistica e a ripercorrere la prassi dei poeti di teatro, isolando pochissimi tratti tipologici, non soltanto da analoghe figure reali. La maledizione punitrice invocata contro di sé nelle prime battute («... e sia | maledizione alla memoria mia | se alla sacra promessa io pur mancassi», p. 10) lascia intuire la contaminazione con la sfera sacerdotale, cuna elettiva d'insanabili antitesi e condanne irrevocabili, la cui interferenza con quella

⁶⁷ Regnanti o somme autorità ai margini dell'azione nel melodramma ottocentesco: Filippo Augusto di Francia dalla *Gabriella di Vergy*, di Andrea L. Tottola e Michele Carafa (1816), Goffredo di Buglione dall'*Armida*, di Giovanni Schmidt e Rossini (1817), Riccardo di Gloucester dalla *Giovanna Shore*, di Romani e Carlo Conti (1829, però malvagio), il Giustiniano dal *Belisario*, di Cammarano e Gaetano Donizetti (1836), Carlo II di Scozia dall'*Allan Cameron*, di Piave e Pacini (1848, sfiorato dall'amore), il debosciato – molto originale – Don Alfonso dal *Vasconcello*, di Temistocle Solera e Giovanni Villanis (1858), fino al Toledo viceré di Napoli dal *Mormile*, di Piave e Gaetano Braga (1862); alcuni di questi vantano una discendenza ideale dal Carlo Magno eccezionalmente deuteragonista *super partes* del *Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine*, ultima e poco apprezzata fatica operistica di Metastasio (Johann Adolf Hasse, 1771), ove ha il compito di sovrintendere allo smussamento dei contrasti. Inizialmente – forse un effetto del clima culturale della Restaurazione – il melodramma romantico sollevò il sovrano al di sopra di un contrasto passionale scaricato *in toto* sui protagonisti, presto però – in un silenzioso intorbidamento di modelli tardo-settecenteschi – lo rigettò nella mischia, facendone uno dei poli attanziali ma in veste antagonista, quindi in funzione di 'malvagio': dopo lo sdoppiamento in Faraone-Osiride dal *Mosè in Egitto*, di Tottola e Rossini (1818), che prefigura il tiranno 'puro' e il superiore rivale del protagonista, e risolte altresì in senso romantico le incertezze di epoca rossiniana grazie a opere come *Erode ossia Marianna*, di Luigi Ricciuti e Mercadante (1825, eco del despota nella citata *Giovanna Shore*), lo troviamo più volte nella drammaturgia di Romani, sia per Bellini (citiamo Filippo Maria Visconti dalla *Beatrice di Tenda*, 1833) sia per Donizetti (gli tocca l'esemplare Enrico VIII dall'*Anna Bolena*, 1830), fino all'inclassificabile Duca di Mantova dal *Rigoletto*, di Piave e Verdi (1851, antenato del summenzionato Commodo e 'ripudiato' dal Riccardo di *Un ballo in maschera*, di Antonio Somma e Verdi, 1859); né difettano tiranni in gonnella, ben patrocinati dall'appassionata e vendicativa Elisabetta d'Inghilterra, sempre benvenuta sul palcoscenico del primo Ottocento.

reale (e paterna) era tutt'altro che estranea all'opera⁶⁸; il curioso ricadere dell'anatema sul soggetto emittente può interpretarsi a metà strada fra funzionamento difettoso di strutture regolamentatrici ormai logore ed empito, in sé genuino ma così maldestro nel realizzarsi, all'innovazione⁶⁹. Allo scivolone sacrale segue il registro 'giudiziale', vettore della funzione di autorità e, potenzialmente, di opposizione al protagonista, quale alcuni libretti, anche celebri, avevano valorizzato (da «Quale audacia! E fia ver?» fino a «svelar t'impongo questo tuo mister», p. 11). Parte integrante della funzione giudicante è l'accertamento della legittimità di un pretendente in mentita veste, motivo che, senza essere frequente, aveva però al suo attivo realizzazioni affascinanti nella tradizione operistica (anche nella variante dell'anonimato, con cospicui referenti nel romanzo e nel teatro di parola)⁷⁰; il 'peso' di tale motivo induce

⁶⁸ L'opera del Settecento non temette di intersecare le funzioni di monarca, ministro del culto e padre in uno stesso personaggio (dal metastasiano Demofonte, 1733, all'Idomeneo dell'immancabilmente vituperato Giambattista Varesco, Mozart, 1781), mentre il secolo successivo preferì isolare il prototipo sacerdotale, al fine di esaltare i valori privati e familiari (quintessenziati nel Germont da *La traviata*, di Piave e Verdi, 1853, quasi privo di ulteriori connotazioni), senza cancellare però le originarie somiglianze con i due tipi affini (forse la 'decantazione' tipologica concorse a rendere sporadica sulle scene liriche la presenza della figura sacerdotale in un'epoca di idiosincrasia religiosa, che tuttavia tollerava personaggi di tipo profetico e di conio antico-testamentario, come il Mosè rossiniano, lo Zaccaria dal *Nabucco*, di Solera e Verdi, 1842, o i pullulanti eremiti, la cui identità confessionale restava assai vaga, laddove non rese giustizia invece a una figura di grande rilievo come Stiffelio – protagonista dell'omonima e ancor deprezzata opera di Piave e Verdi, 1850 – e più tardi, durante la dissensione politica fra stato sabaudo e Santa sede seguita al conquisto di Roma, assisté al trapianto di figure religiose – non a caso tutte rappresentanti dichiarate del cattolicesimo – nella sfera del negativo). Un tardivo esempio di re con mansioni sacerdotali (oltre che padre) nella *Elda*, III, 7 (ne sarà privato nella successiva *Loreley*).

⁶⁹ Lo spunto sa di generico fiabesco, non se ne conoscono precedenti nella librettistica italiana del XIX sec. L'unico riscontro diretto si trova nel «giuramento atroce» che costringe l'imperatore della *Turandot* «a tener fede a un fosco patto» (II, 2), appunto un'opera desunta da una fonte pseudo-fiabesca – l'omonima «fiaba teatrale» di C. Gozzi, 1762 – e centrata su una prova da superare.

⁷⁰ Cronologicamente vicino è l'episodio dalla *Isabeau*, I, in cui Re Raimondo concede all'incognito cavalier Faidit (che solo a lui si svela) il diritto di prender parte alla lizza. Poco frequentato dal teatro di stretta osservanza classicista, i cui valori aderiscono alla parola disciplinata, anima del dramma, il motivo dell'anonimato o della falsa identità (consapevole), impaniato di comico, metterà facilmente radici nell'ibrido *terroir* della librettistica e sarà la gioia dell'Ottocento, che, insopportante di confini di genere e di tipologie, lo cucinerà in tutte le salse. Se il rossiniano Tancredi non è noto che all'amante, già l'intreccio di *Bianca e Gernando*, di Domenico Gilardoni e Bellini (1826), presente i futuri sviluppi, basati sull'ambiguo rapporto fra eroe in incognito e autorità antagonista (notevole rielaborazione

Chiesa a svolgerlo nel primo concertato (p. 12-13) e a ribadirlo nelle parole del Re al termine di quello («M'han convinto i tuoi detti», p. 13). Contuttoché semplificata dalla marginalità programmatica della figura, il Re del dramma percorre una parabola ben nota ai lettori – ove ne sopravvivano – di libretti ottocenteschi, che muove dall'ostentazione imperativa degli attributi formali del ruolo, spinta talvolta fino all'ostilità dichiarata, e approda gradualmente alla manifestazione di una propensione affettiva, o almeno a una qualche forma di riconciliazione, eventualmente in punto di morte, qui diluita nella scena di lutto generale (p. 15-16)⁷¹.

ne *I Lituani*, di Ghislanzoni e Amilcare Ponchielli, 1874, 1^a vers.); punto di svolta il *Ruy Blas*, di D'Ormeville e Filippo Marchetti (1869), che, pur serbando all'eroe (spacciatosi per nobile) la sporta di doveri nei confronti del superiore, trasforma quest'ultimo nell'oggetto d'amore, spunto che giungerà fino alla *Turandot* di Puccini. Suprema autorità dissimulata è il sedicente Douglas, *alias* re Giacomo V di Scozia, da *La donna del lago*, di Andrea L. Tottola e Rossini (1819); derivazione diretta dal teatro di parola è il minaccioso Solitario che si rivelerà il protagonista del *Vasconcello* (rifatto su precedenti settecenteschi l'Arsace della *Semiramide*, Gaetano Rossi e Rossini, 1823, illustre esempio di falsa identità inconsapevole che nell'Ottocento riguarderà soprattutto il figlio, meno spesso il genitore, comunque poco spendibile in una drammaturgia basata su interazioni familiari magari burrascose ma in sé limpide, v. *Zaira*, Romani e Bellini, 1829, *Il Paria*, Gilardoni e Donizetti, 1829, *Lucrezia Borgia*, Romani e Donizetti, 1833, *Les vêpres siciliennes*, Eugène Scribe e Charles Duveyrier per Verdi, 1855, *Simon Boccanegra*, di Piave e Giuseppe Montanelli per Verdi, 1857, 1^a vers., nonché *Robert le diable*, Scribe e Giacomo Meyerbeer, 1831, una delle prime opere francesi di duraturo successo in Italia – tutto *sui generis* *Il Trovatore*, Cammarano e Verdi, 1853). Amante anonimo e altolocato in umili panni – caso inverso rispetto al *Ruy Blas* – nei primi due atti de *La Juive*, di Scribe e Fromental Halévy (1835). Da non dimenticare poi – gli amici tedeschi non ce lo perdonerebbero, massime i wagneriani – l'approdo ierofanico del campione misterioso in *Lobengrin* (1850, I, 3), musicalmente catafratto d'una boreale, alquanto spuria *kalokagathia*. Il valore culturale, finanche antropologico della contraffazione personale si desume già dal fatto che la non-riconoscibilità dell'eroe è la ventitreesima funzione catalogata da Vladimir Propp nei racconti di magia. Cavaliere in incognito al cospetto del re (per quanto usurpatore) nell'*Ivanhoe* di Walter Scott (1820, cap. VIII e segg.), forse il primo best-seller moderno, più volte ridotto a testo d'opera (il motivo del cavaliere anonimo è intrecciato con quello della tenzone, come nell'epica in versi, vi torneremo – *diis volentibus* – nella seconda parte del saggio); il romanzo ottocentesco predilesse la negazione dell'identità come sintomo d'incompatibilità fra singolo e società, citiamo soltanto *Les mystères de Paris* di Eugène Sue (1842-43), *Le comte de Montecristo* di Dumas père (1844-45), ovviamente *Les Misérables* di Hugo (1862; dalla stessa penna un clamoroso rigurgito d'arcaismo nella falsa identità inconsapevole dell'*Homme qui rit*, 1869). Il mondo dell'anonimato, naturalmente esteso anche al comico, entrerà in crisi con l'avvento del Naturalismo. Qualche esempio – sorvolando sulle differenze attanziali di figure escluse dalla dialettica erotica – fra i meno ignoti: il re Ulderico dal *Sigismondo*, di Giuseppe

71

Non trascurabile, per quanto appena accennato, il nesso padre-figlia, tanto importante per tutta l'opera italiana del secolo decimonono. Riflesso di una posizione sociale ancora difficile per la donna, gravata dai sedimenti culturali del passato preindustriale, oltre che complicato da una misoginia di natura più sfumatamente letteraria⁷², il trattamento di quel rapporto mostra che Chiesa recepisce l'evoluzione subita dalla figura regale nell'opera *fin de siècle*: accanto a una riscoperta, ma non più prevalente figura dispotica – esemplare l'inamidato Re Raimondo dalla *Isabeau*, né sfigura il rozzo possidente Stromminger da *La Wally*, o il burbero Bara Menico dalle *Nozze istriane* (Illica e Smareglia, 1895) fino al risoluto conte Aldovrandi dalla *Notte di leggenda* (Forzano e Franchetti, 1915), tutti pronti a disporre della figlia come di un bene patrimoniale (pertinente nella sua eccentricità il cieco padre della *Iris*) – emerse un profilo dai tratti più morbidi e ridotto a un peso piuma drammatico appena avvertibile, certamente una novità storica, prodotta dal generale indebolirsi della figura paterna nel sesto e settimo decennio del secolo⁷³, ma che affonda le sue radici nel passato del genere: ai

Foppa e Rossini (1814), il *basileus* Giustiniano dal *Belisario*, di Cammarano e Donizetti, il doge Simon Boccanegra dall'omonima opera di Piave e Montanelli per Verdi; parziale eccezione il re Carlo futuro imperatore dall'*Ernani*, di Piave e Verdi (1844), che, di metastasiano spirito dotato, antepone il trono al cuore. Estensione dell'ostilità regale alla figura femminile nell'*Ines de Castro*, di Cammarano ed Emanuele Bidera per Giuseppe Persiani (1835, già preceduta da dieci versioni), che ripropone alcuni spunti dell'*Eduardo e Cristina*, di Tottola, Schmidt e Gherardo Bevilacqua Aldobrandini per Rossini (1819), memore a sua volta di precedenti metastasiani, mentre il gene della riconciliazione universale del teatro settecentesco riciccia ne *La conquista di Granata*, di Solera ed Emilio Arrieta (1850), che nel finale riunisce i futuri suocero e genero d'opposta fede in un'apoteosi da operetta. Caso particolare il riavvicinamento di Germont *senior* a Violetta Valéry ne *La traviata*, che, grazie a una delle più felici ispirazioni del muranese, è molto più di un mero mascheramento di formule. Non mancavano casi di padri divenuti ostili all'amante della propria figlia, come l'Arnaldo del *Carlo di Borgogna*, di Rossi e Pacini, 1835, che ribalta la precedente dinamica, o come il protagonista dell'*Oberto conte di S. Bonifacio*, di Solera e Verdi, 1839 (anche qui dalla pesante bardatura romantica sporge l'inconfondibile falpalà di Metastasio, pensiamo all'intrigante Massimo dall'*Ezio*, 1728); l'opera della *Jahrhundertwende* riprenderà tale inversione, v. l'*Elda* e la rifacitura nella *Loreley*, e anche, assai più in piccolo, *Le Villi*.

⁷² Alla tragedia greca risale l'esplicita *deprecatio* della condizione femminile (il quadro forse più minuzioso nella lunga *rhèsis* con cui Medea entra in scena nell'omonimo dramma di Euripide; il mito greco plasmò l'immagine del padre afflitto per la nascita di prole femminile anziché maschile). Ripreso in forma retorica dalla tragedia classicista del Cinque e Seicento, il topos non smise di abbassarsi sull'orizzonte letterario fino a sparire del tutto.

⁷³ Concomitante alla crisi dell'istituto familiare – ben illustrata dalla letteratura francese –, che sul padre faceva tradizionalmente perno, si verificò una sorta di gra-

non occasionali sovrani – come il dolce re Arnaldo dalla *Isora di Provenza* (Zanardini e Mancinelli, 1884), l'accorato principe della *Flora mirabilis* (Fontana e Spiro Samara, 1886), il pacato monarca indiano Bhimasena dal *Re Nala* (Vincenzo Valle e Smareglia, 1887) – si accosta timidamente qualche villico, come il bonario babbo Guglielmo delle *Villi* o il più complesso Uberto da *La falena*, di Benco e Smareglia (1897)⁷⁴. Non soltanto per la brevità del dramma, anche per conservargli una tinta da racconto fiabesco Chiesa guarda alla recente tipologia del re conciliato con la figlia⁷⁵, e ne adatta i tratti essenziali in modo

duale sganciamento dell'asse erotico da quello deontologico, ed ebbe il doppio effetto di relegare la figura paterna ai margini della costellazione drammatica e consentire un approfondimento in chiave 'psicologica' della fenomenologia sentimentale. Dai libretti del periodo citato emergono a stento figure paterne memorabili, tali da costituire un vero polo della dialettica attanziale.

⁷⁴ Opere divergenti ma affratellate dal rifiuto del canone borghese e naturalistico nonché dal confuso ma accattivante sovrapporsi di tipologie e spunti letterari in gran parte 'd'avanguardia', a mala pena sorretti dalla vecchia travatura formale. Guglielmo è un estratto dell'altrettanto misero Sertorio da *La contessa d'Amalfi*, di Peruzzini ed Enrico Petrella (1863), entrambi costruiti con gli elementi comici che l'ambientazione richiedeva; interessante il don Antonio da *Il Guarany*, di Antonio E. Scalvini e D'Ormeville per Carlos Gomes (1870), che alterna ardore guerriero e tenerezza paterna, rifatto nel Duca d'Alba da *Patria!*, di Ferdinando Pagavini ed Enrico de Bernardi (1879), rendevole alla figlia ma implacando coi ribelli, agli estremi limiti della tipologia invece il marchese di Calatrava da *La forza del destino*, di Piave e Verdi (1862, 1^a vers.), che all'interno di uno stesso atto salta da un'affettuosa premura alla maledizione scagliata, per di più *in articulo mortis*, contro l'incolpevole figlia, ma è un concentrato di padri rossiniani. Il prototipo di figure come Guglielmo, Uberto o Sertorio va cercato nel vecchio Miller dalla *Luisa Miller*, di Cammarano e Verdi (1849), opera in cui esso convive con la sua antitesi, l'autoritario conte di Walter, ben più rappresentativo della drammaturgia verdiana; la figura di Miller, anomala nel melodramma ottocentesco ma destinata a lunghi riverberi (attraverso *L'espiazione*, di Solera e Achille Peri, 1861, la pregevole *Claudia*, di Marcelliano Marcello e Cagnoni, 1866, che rinnova il genere rusticale, e non senza interferenze con quello 'zingaresco' di *Djem la zingara*, di Giuseppe Perosio ed Emilio Bozzano, 1872, imparentato col rusticale, almeno fino al burattinesco Antonio dalla *Lodoletta*, di Forzano e Mascagni, 1917), è frutto dell'incrocio con tratti strutturali dell'opera di soggetto agreste e di carattere idillico, con un piede nel dramma semiserio e nella *comédie larmoyante* (passando per l'onesto e patetico Antonio dalla *Linda di Chamounix*, di Rossi e Donizetti, 1842, la tipologia risale fino al disperato Conte dalla *Nina ossia La pazza per amore*, di Giuseppe Carpani e Giovanni Battista Lorenzi per Giovanni Paisiello, 1789).

⁷⁵ In passato l'unica possibilità di un'armonia padre-figlia senza resti stava nel rendere vittima inerme di ingiustizia e persecuzioni il primo e di lui propugnatrice e speranza principe di salvezza la seconda, come nella *Zelmira*, di Tottola e Rossini (1822); tale tipologia, che declassava il genitore a oggetto quasi passivo dell'azione, fu ripresa molto di rado. Una variante della costrizione al matrimonio d'inten-

appropriato, cioè al termine del secondo concertato (p. 13): alle acclamazioni del coro per l'avvenuto riconoscimento dell'eroe la figlia del Re, sinora amante occulta, si getta fra le braccia dell'amato col tacito assenso del genitore.

Guiscardo – Il giovane paggio senza nome – da Schiller appena sborzato in «sanft und keck» (v. 20) – diventa il protagonista del libretto, Guiscardo, «principe cristiano sotto le spoglie di corsaro» (p. 2). Il nome, né innocente né casuale, rimanda al mondo letterario del Romanticismo d'oltralpe, dal quale a torme personaggi dal prefisso affine, marca inconfondibile di germanica onomastica, sono calati verso le amene plaghe della librettistica nostrana, non certo preclaro verziere della letteratura al cui rezzo molcere l'alma, Iddio ne guardi, ma sì di campestri fiori aiuola olente, non indegna di qualche risguardo⁷⁶. Nulla ha in comune Guiscardo con il suo parallelo schilleriano, se non il cimento subacqueo, riflesso nell'ansia che trascorre gli astanti, e il tragico epilogo,

resse è l'ostinato sostegno di un padre alla figlia riluttante al trono, v. *Le due regine*, di Peruzzini ed Emanuele Muzio (1856). Interessante anomalia strutturale la costellazione del *Vittore Pisani*, di Piave e Peri, 1857, in cui il protagonista, la figlia e l'amante formano tutto il tempo il fronte dei 'buoni': sono le stesse tipologie che il melodramma, da Rossini a Verdi, non s'era stancato di contrapporre nel gioco di valori sociali antinomici, e che ora Piave – questo silenzioso, misconosciuto innovatore della librettistica – sorprendentemente riallinea, con un occhio al suo *I due Foscari* (Verdi, 1844, obiettivamente più complesso) e fors'anche al metastasiano, ben più scabro *Catone in Utica* (1727), in una drammaturgia che, nel tentativo di mutar pelle conservando i suoi elementi costitutivi, si dichiara drammaticamente *zeitgemäß*. Ancora più strano, tanto da sembrare un dramma comico travestito da tragedia, il libretto della *Celinda*, di Domenico Bolognese e Petrella (1865), indizio di come le vecchie strutture drammatiche venissero gradualmente deformate, con conseguenze specifiche per ogni livello, pur restando sempre riconoscibili. Una riconciliazione a metà opera fra padre e figlia – dopo una rottura a base di maledizioni – poteva permettere un contesto fortemente religioso, come ne *La vergine di Kent*, di Giovanni Prati (proprio il poeta, caso mai qualcuno lo avesse letto) e Villanis (1856).

⁷⁶ Il nome evoca inoltre la novella prima della quarta giornata del *Decameron* di Boccaccio, dove designa un «giovane valletto... uom di nazione assai umile ma per virtù e costumi nobile» che Ghismonda, figlia del re Tancredi, toglie per amante (soggetto trapassato nell'opera, v. *Ghismonda*, di Francesco Mantella Profumi e Giovanni Barbieri, 1910, *Ghismonda*, di Leopoldo Carta e Renzo Bianchi, 1918). Era il soprannome di Roberto d'Altavilla, che nella seconda metà dell'undicesimo secolo divenne signore del Mezzogiorno d'Italia (Guiscardo = l'astuto), e grazie a lui conobbe una certa diffusione. Eventualmente nell'allotropo Viscardo il nome ricorre in alcuni libretti d'opera del primo Ottocento ambientati nella Sicilia medievale (assieme agli ovi Ruggero, Corrado, ecc., tutti avidamente furati alle cronache).

però altrammente modellato. La promozione a personaggio principale del dramma mette Guiscardo al centro di una potenziale moltitudine di tratti e funzioni, la cui sintesi, avvegnaché sgraziata, non è frutto del caso, anzi rende conto non solo della storicità ma pure del conio giovanile del libretto.

Rispetto a quanto richiesto dal personaggio del Re, la selezione dei materiali costitutivi del protagonista si presenta molto meno semplice. Anche restringendo l'orizzonte di riferimento alle opere di soggetto medievale con strutture e costituenti il più possibile affini – ambientazione vaga, sfera regale, coppia di amanti 'coesa', rivale moro, prova di coraggio determinante per la *Liebesgeschichte* –, la figura di Guiscardo rimaneva esposta all'interazione con una tradizione sterminata, di cui era impossibile non tener conto precisamente nel suo aspetto di totalità (e il tentativo stesso, ben avvertibile, di non ampliare eccessivamente il ventaglio caratteriale di Guiscardo, è già una prima reazione difensiva di Chiesa di fronte al compito). La vera difficoltà per chi compone un libretto non consiste nel confezionare un gingillo che appaghi le cosiddette attese del pubblico o magari di sedicenti studiosi che, a distanza di secoli, non esitano a ritenersene i beneficiari in esclusiva, lodando quanto ha il merito di solluccherarli e ignorando il resto, no, pel cielo marmoreo, niente di tutto questo: sia detto una buona volta, e senza l'istintivo *pavor academicus* per ogni insorgenza eterodossa, che qualsiasi elemento dell'orizzonte letterario – soprattutto poi i più macroscopici, come le tipologie di personaggi – ha natura poliedrica, è un'aggregazione di dimensioni diverse – caratteriale, azionale, espressiva – solo per ragioni di metodo isolabili l'una dall'altra poiché concresciute all'interno di una tradizione lunga e omogenea; ne consegue quel che a uno schietto ma attento lettore di libretti, libero e franco da zavorre universitarie, risulta poco men che palese, cioè che la ripresa di una tipologia obbliga a un rispetto – almeno di massima, comunque variabile storicamente – degli elementi strutturali concomitanti, dunque che essa porta con sé gli stilemi formali e la 'vettorialità' drammatico-contenutistica dei suoi omologhi passati⁷⁷.

⁷⁷ Punto assai delicato dell'ermeneusi librettistica, peraltro inesistente. In uno scritto lasciato chiuso, per motivi precauzionali, in un cassetto del suo *secrétaire*, l'autore si è diffuso sulla «pseudoregolarità» che misura la differenza fra i generi drammatici, scaturiti da un'imitazione regolata di modelli antichi (infaticabilmente discussa nella trattatistica), e la poesia d'opera, che non a norme codificate e a ragion veduta modificabili si richiama bensì a un vastissimo orizzonte di testi: rispetto ai quali essa foggia le sue strutture in modo da renderle vagamente simili a modelli contemplati a distanza, come moltitudine soggetta a ordinamento, e

Nel plasmare il personaggio Chiesa calca inavvertitamente la mano su due tratti poco appariscenti ma, alla luce della storia del genere, pregni di significato: Guiscardo è un principe cristiano, e si presenta in mentita veste. Il primo dato – desunto dall’elenco dei personaggi – non troverà rispondenza alcuna nell’intreccio, dacché la pur acerba rivalità con il principe arabo antagonista, Amazil, si esaurisce tutta nel solco sentimentale, risparmiando quelle implicazioni religiose che invece insaporivano le opere ottocentesche calate in Terrasanta o nella Spagna moresca⁷⁸. Ancor più anomalo il rapporto fra l’abito del personaggio e

riprodotti su scala infinitamente minore. Tale compressione – qualitativa, fattrice di trasformazioni profonde, simile alla migrazione di paradigmi ed elementi dall’architettura, arte maggiore, all’arredamento e al mobilio fra Sei e Ottocento – surroga l’assenza di disciplina formale esplicita ma comporta altresì quella caratteristica sostanziale della librettistica che ne ha sancito, per via intuitiva, l’esclusione dalla sfera della poesia, cioè l’irriducibilità a un ‘grado zero’ dei materiali letterari impiegati: questi rimangono sempre dei composti, molecole inscindibili con elevata ‘energia di legame’, preste a unirsi a molecole simili e dar vita a quella peculiare testualità di ‘pezzi finiti’ incrollabilmente scambiata per grossolano falsamento ovvero per necessità funzionale (anche la rigidità delle armature drammatiche, da sempre gratificata di stereotipa incomprendenza, ha origine nell’intrinseca resistenza dei materiali a una libera elaborazione, problema che per il teatro in versi – genere ibrido anch’esso ma strutturalmente più malleabile – non si è mai posto). La valenza multidimensionale delle molecole librettistiche – uniche candidate a ‘unità di misura’ della concrezione testuale – si tocca con mano nella ricorrenza parallela di tratti analogicamente organizzati, la quale conferisce a un libretto la sua coerenza generale, fondata nei presupposti e nella trasmissione del genere: l’identità tipologica di un personaggio richiamerà immediatamente un’ambientazione ma anche un insieme di tratti attanziali, tutte grandezze radicate in un terreno linguistico rigidamente codificato e altresì leggibile con facilità sia dagli autori che dal pubblico (delle cui ‘attese’ – strascinate ai bassi lidi dell’insaziata trivialità ufficiale – costituisce la vera e sola radice), il tutto naturalmente nell’equazione fra orizzonte referenziale – i libretti e i generi da cui provengono i materiali letterari e i modelli, la tradizione che li grava – e altezza storica dell’atto compositivo, che di tutto quello rappresenta un’interpretazione non ingiustificata. E per quanto paradossale appaia, proprio l’eterogenea volumetria dei componenti librettistici – semplici da ‘ricomporre’ con piccoli ritocchi – era alla base del travestimento operistico, la prassi esecutiva che, mutati nomi e costumi, presentava un dramma come nuovo o – magari per necessità censorie – ‘altro’ rispetto alla concezione originaria.

⁷⁸ Una breve carrellata comprenderà: *Maometto II* (Cesare Della Valle-Rossini, 1820), *Eufemio di Messina* (Jacopo Ferretti-Carafa, 1822, soggetto tratto dall’omonima tragedia di Pellico, 1820 – ispirata a *The Siege of Corinth* di Byron, 1815 – e sfruttato ancora per decenni), *I saraceni in Sicilia* (Romani-Francesco Morlacchi, 1828), *Zaira* (Romani-Bellini), *Malek-Adel* (Rossi-Nicolini, 1830), *I Lombardi alla prima crociata* (Solera-Verdi, 1843), *Il corsaro* (Piave-Verdi, 1848, da Byron, *The Corsair*, 1814, più volte ripreso dal teatro), *La schiava saracena ovvero Il campo di Gerusalemme* (Piave-Mercadante, 1848), *La conquista di Granata*, *L’Ebreo* (Antonio Boni-

le reazioni da esso suscitate: se all'abboccamento con l'amata Guiscardo, verosimilmente sbarcato da un viaggio per mare, è avvolto in panni da pirata che non offendono la figlia di un sovrano (scena II, p. 4-6), l'entrare successivamente in scena «splendidamente vestito... con gli abiti di ricco cavaliere» (scena IV, p. 8-9) gli causa l'aperto disprezzo del rivale, che, istigato da un indovino, non si stanca di rimproverargli, anche di fronte al Re, una presunta bassezza d'origine (scena V, p. 9-13), proprio quello che l'abbigliamento avrebbe dovuto stornare⁷⁹. Tali disfunzioni, più che segnalare l'imperizia drammaturgica di Chiesa, sono indizio della posizione storica di chi assiste, quasi nel momento in cui vi entra, all'impaludarsi di una corrente letteraria il cui portato ha perso gradualmente l'interna coesione, provocando nuovi 'rimescolamenti' di elementi in precedenza diversamente trattati – un fenomeno complesso, che in forme analoghe si riaffaccia in molta della librettistica fra Otto e Novecento, libera dai vecchi canali di scorrimento ma perciò stesso facile a disperdersi o a ristagnare⁸⁰. Il potere modellizzante della tradizione, basato su analogie disciplinate da una lunga continuità, non è sospeso, piuttosto è circoscritto a somiglianze 'irregolari' – ma non veramente arbitrarie – con singoli tratti o esemplari: Chiesa, librettista amatoriale, non riesce a percepirne la corretta prospettiva evolutiva, che di per sé assolveva a mansioni normative, coglie alcuni fatti macroscopici che davanti ai suoi occhi – gli occhi di un letterato di appena un anno

Giuseppe Apolloni, 1855), *Pelagio* (Marco D'Arienzo-Mercadante, 1857), *L'ultimo Abenceragio* (Peruzzini-Francesco Tessarin, 1858, da *Les aventures du dernier Abencéraje* di Chateaubriand, 1826, familiare ai librettisti), *Olema la schiava* (Piave-Carlo Pedrotti, 1872), *Roderico l'ultimo re dei Goti* (Francesco Guidi-Ponchielli, 1888); a chiusura della tradizione un'interessante rilettura con gli occhi di laicismo imparziale e storica sobrietà ne *Il conte di Gleichen*, di Michele Auteri Pomà e Salvatore Auteri Manzocchi (1887). Debitore del teatro illuminista e del romanzo storico, il genere avrebbe potuto assurgere a idealtipo del melodramma del primo Ottocento, in quanto sposa una *Kontrastdramaturgie* centrata su pochissime figure, e dunque viepiù arroventata, il tema della religione, rilanciato dal clima della Restaurazione ma portato sulle scene solo con riluttanza, e l'amabile guarnitura del colore locale storico-esotico, che mai non guasta. Si estinguerà spontaneamente a fine secolo (esperimento di riesumazione il *Re Hassan*, di Tullio Pinelli e Giorgio Federico Ghedini, 1939, 1ª vers.), mentre alcuni elementi, ripuliti della patina romantica, verranno riciclati nell'opera di soggetto esotico (un approfondimento nella seconda parte del saggio a proposito della figura di Amazil).

⁷⁹ Antica quanto il teatro è la funzione identificativa di abito e aspetto: «Gli abiti e il misero volto ci mostrano chi sei» dice Tesco al protagonista dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, 555-556.

⁸⁰ V. l'ormai familiare nota 17.

più anziano di Illica, formatosi a partire dalla metà degli anni '60 – si assestano in una costellazione di attinenze elementari, quelle che, *mutata ratione*, da sempre sovrappongono un capitello al fusto della colonna e un architrave al capitello, quali che siano i materiali, le proporzioni, la decorazione o la destinazione di un edificio. E allora un principe cristiano potrà ben confrontarsi con un nobile moro, l'uno e l'altro trapasati in simbolo di se stessi, in un emblematico Medioevo ove non mancano re, rivalità amorose e castelli, tutti realizzati con i 'pezzi' della tradizione (o con *cloni* idealizzati), mentre il recupero del valore identitario dell'abito, previsto nel sostrato linguistico del genere, mostra assai chiaramente l'intrinseca forza di convenzioni in grado di funzionare, bene o male che sia, anche al termine del loro ciclo storico (e persino, verrebbe da dire, indipendentemente dalla coscienza dell'autore).

Pur nell'esiguo perimetro dell'atto unico, Chiesa conserva al protagonista maschile le componenti tradizionalmente definitorie del ruolo, ossia quelle amorose e quelle di opposizione a un antagonista. Un lungo duetto fra Guiscardo e Iolanda, la figlia del Re, sostanzia la seconda scena dell'opera (p. 4-6), ispirata al topos dell'incontro furtivo degli amanti e segmentata in sezioni – euforia del ritrovarsi (da «Iolanda, o mia fedel» a «e più santa la fé»), rievocazione da parte di Iolanda della penosa separazione («Furono tristi, sconsolate l'ore»)⁸¹, risposta di Guiscardo in una lunga aria bipartita («No... vive ancor, mia dolce fidanzata»), ritorno alla realtà della prova imminente (da «Pur tu lo sai, qual fragile» a «Seppi la nuova e rapido»), breve inserto del coro di donzelle interno («E quando venne il sole alla mattina»), separazione (da «Forza è ch'io parta» a «T'assicura... O vinco nella gara... oppur morirò»)⁸² e preghiera di Iolanda («Possente Dio, che provvede») – che

⁸¹ La coppia di attributi arieggia Petrarca (*Rerum vulgarium fragmenta*, CCCXXXI, 35), si direbbe però che Chiesa la ripeschi dalla prosa, dove s'è un tantino usurata, anche in unione col sostantivo «ora».

⁸² Chi è avvezzo alle piccole cose, che nei libretti sono come geysir di correnti profonde, non si sentirà inuggito nel constatare che anche qui Chiesa rivisita un'opposizione semantica – ridicibile ai termini «vincere»-«morire» – di antichissima origine letteraria, poi trapiantata nella librettistica: fluita allo stato perifrastico dalle mani di Omero (*Iliade*, IX, 78, X, 174 e XV, 502-503), variamente declinata nell'intera tragedia greca, forgia del pensiero antinomico che le darà nel tempo diffusione e specificità, approda alla *Satira* I, 1 di Orazio, che – romanamente – la fissa per sempre nell'aforistico «mors... aut victoria» (8), referente principe degli sviluppi moderni. Non v'è quasi genere letterario che ricusi di adattare il binomio: la tragedia – da Pomponio Torelli (*La Merope*, 906), attraverso Shakespeare (*The Third Part of King Henry VI*, II, 2) e Voltaire (*Rome sauvée ou Catilina*, II, 6), fino ad Alfieri (*Rosmunda*, II, 2, *Bruto primo*, II, 7, *Antonio e Cleopatra*, III, 2) e a Giovan

ne riadattano blandamente alcuni elementi, non senza echi della solita forma. La funzione generale del duetto – presentazione dei personaggi, loro caratteri, allusioni all'antefatto e anticipazioni di futuri sviluppi, in primo luogo la fatale prova – deriva dalla prassi ottocentesca, che a circa un terzo dall'inizio dell'atto prevedeva una scena di questo genere. La rinuncia al contrasto sentimentale fra gli amanti, ingrediente necessario alle architetture drammatiche di grande respiro, consente a Chiesa di indugiare sul momento dell'effusione, destinato a restare l'unica oasi lirica dell'opera⁸³. Che gli autori non potessero prescindere può sembrare ovvio, molto meno ovvio però è il colore tenue, un pastello appena sfumato, steso a pennellate ampie e uniformi, a evitare che la superficie del duetto si increspi, lasciandolo immerso in una statica contemplazione di affetti di una chiarezza quasi didascalica; e se questi, singolarmente presi, scontano la natural goffezza del dilettante armato di buone intenzioni, la loro adunata in un solo luogo, la loro messa in mostra, guidata con la mano prudente e rispettosa del collezionista, è davvero il fatto rivelatore: sottratti alla vita del palcoscenico, eccoli composti in un'asettica teca da museo, lucidati e in bell'ordine per un ideale pubblico attratto dai reperti del passato.

Battista Nicolini (*Filippo Strozzi*, III, 6) –, l'epica – Boccaccio (*Teseide*, V, 44), Boiardo (*Orlando innamorato*, I, XXVI, 59 e II, XV, 1), Ariosto (*Orlando furioso*, XLI, 41, 2), Tasso (*Gerusalemme liberata*, XII, 60, 8) –, la lirica civile d'ispirazione patriottica (Foscolo, *Ode a Bonaparte*, 34, Prati, *Anniversario di Curtatone*, 15), la commedia, sia in versi (Goldoni, *Ircana in Ispaña*, II, 9) che in prosa (Camillo Federici, *L'udienza*, I, 3), anche la storiografia (Machiavelli, *Discorsi sulla prima Deca di Tito Livio*, III, 46, Guicciardini, *Storia d'Italia*, V, 1), la narrativa minore d'impronta risorgimentale e la memorialistica. Sempre più frequente nella librettistica del Settecento, diventerà valanga in quella successiva, che provvederà a disciplinarne l'occorrenza: alle non molte varianti morfologiche, espanse talvolta in perifrasi, corrisponde la tendenziale coincidenza fra momento di climax o acme drammatica, pluralità vocale (dal duetto al coro) e accumulo azionale (tale penetrazione fa pensare non semplicemente a una banale 'compatibilità' del sintagma con i tumultuosi canovacci romantici, piuttosto a una sorta di 'predeterminazione' drammatico-formale consistente in un adattamento reciproco fra endoscheletro attanziale e un insieme di materiali preesistenti, l'uno e gli altri fortemente tipizzati). Estintosi a fine secolo, sarà riesumato da Chiesa, non senza ambivalenza: in chiusura del duetto ma in bocca a un solo personaggio, per di più in un nesso quantomeno lasco con la contermine esortazione – e tutto questo in un breve, sbiadito endecasillabo? Dice il saggio: *Paucis in litteris multa!* (v. nota 3).

⁸³ Assai inconsueti, anche nell'opera della *Jahrhundertwende*, i duetti d'amore privi sia di contrasti interni sia di rinvii ben precisi alla restante azione; un precedente nel *Riccardo III*, di Andrea Codebò e Giovanni Battista Meiners (1859, I, 2), mentre il *non plus ultra* è naturalmente la scena fra Otello e Desdemona dall'*Otello*, di Boito e Verdi, I, 3 (1887), raro esempio ottocentesco di duetto d'amore in chiusura d'atto.

L'aria di Guiscardo (p. 4-5) deve assicurare l'amata circa i di lui sentimenti per lei, e lo fa riacciandosi a uno dei motivi maggiormente coltivati dal Romanticismo letterario, ossia la persistenza del ricordo nella lontananza, quasi la quintessenza della fedeltà⁸⁴. A questa tradizione, che, anche in conseguenza dell'entusiastica riscoperta della poesia di Dante e dello stilnovo, aveva trasferito su un registro sacrale la formulazione dell'affettività⁸⁵, attinge Chiesa quanto basta a ottenere un concentrato di sentimentalismo, statico e sciolto dal contesto, in maniera tutto sommato poco diversa dalla prassi seguita da numerosi

⁸⁴ Non ignoto all'opera settecentesca, che lo assimilava piuttosto alle categorie della costanza e della fedeltà, il cui corretto 'funzionamento' era garanzia dell'equilibrio etico dell'individuo, tale sentimento venne isolato dal Romanticismo e abbondantemente inzeppato di tratti spirituali e psicologici afferenti alla sfera del dolore, diventando così fattore di disturbo (consapevolmente o meno ci si rifece a precisi spunti petrarcheschi, rimasti sempre vivi nella tradizione lirica). Il Tancredi dell'omonima opera di Rossi e Rossini entra in scena anelando l'amata, che un trilustre esilio non è bastato a cancellargli dal cuore (I, 5, rifatto in piccolo nel Ricciardo del *Ricciardo e Zoraide*, di Berio di Salsa e Rossini, 1818, I, 7); simile l'ingresso di Lancastro in veste di bardo ne *L'eroe di Lancastro*, di Rossi e Nicolini (1821, I, 8), di Zadig in *Zadig e Astartea*, di Tottola e Nicola Vaccai (1825, I, 5), di Uggero dall'*Uggero il danese*, di Romani e Mercadante (1834), per tacere dei risaputi sobbalzi mnestici di Gualtiero (*Il pirata*, 1827, I, 2); cambiano poco i panni esotici, indiani per Idamore, protagonista maschile de *Il Paria* (Gilardoni e Donizetti, 1829, I, 6), ottomani per Selim da *La sposa d'Abido* (Peruzzini e Giuseppe Poniatowski, 1846, I, 2), poco cambia la toga per Settimio da *L'esule di Roma o Il pros critto* (Gilardoni e Donizetti, 1828, I, 2) o gli indumenti corsi per Alberto da *La fidanzata corsa*, di Cammarano e Pacini (1843, I, 4). Il topos dell'ingresso dell'eroe a opera avviata col nome dell'amata sulle labbra viene compresso nel sospiro che avvolge il nome della protagonista proprio sull'incipit della *Fenella ossia La muta di Portici*, di Rossi e Stefano Pavesi (1831). Libretti di taglio conservatore mantengono il topos, v. l'entrata di Fernando da *La contessa di Medina*, di «penna piacentina» e Luigi Chessi (1867, I, 5). Poco meno frequente la presentazione della protagonista immersa nella rimembranza dell'amato, tipologia trattata comunque in modo più vario (v. nota 111). Il genere romanzesco aveva mezzi altrettanto efficaci dell'opera per mostrare un eroe dal pensiero fisso sull'amata, come il protagonista del popolare *Ettore Fieramosca*, di Massimo D'Azeglio (1833), che solo la fatidica disfida distrae dal ricordo di Ginevra (il romanzo conobbe fino al secondo decennio del Novecento poco meno di venti adattamenti operistici).

⁸⁵ Una storia della librettistica italiana ottocentesca – di cui non si scorgono nemmeno gli splendori antelucani – dovrebbe includere un capitolo, possibilmente non troppo striminzito, sulle molteplici conseguenze dovute alla ricezione letteraria dello stilnovo: pensi, chi ancora è in grado di farlo, alla radicale trasformazione della sfera erotica, che, promossa a cuore del melodramma romantico, spazzò via il vecchio *Hintergrund* deontologico e filosofico, mutò il volto dei suoi protagonisti e investì le strutture formali e drammaturgiche della librettistica (contribuendo a consolidarne la 'svolta' medievale) grazie a un complesso di valori fortemente compatto e compenetrato con la sensibilità dell'epoca. Nel clima *fin de siècle* la rinnovata ricezione dantesca avrà ulteriori ripercussioni sulla librettistica.

librettisti minori del tardo Ottocento – quelli, per intendersi, che il dotto bipede d'oggi non perde tempo a leggere, beato e lieto di lasciarne l'onere ai poveri illusi che corrono dietro alle idee invece che ai proventi. Indizi del sostrato dantesco sono sparsi anzitutto intorno alle due strofe in questione, laddove Guiscardo palesa gli effetti del sentimento («onde ho più forte l'anima | e più santa la fé»)⁸⁶, o preconizza il «fulvido | raggio di santo amor» che dovrebbe sostenerlo nell'incombente cimento⁸⁷, mentre nelle strofe si ripete la lode dell'amata sublimata nella metonimia delle «luci tue sì belle | brillanti come stelle», indubbiamente ingenua come risultato ma inserita in un orizzonte⁸⁸. E dal Romantici-

⁸⁶ Inutile aggiungere (o forse no) che l'apparente gratuità dell'espressione lascia intravedere la duplice matrice – pagana nel primo settenario e religiosa nel secondo – di una concezione dell'eros che l'Occidente moderno mutuò, col filtro del Cristianesimo, dal *Simposio* di Platone (discussione degli effetti dell'amore sul carattere a 6-7), tollerando perfino che la librettistica, in modo sistematico a partire da Metastasio, se ne impossessasse. Un'indagine correttamente impostata del trattamento del tema amoroso – in realtà fin troppo ampia per una sola vita umana – porterebbe a illuminare dall'interno il senso stesso della tradizione librettistica, di cui mostrerebbe un fondamentale aspetto storico, fors'anche innescando per soprammercato il sospetto che il lettore implicito della scrittura poetica non si nasconde necessariamente nei bassifondi corporei di quello reale.

⁸⁷ Chiesa adopera l'aggettivo «fulgido» più volte e in contesti affini, però il lemma /fulvido/ non ha l'aria di un refuso, sembra semmai un dantismo (*Paradiso*, XXX, 62), maneggiato anche da Boccaccio (*Elegia di madonna Fiammetta*, I, *Filocolo*, V, *Filostrato*, III, 1); il retroterra letterario del lemma – in Dante accompagna il fiorire della candida rosa nell'empireo («lume... fulvido di fulgore»), in Boccaccio è sempre incastonato nel nesso «fulvida luce», di apparizione nei primi due casi, nel terzo metaforica – sta lì a provare che Chiesa, uomo di lettere, non sciorinava a caso, ma si sforzava di delineare un tessuto stilistico e contenutistico coerente, poggiato sull'attenta rilettura della poesia medievale allora in corso.

⁸⁸ Il lemma «luci» (variato in «lumi» e in «ciglio») per «occhi» era ben noto alla librettistica, che fino a tutto il Settecento ne aveva fatto un tassello, certo immancabile, di una descrizione fisica virtualmente aperta all'intera persona (femminile, ma anche maschile), sulla falsariga della favola pastorale e della lirica minore (l'opera buffa avrebbe insistito su presentazioni e autopresentazioni molto dettagliate e d'efficacia straordinaria). L'Ottocento focalizza l'attenzione sugli occhi femminili, sublimando il corredo di virtù tradizionalmente distinte in un afflato trascendente che parifica la donna a un angelo. Ciò carica gli organi della vista di un valore particolare, marcato dalla nuova associazione con la luminosità, appunto in concomitanza della ricezione di Dante (l'archetipo in *Inferno*, II, 55: «Lucevan gli occhi suoi più che la stella»; occhi sprigionanti luce nelle *Rime*: 18, 1-2; 21, 4-5; 22, 5; 37, 28-30; 38, 17; 45, 43; 46, 74-75). Centrale per la poetica stilnovista, il motivo degli occhi femminili forieri di luce, speranza e virtù (ma fonte altresì di pene per l'uomo) verrà sviluppato per secoli da Petrarca e dai suoi persecutori (diffondendosi ovunque, anche come stilema autonomo dal contesto erotico, fin nella prosa epistolare o nella letteratura edificante e agiografica. Ma anche nella commedia, dal gustoso passaggio de *La carbonaria*, 1606, IV, 6, di Giambattista

smo ribelle, stemprato, dopo i soprassalti di Byron e Hugo, in servizio da salotto, proviene l'ambientazione corsara dell'eroe, ultimo di una galleria di nobili caduti in disgrazia che conta – fra predoni di mare e di terra – fuoriclasse come il Gualtiero da *Il pirata*, di Romani e Vincenzo Bellini (1827)⁸⁹, l'Ermanno Moos da *I briganti*, di Jacopo Crescini e Mer-

Della Porta, fino al lapidario cenno dalla *Pamela nubile*, 1750, III, 6, di Goldoni). Scerniamo un unico esempio dall'opera, l'aria del conte di Luna che vagheggia l'amata Leonora in termini di effusione luminosa (Cammarano-Verdi, *Il Trovatore*, II, 3: «Il balen del suo sorriso | D'una stella vince il raggio! | Il fulgor del suo bel viso... | ... il sole d'un suo sguardo», ove peraltro si vede il 'riordino', non casuale o caotico ma «pseudoregolare», che la *Librettodichtung* fa di materiali preesistenti e in origine soggetti a una differente codifica). Gasparo Gozzi (forse il primo 'scopritore' di Dante) azzarderà un pizzico d'ironia ne *In lode del danaro*, 24 (dalle *Rime piacevoli*), ma per un'interpretazione finalmente anticlassica dovremo aspettare Baudelaire, *Les fleurs du mal*, 43 (1857), che conserva alcuni elementi basilari della tradizione (la dimensione angelica e mistica, gli effetti sul poeta) immergendoli in un bagno di connotazioni allotrie. Il romanzo europeo, genere onnivoro, si guarderà dal trascurare uno stilema tanto poetico, sfrutterà anzi la propria disomogeneità strutturale per farne un'ampia declinazione: Daniel De Foe lo cita succintamente, con una sfumatura un po' inquietante, in *The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe* (a p. 209 della *princeps*, London, Taylor, 1719: «I saw two broad shining Eyes of some Creature, whether Devil or Man, I knew not, which twinkled like two Stars»), Scott lo condisce di un'ironia lieve e quasi metaletteraria (*Ivanhoe*, XXVIII: «eyes [of the lovely Rebecca] whose brilliancy was shaded, and, as it were, mellowed, by the fringe of her long silken eyelashes, and which a minstrel would have compared to the evening star darting its rays through a bower of Jessamine»), Hugo ce lo serve nel registro religiosamente tragico e sublime che anima *Les Misérables* (I, 7, 6: «Ses yeux [di Fantine moribonda]... se rallumaient et resplendissaient comme des étoiles. Il semble qu'aux approches d'une certaine heure sombre, la clarté du ciel emplisse ceux que quitte la clarté de la terre»). E, non per compiacere pulsioni pseudopopoliste alla moda (in guerra con uno snobismo altrettanto affettato e insulso), ma è un fatto che dall'opera il nesso giungerà fino alla musica leggera (chi non ricorda *Parlami d'amore Mariù*, di Cesare A. Bixio ed Ennio Neri cantata da Vittorio de Sica, 1932, che Zandonai ha potuto ascoltare?). Notiamo che Chiesa, all'usuale e in realtà usurato attributo «lucente», che la lirica erotica fra Cinque e Settecento circoscrive agli occhi della donna amata, preferisce «brillante», tipico piuttosto della prosa, letteraria e non, sebbene non ignoto alla poesia (C. Gozzi, *La donna serpente*, 1763, I, 3, la poco casta *Novella XXXVIII*, 42, 3 di Giovan Battista Casti, 1793) e alla librettistica (Romani-Bellini, *La straniera*, II, 10). La poesia d'opera della *Jabrbundertwende* e del Novecento avrebbe riscoperto, sull'onda delle infrenate idiosincrasie erotiche di D'Annunzio, la potenziale totalità del corpo femminile, con particolare attenzione per le labbra e i capelli.

⁸⁹ Scoperto il rimando alla cavatina di Gualtiero «Nel furor delle tempeste», *Il pirata*, I, 2. Benché stenti a solidificare in una forma costante, il ricordo dell'effetto disacerbante dell'amata invocata dall'eroe nei turbini esistenziali è quasi un minitopos della librettistica romantica, legato a doppio filo all'immagine della donna angelicata (esempio da manuale l'aria di Francesco Pusterla «Fra pensier di stra-

cadante (1836, 1^a vers.), l'Ernani eponimo dell'opera di Piave e Verdi (1844), il Selim da *La sposa d'Abido*, di Peruzzini e Poniatowski (1846), il Carlo Moor da *I Masnadieri*, di Maffei e Verdi (1847, remake del brigante mercadantiano), fino all'Enzo Grimaldi da *La Gioconda*, di Boito e Ponchielli (1876, 1^a vers.)⁹⁰. Gli antenati della tipologia riposano in quel teatro tardo-barocco che, sull'esempio dei grandi classici francesi, dosava razionalismo e sentimentalismo e che Metastasio passa al chiariotio della favola pastorale, ottenendone il sovrano inconsapevole di sé ma *naturaliter* distinto dai restanti mortali, il riconoscimento del quale è procrastinato solo dagli 'accidenti' di un mondo perfettibile⁹¹, mentre

gi, e sangue» nella *Margherita Pusterla*, libretto giovanile di Pietro Cossa – futuro drammaturgo di enorme successo, oggi pacatamente obliato – per Venceslao Persichini, 1857, II, 1).

⁹⁰ Sensibili mutamenti introduce nella tipologia l'Andrea Pisani – ex ammiraglio imbrancatosi per vendetta con i pirati – dalla *Bianca Contarini*, di Francesco Jannetti e Lauro Rossi (1847), dramma che sgretola l'aureola di assolutezza di sentimenti e valori, precludendo alla drammaturgia scapigliata e alla successiva poetica antierica. Parziale eccezione il Baldo pirata e aristocratico inconsapevole da *Il duca di Scilla* (Peruzzini e Leone Fortis per Petrella, 1859): il suo dolersi per un destino ingrato (I, 2) non è la ripresa meccanica di un topos romantico («il mio cor è maggior di mia fortuna» dice il protagonista di *Bianca e Gerardo*, 1826, I, 4, citando tuttavia alla lettera la metastasiana *Didone*, 1724, I, 6), ma la spia di una grandezza interiore che ricorda la *Weltanschauung* di Metastasio (v. *infra*), non dissonante in un libretto che pare una parafrasi di luoghi metastasiani. Piuttosto decentrate le vicende da bucaniere del protagonista di *Morosina ovvero L'ultimo de' Faleri*, di Bolognese e Petrella (1860), mentre un'apprezzabile rielaborazione del motivo si legge già in *Mortedo*, di Irene Ricciardi e Achille de Lauzières per Vincenzo Capecelatro (1845). Imperdibile per gli amanti della librettistica ottocentesca l'inumano protagonista de *Il conte di Beuzeval*, di Luigi Scalchi e Domenico Lucilla (anche col titolo *Il conte assassino*, 1870, eseguita tre anni dopo), che solo per talento – non per necessità o delusioni affettive – abbraccia la strada del crimine. Ai margini, ormai anche storici, della tipologia il nobile bandito Schedone da *Dina la derelitta*, di Rodolfo Paravicini e José Augusto d'Arneiro (1885), che recupera ancora una volta i temi della vendetta e della falsa identità inconsapevole (non senza qualche sorprendente deriva in senso verista – ma chi dovrebbe mai interessarsene?. Forse i carrieristi d'assalto che infestano l'università? O il brulicame di sottotitoli con licenza di parassitare?). Tarda recrudescenza, facilitata dal registro pseudo-fiabesco, il principe Calaf della *Turandot*. Chi ha avuto in sorte di crescere nel Cartaceo inferiore – l'exeunte era del libro stampato ormai scalzata dalla pandemia planetaria dell'*idolomania cerebropatica* –, ha letto da ragazzo *Il corsaro nero* di Emilio Salgari (1898) e rammenterà che il protagonista è un nobile incorsarito pure lui per vendetta, non diversamente dall'enigmatico Nemo delle *Vingt mille lieues sous les mers* di Jules Verne (1870), realizzazione limite del tipo.

⁹¹ Basti per tutti il *Demetrio* di Metastasio (1731). Dalla *Gerusalemme liberata* un sunto della virtù interiore che comunque inaura l'individuo, nella descrizione di Goffredo «in umil seggio e in un vestire schietto» (1575, II, 60, 3): «ma verace valor, benché negletto l'è di se stesso a sé fregio assai chiaro» (id., 5-6); appunto l'evidenza

il Romanticismo, resa ontologica la dicotomia individuo-realtà, partorì figure segnate per sempre dall'ingiustizia irreparabile di una società in preda al disordine e alla violenza. All'epoca della collaborazione di Chiesa e Zandonai la tipologia era caduta in prescrizione, venuta a mancare l'attualità del sostrato letterario e culturale in cui affondava le radici (il romanzo sociale, a partire dall'*Oliver Twist* di Dickens, 1837-38, aveva lentamente spostato l'oggetto dell'ingiustizia dalla sfera dell'aristocrazia a quella del proletariato)⁹². Tale recupero, apparentemente dilettesco, sparge luce sulle intenzioni recondite dell'autore, molto più di quanto esternazioni stereotipe potrebbero fare: un elemento invecchiato e ormai inerte si è prestato benissimo a un ringiovanimento radicale grazie all'abrasione delle incrostazioni che una lunga storia vi aveva depositato e anche al contesto – ricavato seguendo criteri simili – in cui è calato. La qualità specifica del risultato, questa sì dipendente dalle capacità del poeta ed esposta a giudizi soggettivi, è, a ben vedere, secondaria.

Ma la vera patente di Romanticismo, almeno nella variante vittimista e disperata, così accetta nel primo Ottocento a un pubblico avviato a porre il consumo d'arte sotto la polarità di velleitarismo ed eterizzazione, la troveremo nella grande aria che Guiscardo innalza a propria difesa, in seguito alle accuse scagliategli da Amazil. Accortamente collocata fra l'arioso del Re e il secondo concertato, alle p. 11-12, è il perno attorno al quale ruota l'importante scena quinta dell'opera: Guiscardo vi asserra in quantità rilevante, se non eccessiva, espressioni e topoi già moneta corrente di certa librettistica, a ostentar gli scangèi di un passato da eroe sventurato e ramingo⁹³ di cui fino a ora non si è avuto quasi

convince il Re a riabilitare Guiscardo, dal momento che «tutto ei palesa il cuore suo gentil | nei caldi detti, nel sembante altiero | non può celarsi un sentimento vil», e fanno eco le damigelle con «Oh come brilla dal suo chiaro viso | la nobiltà di sua stirpe regal» (p. 12). Prescindendo dalle peculiarità dei contenuti, il passaggio dal genere epico a quello drammatico attiva una transcodifica che riscrive il nucleo semantico tassesco rispettando i presupposti tecnico-formali e stilistici del genere d'arrivo e perfino i limiti del pezzo, un concertato (senza con ciò soffocare l'individualità di un autore inteso a far rivivere un passato lontano e idealizzato).

⁹² Invece di lamentare il conservatorismo del teatro d'opera – che resta un carattere storicamente primario, intrinseco già alla lingua – o sfoderare i prevedibili *rumors* sociologici, sarebbe utile una ricerca sulle origini del motivo, un viaggio propedeutico altamente consigliato a tutti, a caccia delle trasformazioni subite da temi e strutture che dal poema epico sono transitati nel teatro, nella librettistica e poi nel romanzo, incrociandosi con gli stilemi della lirica – *prosit!*

⁹³ Preannuncio nell'autoritratto poetico di Foscolo, che riprende un genere innestandovi una nuova nota dolente e profetica: «Avverso al mondo, avversi a me gli eventi» (1802, v. 8), rifatto nel celebre «Deserto sulla terra, | Col rio destino in guerra», della serenata fuori scena del *Trovatore* (I, 3), che snobba il solenne

nessun sentore, se non in un breve passo dal duetto («non è un corsaro, è un principe | che l'ardua sfida accoglie oggi dal Re», p. 5). Più che dilungarsi su origine e migrazioni dei singoli elementi – fin troppo flagranti nell'allusione alla regal prosapia («il figlio son d'un Re...»), ai rovesci subiti dal genitore («... che l'arti perfide | e di trono e di vita un dì privar»), alla subita fuga («sfuggito al duol delle tradite soglie», con ipallage di sapore romaniano)⁹⁴, alla ricercata vendetta («chiesi la morte, o la vendetta al mar», coppia ricorrente nella librettistica), alla sorte infausta («L'astro fatale di una ria fortuna...»)⁹⁵, a un'intera vita di amarezze («... ad ogni gioia mi rende stranier»)⁹⁶ – importa segnalarne la sintesi, questa sì peculiare e oltremodo indicativa del rapporto fra principianza estetica del testo in esame e momento storico. L'aria di Guiscardo non è parte di un passato vivente, piuttosto il suo monumento alla memoria⁹⁷, giacché l'assenza dell'orizzonte (letterario e simbolico)

bilanciamento formale per la sequenza aperta di versi brevi, ognuno coincidente con un'immagine intensa. Prima ancora di solidificare in topos letterario l'*animus discordantium cordium* maturava nell'esperienza politica di figure anche umanamente difficili e irrequiete come Alfieri, Foscolo, Byron (il più generoso in genuina mattana), senza contare le traversie di tanti perseguitati politici fra Direttorio e Restaurazione, che recarono ovunque l'esempio di una nuova, moderna forma d'ingiustizia, quella di uno stato moralmente 'parziale' ostile a singoli fautori di valori universali (si trattava di una novità storica, l'Europa del passato si era segnalata essenzialmente nella persecuzione religiosa – anche quand'era lo stato a usufruirne – e nell'*Apartheid* planetario del colonialismo, l'una e l'altro peraltro quasi mai avvertiti come vera iniquità).

⁹⁴ Come non pensare all'icastico «rapito castello» della *Lucrezia Borgia*, di Romani e Donizetti (1833, prologo, 3)? A puro titolo informativo, il sintagma ricorre identico nella *Novella* III di Casti (44, 5).

⁹⁵ Antecede il chiaro sintagma petrarchesco (*RVF*, CLIII, 13, CCXXXIX, 34) e tipico della lirica uno di ricorrenza molto più 'trasversale' quanto a generi di occorrenza, e a suo agio nella prosa. L'accostamento di materiali di origini e 'qualità' diverse non era affatto insolito nella librettistica; in passato però le contaminazioni con materiali prosastici erano assi più rare, specie nella drammaturgia seria, senza contare che l'ibridismo stilistico era disciplinato dai filtri formali secondo il principio di pseudoregolarità.

⁹⁶ Improprio il solito sciorinamento di *loci* che nemmeno il lettore più favorevole sarebbe disposto a sopportare, forse non senza cagione. Più utile lo spunto – che solo le prossime generazioni raccoglieranno – di verificare il rapporto fra gli elementi connotanti la sfera dei trascorsi tragici e la tipologia personale e drammatica tramite una sistematica descrizione dei fatti testuali (leggi: estromettendo interferenze neurologiche) condotta su uno sfondo letterario adeguato.

⁹⁷ Proprio come quelli che si andavano innalzando ai modesti trascorsi risorgimentali della nazione – secondo la formula: tronfia solennità inversamente proporzionale a genuinità spirituale –, e che nel monumento a Vittorio Emanuele II di Roma (Giuseppe Sacconi vinse il concorso nel 1884, l'inaugurazione cadde nel 1911) trovarono la loro *obscuritas maxima*.

in cui quegli elementi erano concresciuti li costringe a un'ipertrofia che suona meno falsa che non letteralmente innaturale, almeno forzata. Particolarmente illuminante il confronto con Ernani. Questi sparpaglia i lacerti delle sue disgrazie in quattro punti diversi del dramma, senza insistervi troppo: rovesci familiari in I, 8 («Beni, onori, rapito tu m'hai, | Dal tuo morto fu il mio genitore»), autoesecrazione in II, 3 («Odio me stesso e il di», desunto dalla tragedia d'ispirazione alfieriana), lignaggio in III, 6 («Io son conte», ecc.), e autocommiserazione in IV, 6 («Solingo, errante, misero»), ogni volta limitandosi a verbalizzare quanto s'inserisce in un fascio di linee drammatiche fatte per controbilanciarsi a vicenda (situazione del tutto simile nella librettistica della prima metà del secolo)⁹⁸. Nel testo di Gustavo Chiesa, mancando corrispettivi nella restante caratterizzazione della figura, si può vedere un qualche nesso fra l'ingiustizia e l'infelicità che pesano su Guiscardo e la sua tragica fine, un nesso, non a caso, evanescente, motivato più dalla forza inerziale di una tradizione che dallo specifico dell'opera. E dopo la rimembranza dei patiti mali l'insoffocabile luce dell'interiorità (da «Se andai ramingo», p. 12), alfa e omega dell'uomo, giusta un dualismo che l'Ottocento romantico amò esasperare con i mezzi di una religiosità spogliata dei contenuti suoi propri e dirottata verso la sfera dell'eros; notevole qui non tanto l'accumulo di immagini, quanto la sublimazione estrema del sentimento, sciolto da una figura femminile concreta (pur essendo Iolanda sottintesa) e condito di quel vago stilnovismo che impregna tanta letteratura a cavallo del secolo.

La fine di Guiscardo non sembra suggerita dal precedente schilleriano, piuttosto si direbbe iscritta nel codice genetico del personaggio. Nessun lettore della ballata crede a un secondo ritorno dell'*Edelknecht* dopo il suo racconto sulle mostruosità incontrate nel mare (v. 112-128),

⁹⁸ Banditi che lamentano il peso della loro esistenza invece di dipingerla nei soliti colori romantici nel coro introduttivo di *Lamberto Malatesta*, di Natale Casartelli e Cipriano Pontoglio (1857, I, 1); anche il protagonista non fa economia di enfasi nel descrivere le sue traversie da fuoriuscito. È indispensabile che lo studioso di libretti (librettologo, librettosofo...?) sappia cogliere i piccoli segni di un lento mutamento di *Stimmung* e li ordini poi in un quadro interpretativo omogeneo e sufficientemente complesso, almeno per evitare le trite descrizioni da guida turistica dell'emozione, quelle che all'università vengono spacciate, per *Wissenschaft*. Boito si sbarazza semplicemente di un topos che gli appare isterilito e trasforma genialmente i vecchi pirati negli allegri marinai che – a forza di tecnicismi e in un registro (pseudo) buffo – introducono il secondo atto della *Gioconda* (se ne ricorderà Illica per l'equipaggio delle sue caravelle, ma anche il D'Annunzio de *La nave*, 1908), mentre Enzo dei suoi antenati bucanieri e fuggiaschi non conserva che la dotazione passionale.

e l'arte del poeta culmina giustappunto nell'ultima sestina, che spazia in una sorda, immobile angoscia e affida a un'ellissi – Maffei, buon traduttore, non riuscirà a eguagliarla – l'inutile attendere⁹⁹. Chiesa fonde il ritorno del paggio in possesso dell'oggetto prezioso e la sua scomparsa nei flutti, mostrando Guiscardo riemergere con la coppa ma in fin di vita, senza trascurare le esigenze formali dell'organismo librettistico: un ben congegnato concertato – strutturalmente più convincente del primo – distribuisce i contrastanti sentimenti che riempiono l'attesa (p. 13-14), e dopo una lassa esastica in decasillabi – il cui ritmo, assieme alle spezzature fra più personaggi, accresce la generale concitazione all'avvistamento del giovane (scena VI, p. 14-15) – l'irregolare arioso in cui l'eroe romantico celebra il suo tragico destino, soccombere cioè all'unica potenza che trascende l'umana possa, il fato, qui in veste de «la morte, la morte severa» (p. 15). Il ritorno di Guiscardo è dunque interpretabile oltre il banale argomento della necessità scenica, è una testimonianza univoca che l'eroe deve rendere in prima persona al suo valore. Nessuna soluzione di continuità con la quartina seguente, apogeo di questa sublimazione (vorremmo dire resurrezione) di archetipi: Guiscardo si congeda da Iolanda annunciandole l'imminente imene celeste, rifiusione eterna a una vita di affanni e, attraverso la poetica ottocentesca imbevuta di religiosità, serto agli amanti di nobile sentire¹⁰⁰. Ancora una vol-

⁹⁹ Perché negare il dovuto omaggio a Schiller? Ecco il testo con la traduzione di Maffei:

Wohl hört man die Brandung, wohl kehrt sie zurück,
 Sie verkündigt der donnernde Schall;
 Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick,
 Es kommen, es kommen die Wasser all,
 Sie raschen herauf, sie rauschen nieder,
 Den Jüngling bringt keines wieder.

Ben giunge il flusso e spare,
 Ben l'annunzia il crescente urlo del fiotto
 E l'occhio palpitando ognun v'ha fisso.
 Vien onda ed onda viene, e rugge or sotto
 Or con alto fragor di sopra al mare,
 Ma nessuna il garzon trae dall'abisso.

Per fortuna tutti sanno che l'acuto Praz ha subodorato un'affinità fra l'*explicit* schilleriano e quello di un'ode di Carducci, *Per la morte di Napoleone Eugenio* (53-56): ove si sovrappone, aggiungiamo rispettosamente, l'archetipo di Ecuba orbata dei figli.

¹⁰⁰ Precoce cristallizzarsi del motivo già in Vincenzo Monti, *Pel giorno onomastico della mia donna Teresa Pikler*, v. 45 e segg., ancor più importante l'archetipo dei *Pensieri d'amore* dello stesso (1783), che riadatta spunti del goethiano Werther,

ta il mirto si cangia in cipresso, l'embrionale società dell'opera disconosce il diritto all'esistenza di valori non convogliabili nella valle dell'utile collettivo. Conclusione tanto naturale agli occhi dell'autore da non richiedere che una manciata di versi.

Iolanda – La protagonista femminile della *Coppa del Re*, Iolanda¹⁰¹, è la figura che più d'ogni altra ha trattenuto qualcosa della sua omologa schilleriana, l'anonima «liebliche Tochter» del re (v. 87) che acquista improvvisa corposità nelle ultime strofe della ballata solo per incamminare il paggio verso il suo destino, grazie agli attributi – forse convenzionali ma nell'economia del carne ben modulati – di cui è gratificata. Più che la «schöne Gestalt» (v. 152), ancora innocente e pur fatale, poterono contare per i due italiani possibili implicazioni caratteriali intuibili nel «weichem Gefühl» (v. 138), nel «zartem Erbarmen» (v. 149) o nell'inutile sforzo di dissuadere, in toni accorati, il padre dal suo gioco crudele (v. 139-143)¹⁰²; che tali implicazioni siano lette con gli occhi 'ingenui' (giovani) di chi si affaccia sul delta di una tradizione nutren-

specie in X; il teatro di parola del primo Ottocento, stucco dell'ingombrante modello alfieriano, assimilò tali elementi mettendoli in circolo in un'estetica nutrita di sentimentalismo e colore storico. Questa sorta di anelito a trasporre l'amore nell'eternità – tragicamente adempiuto fuori dalla finzione letteraria da Kleist, uccisosi nel 1811 assieme all'amata sulle sponde di un lago – venne rivestito dello smagliante abito stilnovistico, che provvederà ad accentuare i tratti affettivi a spese della trama riflessiva, e consegnato ai librettisti, in gara per quasi un secolo a comporre variazioni su tema. L'apparente gratuità del topos, ricorrente in maniera meccanica, spesso senza alcuna preparazione, va interpretata alla luce dei legami storicamente attivi nell'orizzonte letterario, grazie ai quali la figura femminile, la sublimazione dell'eros, la relazione fieramente aversata e infine la morte come preludio all'imene celeste si annodavano in una struttura semantico-narrativa in sé legittima e congruente (poteva situarsi in un punto qualsiasi del flusso drammatico, nel duetto di presentazione, in un monologo, e spesso nel finale, preferibilmente in bocca all'eroina; a seconda del luogo variava il registro retorico, dal vago auspicio all'esplicito 'appuntamento').

¹⁰¹ Il nome, anch'esso di origine germanica, non è scelto a caso. Diffuso in Italia fin dal Medioevo, verrà rilanciato dalla protagonista della *Partita a scacchi* di Giocosa, che gli conferirà quel sapore letterario, quasi arcaico, da cui non potrà più liberarsi. Sarà il nome della primogenita di Vittorio Emanuele III ed Elena di Montenegro (1901), dovuto ad eventi di casa Savoia ai quali alludeva il dramma del piemontese. Ulteriore stimolo al successo del nome – che nel 1923, anno del matrimonio della principessa, toccherà il rango nazionale 18 – il noto romanzo *Jolanda la figlia del corsaro nero* di Salgari, 1905, con cui si aggiungeva un tocco di esotico. La fortuna onomastica di Iolanda cessò nell'ultimo dopoguerra – v. ALDA ROSEBASTIANO / ELENA PAPA (a cura), *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, vol. II, Torino, UTET, 2005, pp. 679-680 ad vocem.

¹⁰² Appunto i tratti enfatizzati nell'incisione di Gehrts di cui s'è discusso alla nota 63.

do l'illusione di risalirne le sorgenti, si evince dal trattamento di quegli embrioni caratteriali: isolati da un intreccio di fattori drammatici affini, non sottoposti a sviluppo ma semplicemente espansi e dilatati, come una bolla di sapone. Evidentemente ciò avrebbe impedito che intorno a un *bouquet* sentimentale così sbilanciato verso il patetico-sofferente crescesse una figura a tutto tondo, sbalzata e ricca di chiaroscuri come le grandi eroine del melodramma; ma, con la complicità del breve arco drammatico, Chiesa ottenne quel che veramente gli stava a cuore, ossia una «forma ideal purissima», per dirla con Boito, quintessenza della tipologia femminile romantica – tanto prediletta e a suo agio nell'opera (anche nella narrativa) – dell'amante virginea votata all'infelicità.

Se Guiscardo riproduce i tratti del protagonista maschile, rafforzati dal vivace contrasto con un oppositore, Iolanda è concepita, nonostante le apparenze, in modo meno unitario, come via di mezzo fra protagonista e deuteragonista; la completa assenza di conflitti – che, nel codice operistico, potevano contrapporre la donna alla figura paterna, a una rivale o a un pretendente aborrito – ne indebolisce alquanto la consistenza drammatica: le conseguenze si misurano in un'attività scenica ridotta, nello scarso contributo al decorso azionale e nella ridondanza verbale che denota il suo discorso. La figlia del Re è il primo personaggio a muoversi sul fondale del dramma, introdotta dal prologo sinfonico (p. 2), e preceduta da un «Coro di donzelle» interno (scena I, p. 3); in pochi versi – zeppi di «angiol d'amor», «sogni del mio cor», «ali dei zeffiri» e immancabili «palpiti» – un'istantanea del personaggio, che entra, con piede furtivo, nel «memore | nascosto asil» in trepida attesa dell'amato¹⁰³. L'ampio duetto

¹⁰³ Pochissime parole celano l'eco affiochita ma pur riconoscibile di un vero e proprio topos, cioè il luogo del convegno amoroso: non la cornice scenica dedotta dalle didascalie bensì la descrizione ambientale fatta da un personaggio (spesso femminile) in relazione alla figura desiderata. Distillato dalla lirica petrarchesca e dall'epica (non irrورية le interferenze romanzesche, principalmente del filone sentimentale, dal goethiano Werther al nostrano Ortis), la librettistica romantica lo coltivò in modo assai più che saltuario, traendone effetti anche notevoli, v. l'ingresso di Malcom ne *La donna del lago*, di Tottola e Rossini (1819, I, 7), il lungo, affascinante monologo della protagonista di *Zoraida in Granata*, di Ferretti (che rimaneggia un libretto di Bartolomeo Merelli) e Donizetti (1822, II, 4), la variante 'tribolata' della *Norma* (Romani e Bellini, 1831, I, 5), simile nell'*Iginia d'Asti*, di Rossi e Samuel Levi (1837, I, 3, assente dalla corrispondente scena della fonte, la tragedia omonima di Pellico, 1821, che mostra un asciutto interno), intenso e reticente sulle labbra della protagonista in *Bianca di Belmonte*, di A. Carozzi e Carlo Imperatori (1842, I, 5) e in *Maria de' Ricci*, di Giovanni Battista Fantuzzi e Ferdinando Asioli (1859, I, 5); in bocca all'uomo ne *La fidanzata di Lammermoor*, di Pietro Beltrame e Alberto Mazzucato (1834, I, 7), nell'*Antonio Foscarini*, di Leopoldo Tarantini e Carlo Coen (1841, II, 3), nella *Margherita d'Ara-*

con Guiscardo – che Iolanda apre con un recitativo e chiude con una preghiera – lascerebbe indovinare un ruolo dominante l'intera parabola drammatica, quando invece la sua figura – uscita al termine della seconda scena e rientrata stabilmente soltanto a principio della quinta – non tornerà a spiccare che nel tragico finale dell'opera: canta assieme ai restanti personaggi nei due concertati (p. 12 e 14), in posizione quindi non rilevata, benedice in pochi versi l'amato nel momento della prova (p. 13), e alza un breve, presago lamento subito prima che Guiscardo riaffiori in fin di vita (p. 14). Costumata e pudibonda come le principesse delle favole, tanto da inibire anche il minimo accenno al suo aspetto fisico (tranne gli occhi!), e non disponendo in repertorio che di melensume sentimentale al pari delle eroine dei romanzi borghesi, Iolanda frena le pubbliche esternazioni all'indispensabile, non si espande che nell'intimità (potenza del blasone, che solo la salva dal diventare una Emma Bovary!).

A una distribuzione scenica sbilanciata e frammentata fa riscontro, in Iolanda, una sorta di passività azionale che la induce in prevalenza a 'reagire' ovvero a conformarsi di fronte a eventi prodotti dall'agire altrui, e che le impedisce quasi sempre di assumere un'iniziativa in grado di contrastare, riorientandola in base a un'intenzionalità propria, la situazione presente. Questo è il tratto caratteriale che più degli altri radica la figura nel mondo delle deuteragoniste prive di spessore psicologico, una tipologia che nell'opera italiana dell'Ottocento non scarseggiava¹⁰⁴. Sconosciuta alla drammaturgia seria settecentesca, attenta a un rapporto almeno qualitativamente paritario fra due figure femminili di alto rango contrapposte nella rivalità amorosa, la deuteragonista 'remissiva' plasmata nell'opera del primo Romanticismo assomma i tratti della figura femminile socialmente subordinata dell'opera buffa e quelli della vittima, derivata dalla protagonista dell'acclamata *Pamela or The Virtue Rewarded* di Samuel Richardson (1740), tanto in auge nel teatro (non

gona, di Giambattista Cely Colaianni e Vincenzo Maria Battista (1844, II, 1), nel *Riccardo III*, di Codebò e Meiners (1859, I, 1) e ancora, efficace, nel *Werther*, di Leopoldo Farnese e Raffaele Gentili (1864, III, 1); la tarda rielaborazione nell'*Edmea*, di Ghislanzoni e Catalani (1886, III, 3) decreta la fine di un'epoca (grottesco capovolgimento degli elementi costitutivi del topos nella querela di Pinkerton in *Madama Butterfly*, III, apparentemente così verosimile: sgorgo analettico di rimorsi piantato al termine del dramma, che ha funto da paradossale antifatto, e come preludio alla morte dell'amata).

¹⁰⁴ Naturalmente esisteva anche la deuteragonista intraprendente, in grado cioè di controbilanciare a suo favore o in danno altrui il succedersi degli eventi; in genere aveva il ruolo di rivale in amore della protagonista.

solamente lirico) a cavallo dei due secoli, avendo conservato la tendenza alla sottomissione dell'una e il colorito patetico e sofferente dell'altra, che la ricezione teatrale si era incaricata di sottolineare¹⁰⁵. Convisse

¹⁰⁵ «Patire, | Sognar, morire – è il destin della donna» da I Burgravi, di Giacomo Sacchèro e Matteo Salvi (1845), riassume un ideale letterario e operistico che calza a pennello alla nostra Iolanda. La venatura dolente della protagonista – sempre modulata fra composta serietà e grave ambascia – appartiene al modello femminile 'nobile', proprio dell'ambito eroico e comune a diversi generi letterari, dalla lirica, al poema epico, alla tragedia, al libretto, che in modi vari hanno rielaborato spunti antichi, essenzialmente sofoclei (Elettra) ed euripidei (Fedra, Alceste, l'Ecuba dalle Troiane, Elettra). Se la figura femminile dello stilnovo e poi del petrarchismo era troppo evanescente per influenzare in modo deciso la tradizione drammatica classicista, non vi è quasi eroina tragica o melodrammatica in cui non risuoni l'eco primordiale del mesto lamento con cui Sofonisba inaugura la storia della tragedia moderna («Lassa, d'ove poss'io voltar la lingua | Se non là 've la spinge il mio pensiero | Che giorno e notte sempre mi molesta?», Trissino, La Sofonisba, 1-3, nell'ortografia originale rispettata dall'edizione citata di Cremante); segue la protagonista della Rosmunda di Giovanni Rucellai (ca. 1516), costretta a impalmare chi le uccise il padre, l'eroina della cupa Orbecche, di Giovan Battista Giraldi Cinzio (1541), moglie e madre all'insaputa del vendicativo genitore, la dolente Canace dalla tragedia omonima di Sperone Speroni (1542), che si appropria dei motivi della precedente riplasmandoli però in una dimensione spiccatamente erotica e privata, fatta di ritmi singhiozzanti e musicalmente mossi, ormai anticamera della favola pastorale e prenunzio del recitativo operistico, fino alla Marianna di Lodovico Dolce (1565), prototipo della moglie fedele calunniata – il primo mezzo secolo di teatro tragico offre uno stemma di archetipi femminili, ancor sempre intuibili sotto la densa coltre di trasposizioni, adattamenti e incroci che hanno costituito la sostanza (non solo linguistica) di una lunga tradizione. La drammaturgia seria dell'Ottocento, dopo i sobbalzi del teatro giacobino e neoclassico d'impronta alfieriana, troverà nella (riscoperta) sofferenza connaturata al femminile un elemento centrale del Romanticismo, già dalla protagonista della Francesca da Rimini di Pellico (1815), attraverso la Ermengarda dell'Adelchi (1822), fino alla Pia dalla Pia de' Tolomei di Carlo Marengo (1846), tutte passate al teatro d'opera, la ravennate poi volata a primadonna più di venti volte – a sfogliare solamente i repertori indigeni – prima della consacrazione zandoniana. I tratti acquiescenti e dogliosi sono parzialmente conservati dalle eroine rossiniane, antenate delle protagoniste remissive, v. infra. Non possiamo dimenticare che l'eroina più celebre della narrativa italiana ottocentesca, la Lucia Mondella dei Promessi sposi, è anch'essa, come Pamela, una perseguitata in fuga (oltre che congenitamente casta e pia – forse il motivo per cui il romanzo fatica a restare nei programmi scolastici e – strano paradosso – nel vuoto pneumatico dei cervelli). Quanto questa figura femminile seria fosse indebitata con modelli letterari lo si vede dalla sua persistenza nel romanzo storico, genere che, a differenza della letteratura orientata sul 'sociale', non poteva prescindere dal passato letterario, v. la Ginevra dall'Ettore Fieramosca, la Rowena principessa sassone dall'Ivanhoe, la Bice dal Marco Visconti di Tommaso Grossi (1834), nobildonne che uniscono un decoro tutto borghese, palpabile nella ritrattistica privata (anche di un Ingres), al magnetismo mummificato della pittura dei Nazzareni (Overbeck in testa), pur celando un animo estremamente sensibile, spesso contrapposto al-

a fianco, come opzione alternativa, della confidente, dall'origine chiaramente letteraria (la nutrice che la tragedia cinquecentesca ricalcò sui modelli greci), poco adatta a innescare le tensioni predilette da un pubblico viziato dai turbolenti romanzi d'oltralpe, e già a metà secolo ridotta a un'ombra¹⁰⁶. Fra gli esempi rimasti nella 'memoria' di Chiesa rientrano certamente la rinunciataria e gagnolante Isolina da *La straniera*, di Romani e Bellini (1829), probabilmente la prima notevole realizzazione di tale tipo in Italia, la dubbiosa e docile Adelia dalla *Emma d'Antiochia*, di Romani e Mercadante (1834), la mesta e fatalista Medora da *Il corsaro*, di Piave e Verdi (1848), l'ovattata e clorotica Tilde da *La contessa d'Amalfi*, di Peruzzini ed Errico Petrella (1864), la tremula e dolente Delia dalla *Fosca*, di Ghislanzoni e Antônio Carlos Gomes (1873), l'egra e trapassante Raffaella da *Patria!*, di Pagavini e de Bernardi (1879), sorella minore in tutti i sensi della manzoniana Ermengarda, la bambolesca e sognante Anna dalla *Loreley*, di D'Ormeville-Zanardini e Catalani (1890), senza dimenticare la Fidelia dell'*Edgar*, che la tigresca rivale, Tigrana, in una ridda di nomi parlanti, schernisce come «colombella» (I); la dotazione patetica di queste figure viene modulata a seconda dell'epoca e della 'tinta' generale del libretto, sempre guardando a un modello implicito, sorprendentemente ricco di potenzialità e conservatosi a lungo anche grazie a ininterrotte suggestioni letterarie¹⁰⁷.

l'agire concreto dell'uomo (il tratto psicologico dell'ingenuità sarà abbondantemente sfruttato, fino alla volgarità, dal romanzo naturalista). In chiusura: si spera che il breve excursus, contenuto con eroica fatica nei suoi limiti, non turbi il riposo dei suevocati monosofi, virtuosi senza eguali nel giocolare con gli ammenicoli – colorati e intercambiabili, perciò graditi al pubblico – delle pseudo-scienze.

¹⁰⁶ Non v'era quasi nobildonna operistica orbata della compagnia di una damigella – spesso la corifea di un piccolo gruppo – che assommava le mansioni di confidente, esecutrice e ausilio morale, il tutto in misura accuratamente ridotta, in sostanza un prolungamento della primadonna, cui forniva stimoli ad agire, sconosciuto all'opera settecentesca. Reperto degno di un gabinetto naturalista è l'Imelda da *La battaglia di Legnano* (Cammarano e Verdi, 1849), memore di antecedenti come la Alisa pedissequa di *Lucia di Lammermoor* (Cammarano e Donizetti, 1835), replicata nella Ines famula di Leonora dal *Trovatore*, per citare solo le rare sopravvissute al naufragio del repertorio, spaurate dall'assenza delle numerose consorelle. Ripensamento critico l'Emilia dall'*Otello*, di Boito e Verdi, retrocessa al grado di borghese ma promossa a deuteragonista di sostegno, preceduta dall'originale Curra, piccola serva padrona del primo atto de *La forza del destino*. Alla fine della tradizione ottocentesca troviamo un fossile vivente, la Gorgo dalla *Fedra*, di D'Annunzio e Pizzetti, prosciugato di storia e farcito di retorica, o le damigelle impagliate che azzimano Isabeau, marchiate da un impietoso Illica con gli steccuti nomi di Ermyntrude ed Ermyngarde e da immaginarsi, per conseguenza, col sembiante d'agrumi di una *lady* di William Morris o di Gabriele Rossetti.

¹⁰⁷ La narrativa, forse più di altri generi, aveva provveduto a perpetuare in Italia la figura della donna ligia al costume morale, spesso sfruttando, come nel teatro,

Fra le ascendenti più vicine di Iolanda mettiamo anche vere protagoniste, figure femminili che, senza assurgere a forza trainante del dramma, ne costituiscono comunque la linfa silenziosa e il fomite indiretto, tanto più che spesso non devono spartire la ribalta nemmeno con comprimarie; la gamma è finanche più articolata della precedente seppur numericamente contenuta, e va dalla Cecilia de *Il Guarany*, di Enrico Scavini-D'Ormeville e Gomes (1870), attraverso la Anna delle *Villi*, la principessa della *Isora di Provenza*, di Zanardini e Luigi Mancinelli (1884), l'omonima di *Dina la derelitta*, di Paravicini e d'Arneiro (1885), fino alla Desdemona dell'*Otello*, di Boito e Verdi (1887), l'unica a tutto tondo fra tanti bassorilievi, anche in virtù di una 'spalla' robusta come Emilia, e alla Lidia dell'*Irnerio*, di Marino Merello ed Edoardo Modesto Poggi (1899)¹⁰⁸: le accomuna una definizione caratteriale evanescente, dai colori acquei e vibranti di una tela di Tranquillo Cremona, la tangenzialità a un asse drammatico che illuminano da fuori senza realmente riuscire a scuotere, un repertorio discorsivo oberato da rimasugli sentimentali e religiosi, il condominiato in un affluente di quel rinnovamento, faticoso e non sempre coerente, del dramma musicale tardo-ottocentesco, perseguito tramite la valorizzazione del fattore lirico invece

l'opposizione con una figura più emancipata e incline a seguire l'istinto. In una folla che accomuna nobildonne – bastino quelle citate dalla metà di nota 105 – e campagnole, come la manzoniana Lucia, spicca la 'peccatrice' Maria dal romanzo *Fede e bellezza* di Tommaseo (1840), fra i primi in Italia a coniugare, sul modello del romanzo francese, descrizione della società contemporanea e psicologia individuale. Un tornante di questa storia fu certamente il romanzo d'esordio di Antonio Fogazzaro, *Malombra* (1881), che accosta due donne antitetiche in un quadro già decadente, laddove la passionale è avvolta in un manto di sensualità e tenebre (la librettistica del tempo evitò polarità così estreme, parziali eccezioni *Edgar*, *La falena*, l'*Anton* e lo sconosciuto *Fantasma*, di E. Praga e Andrea Ferretto, 1908), variamente ispirate al contrasto femminile della *Carmen*, di Henri Meilhac e Ludovic Halévy per Georges Bizet, 1875, e già di opere come *Tannhäuser*, 1845, e *Lobengrin*).

¹⁰⁸ Quasi il testo simbolo della ricezione dello stilnovo nella librettistica, in virtù di un'attenta ricerca formale che non è mera imitazione antiquaria ma voce di un nucleo tematico denso di valori letterari e 'ideali', un libretto dunque destinato a calamitare l'indifferenza degli emeriti squasimodei almeno fino al 2069 (aspettare per credere). Piuttosto anomala, tornando al discorso, la Lorenza del *Giuseppe Balsamo*, di D'Ormeville e Filippo Sangiorgi (1873), vittima di un mesmerismo (pressoché unico nell'opera italiana!) che la dilania fra dolce arrendevolezza e rabbiosa ostilità nei confronti del protagonista. Altro caso interessante (sempre per gli appassionati) la Isabella apparsa nel finale I del *Cristoforo Colombo*, l'angelo che Illica, sognatore ad occhi aperti, veste di panni regali e rende madrina spirituale della grande impresa senza franamenti sentimentali (non sarà rovinata dalla tarda rielaborazione di Rossato, terzo atto, 1923).

che puntando sul contrasto e lo sviluppo¹⁰⁹. Appunto con quelle figure, antesignane peraltro di tante eroine pateticamente deambulanti nell'opera italiana del primo Novecento, è indebitato il discorso di Iolanda, ridondante nella forma e statico nella sostanza, emblema di un ritorno al passato risolto in visione onirica¹¹⁰.

Al rassicurante esordio di Guiscardo («o mia fedel... Mio soave splendor», p. 4) Iolanda replica con una strofa di endecasillabi e settenari satura di espressioni dolorose e meste, forse poco indicate, causa formulazione vaga e insieme enfatica, a commuovere una platea di specialisti, armati il cor di funzionale fede e gli occhi dal gran mar delle lettere rimoti, ma non inette a risvegliare il sospetto, a chiunque abbiasi fior di senno, che ci sia sotto qualcosa. Onorato il breve, dovuto pedaggio al marchingegno scenico («Al noto suono... eccomi a te»), Chiesa stabilisce un contatto – chiaro e altrettanto dovuto – con la tradizione operistica romantica, che, guardando ai precedenti letterari cui s'è accennato, aveva disciplinato in un ristretto ventaglio tipologico la presentazione della protagonista femminile e il primo duetto con l'amante¹¹¹; da questi Chiesa seleziona alcuni tratti caratteriali, non semplicemente i

¹⁰⁹ E su questa strada cammina anche la Iris di Illica e Mascagni (1898) che rompe il guscio di passivo infantilismo solo nel secondo atto dell'opera. Antenate della categoria, ancora calate nella drammaturgia romantica, la Ines de Castro protagonista dell'omonimo dramma, la Lida da *La battaglia di Legnano* e la Leila da *L'Ebreo*. Merita di essere ricordata, non foss'altro perché uscita dalla penna di Boito, la deuteragonista Ofelia dall'*Amleto* di Faccio.

¹¹⁰ Se ne potrebbe dedurre che Chiesa avesse doti di onomante, giacché l'etimologia più probabile del nome Iolanda sarebbe legata a un elemento **linthjo*, che significa «dolce», «sottomessa», proprio le virtù cardinali della nostra eroina.

¹¹¹ Il modello dell'eroina romantica prende forma con la dissoluzione di un presupposto drammatico-formale basilare per la librettistica settecentesca, cioè l'inserimento graduale dei personaggi in un flusso dialettico ininterrotto che ne organizzava i rapporti grazie alla plasticità del recitativo, la cui continuità era centrale e solo scarsi margini lasciava al momento lirico. L'inversione operata dal Romanticismo, che preferì dipanare gli intrecci a partire dalla singolarità attanziale del personaggio, permise di valorizzare l'anima letteraria di gran parte delle eroine d'opera, che si voleva di natura schiettamente lirica e sentimentale: ne seguì una sorta di rallentamento dell'azione nella presentazione femminile, che giunse a una vera stasi drammatica (il coro introduttivo, che fa sempre l'effetto di uno 'stacco', ne è la conseguenza macroscopica), quasi isolata dal contesto e indispensabile all'effusione di affetti ormai privi della prisca valenza 'logica', carichi sì di viva espressività ma in contrasto irriducibile con un corso del mondo insensibile alla parola. Uno dei primissimi esempi – sicuramente il più compiuto – di presentazione statica della protagonista si può ammirare nel non peregrino *Bianca e Falliero o sia Il consiglio dei tre*, di Romani e Rossini (1819, I, 6), che coniuga contemplazione della natura e interiorità, ignorando quasi del tutto la restante azione e senza lesinare versi. La lunga genealogia di Iolanda comincia qui.

più frequenti (per quanto probabilmente lo siano) ma quelli che gli sembrano i più pertinenti alla creazione di una figura femminile da porre all'estuario di una tradizione, là dove i materiali che ne costituirono tanto a lungo le correnti principali giungono diluiti e consunti: e così li presenta l'autore, preoccupato meno di una congruenza divenuta anch'essa terriccio di riporto che della *qualitas* della vecchia tipologia drammatica, intesa come un lento, intenso espandersi di sentimenti, quasi un golfo, al soave spirar di placid'aura, indorato dal sole al tramonto. Nessuno si sgomenta quindi se udrà Iolanda dire «Furono tristi, sconolate l'ore | di questi dì», «mi lacerava l'anima il dolore | come un feroce dardo» e «credevo solinga, abbandonata | di non vederti più», nell'acquiescente, quasi rassegnata ripresa di nuclei semantici collocati sull'asse dell'attesa tormentosa – dallo scorrere del tempo, passando per un malriuscito «dardo» (in rima con «Guiscardo») che ricorda non senza comicità l'iconografia erotica classica, fino alla disperazione che la solitudine matura¹¹².

Parallelamente all'eroe, che cede a un potere trascendente, cadrà l'eroina, vittima di quello che è il valore supremo per la donna romantica idealizzata da Chiesa, il sentimento assoluto per l'oggetto amato: venuto questo a mancare si dissolve per lei ogni motivo di esistere. Potrebbe obbiettar, soprattutto da quei che i fenomeni storici misurano con regoli e stadere, che a sì grande amore avaro il librettista fu di spazio, in linea peraltro con l'esiguità drammatica di Iolanda, e che la di lei fine non avrebbe dunque un vero fondamento drammatico, non risulterebbe convincente, non farebbe insomma da efficace elleboro de' soverchi al cerebral caligo e scioccherie del genere, se ne trovano a bisefte

¹¹² Chi andasse a risfogliare il suo Petrarca – o lo aprisse per la prima volta, grazie magari all'attuale espansione del modernariato, a un regalo, a un'eredità – resterebbe forse sorpreso dai riscontri testuali con i nuclei semantici del lamento di Iolanda, che il cantor della bionda avignonese ha sfruttato soprattutto nei carmi d'intonazione più 'esistenziale' (quelli che avrebbero nutrito il teatro in versi moderno, e, tramite la favola pastorale, la poesia d'opera). L'accostamento dei lessemi /anima/ e /lacerare/ era usuale già nella librettistica del XVIII secolo (pensiamo alla metastasiana *Olimpiade*, 1733, II, 15, e ovviamente alle urla convulse di *Don Giovanni*, di Lorenzo Da Ponte e Mozart, 1787, II, ultima), ma anche nella prosa narrativa (bastino *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo, 1798, II, ore 9), sebbene implicasse cause ed effetti che travalicavano ampiamente la sfera amorosa o anche ne prescindevano; quasi superfluo invocare la longanimità dei lettori a petto del solecismo stilistico del /feroce dardo/, mentre la coppia /solinga, abbandonata/, di chiaro conio lirico, ricorre nel *Galeotto Manfredi* di Monti (1788, II, 3; l'aggettivo «solingo», non insolito nella librettistica ottocentesca, l'abbiamo incontrato a proposito di Ernani, v. *supra*).

nella letteratura specializzata (non a caso si chiama così). Si rischia però di dimenticare – e giunti a questo punto dell'indagine sarebbe quanto meno imbarazzante – il vero *nutrimentum spiritus* dei personaggi, come anche dell'intero dramma, ossia la tradizione operistica ottocentesca, in particolar modo quel bacino di libretti strutturalmente analoghi che formano la coda della cometa di cui *La coppa del Re* è la testa. Guai – e guai a non finire! – a chi non legge un libretto in trasparenza, e non s'avvede che ogni componente del testo funge da finestra aperta sul passato del genere: l'affinità che tutto pervade consente di seguire il cammino di ciascun elemento, che in prospettiva storica appare come un lungo filare di alberi di età e aspetto diverso, o come un colonnato esteso a perdita d'occhio in cui stile, materiale e ornamentazione, per effetto del mutamento di epoche e gusti, gradualmente si modificano¹¹³. Tutto questo nutre l'amore di Iolanda, qualcosa che in modo fin troppo sbrigativo ci s'è contentato sempre di chiamare convenzione, e via.

E appunto convenzionali, quasi inevitabili la disperazione e la 'decisione' di seguire l'amato nella morte, calcandone finanche le orme testuali; convenzionale la pazzia, che però è in buona parte frutto di una coscienziosa, sintomatica didascalia, mancandone tracce sufficientemente chiare nella battuta di Iolanda (p. 15-16), e che per tante antenate – dalle indimenticate Elvira de *I Puritani* e Lucia di Lammermoor alle obliterate Lidia della *Flora mirabilis* o alla Edmea dalla omonima opera di Ghislanzoni e Catalani (1886)¹¹⁴ – era la corona del martirio di un

¹¹³ Anche per gratitudine verso il lettore che ha avuto la forza di seguire fin qui le nostre elucubrazioni limitiamo a una pittoresca metafora quel che andrebbe sistematizzato in teoria, ovvero i rapporti effettivi fra la concrezione e l'orizzonte librettistico: lo studio dettagliato dell'afflusso di materiali provenienti da questo non soltanto consente di distinguere i libretti in una scala d'importanza, ma soprattutto enuclea linee di sostanziale coerenza sottostanti all'afflusso stesso, a regolarne, in modo certamente non ferreo ma costante, selezione e incanalamento, fino alle modalità di adattamento nel testo di arrivo. Meccanismi poetici sconosciuti hanno guidato per secoli un immenso fiume letterario in modo tutt'altro che casuale o privo di senso, piuttosto in tacita obbedienza a criteri di analogia con strutture profonde dei generi letterari maggiori, legando in una indiscutibile continuità il prelievo dei materiali alla costituzione dei filtri formali. La cosa forse più strabiliante di tutto ciò è che fino a oggi non è stato possibile dirne alcunché di pertinente, o, più precisamente, alcunché (l'autore ne parla nel saggio menzionato in precedenza, quello lasciato prudentemente chiuso in un cassetto, e che medita ad ogni buon conto di affidare a un notaio).

¹¹⁴ Più varia di quanto non appaia a prima vista (specie a quella miope) è la categoria delle protagoniste colte da delirio o follia. Chiesa, per motivi ormai ovvi di proporzionalità strutturale, si accontenta della sottospecie meno ingombrante, la follia a fine d'atto, detonante sull'ultima o penultima scena dell'opera, eventualmente

affetto tanto grande da portare con sé l'equilibrio mentale della malcapitata. Come per il trapasso di Guiscardo, Iolanda non ha bisogno di un'aria, poco più di dieci versi – ingombri anch'essi di amore e cielo, ormai schiuso ad accogliere entrambi – sono sufficienti ad accompagnarne la morte. E con questa si svelano i due archetipi sommi, rimasti fino ad ora nascosti, tanto più pertinenti per un autore con un piede nella cultura italiana e un altro in quella tedesca: Iolanda spira dolcemente sul corpo dell'amato, come Giulietta, come Isotta – e di meno non le si poteva augurare¹¹⁵.

seguita da un ratto rinsanire; esempi in *Ines de Castro*, *Ida della Torre*, di P. Beltrame e Alessandro Nini (1837), *Elena da Feltre*, di Cammarano e Mercadante (1838), *Marion de Lorme*, di Marcelliano Marcello e Pedrotti (1863), *Claudia*, di Marcelliano Marcello e Cagnoni (1866), in una notevole variante che idealmente anticipa il delirio della pucciniana Suor Angelica, *Zagranella*, di Giovanni Caccialupi e Cesare Galliera (citato spesso come Gallieri, 1867), *Il conte di Gleichen*. Anche qui, come nel caso di altre tipologie, si registra la persistenza di un topos in grado di adattarsi a mutamenti strutturali anche ampi senza perdere la sua identità.

¹¹⁵ Non è possibile approfondire qui la questione della morte in scena dei protagonisti, che prevede una varietà di tipologie e connotazioni in rapporto a uno sfondo letterario (si rimanda però ancora una volta – sperando che non sia l'ultima – alla nota 17).

