

Il cambiamento della librettistica italiana nell'Ottocento

Dal codice aulico ad una lingua contemporanea?

Tobias Janssen

5536480

t.l.janssen@students.uu.nl

Tesi di laurea, anno accademico 2018-2019

BA Italiaanse taal en cultuur, Università di Utrecht

Relatore: dr. Reinier Speelman

7 novembre 2018



Universiteit Utrecht

Abstract

In deze scriptie wordt de ontwikkeling van het taalgebruik in de Italiaanse operalibretti uit de 19^e eeuw onderzocht. De gevolgde werkwijze bestaat uit een uitgebreide raadpleging van wetenschappelijke literatuur, alsmede door een vergelijkende tekstanalyse van fragmenten uit *Nabucco* en *La bohème*. De vraagstelling – hoe is het libretto veranderd in de loop van de 19^e eeuw - komt voor uit het feit dat voor veel mensen, ook native-speakers, de begrijpelijkheid van een libretto sterk kan verschillen, terwijl de opera's wel in een relatief korte tijdspanne na elkaar zijn geschreven.

Uit de resultaten blijkt dat het libretto vooral aan het begin van de eeuw nog een eenduidig karakter heeft. Er is dan sprake van verheven en archaïsch taalgebruik, hetgeen wordt gekenmerkt door het gebruik van veel latinismen en wordt in de referentie omschreven als surrealistisch, poëtisch, archaïsch en conservatief. Dit geldt vooral voor opera's van Rossini, Donizetti, Bellini en voor opera's van Verdi voordat hij met Arrigo Boito ging samenwerken. Verklaringen voor het gebruik van dit type taal zijn het ontwijken van censuur en het feit dat de operawereld in een vrij lokaal, naar binnen gericht milieu verkeerde dat niet onder invloed stond van internationale progressieve ideeën. Deze eigenschappen blijken ook uit een nadere analyse van *Nabucco*.

In de jaren na de Italiaanse eenwording – het Risorgimento in de jaren 1860-1870 – is het Italiaanse libretto minder makkelijk te duiden. In het werk van bijvoorbeeld Leoncavallo en Puccini is er een overgang naar een realistischer en minder deftig taalgebruik, hetgeen blijkt uit literatuur en uit een tekstanalyse van enkele fragmenten uit *La bohème*. Dit is echter niet zozeer het geval in het schrijfwerk van Arrigo Boito, wiens taalgebruik juist van hoge intellectuele en poëtische kwaliteit was door het toepassen van ongebruikelijke woorden en moeilijke rijmen. De conclusie is dat het geschreven woord in de opera aan het *fin du siècle* van een veelzijdiger aard was dan in de eerste decennia van de 19^e eeuw en dat het libretto zich in verschillende richtingen heeft ontwikkeld.

Indice

Abstract.....	2
Introduzione.....	6
1. Il linguaggio del melodramma italiano primo-ottocentesco	8
1.1 L'opera lirica dal classicismo al romanticismo	8
1.2 Il libretto primo-ottocentesco.....	8
2. Il libretto verdiano	10
2.1 Il bardo del Risorgimento	10
2.2 Verdi librettista	11
2.3 La parola scenica.....	12
2.4 Il libretto di <i>La traviata</i>	13
3. Il verismo operistico e l'innovazione del libretto nel secondo Ottocento.....	16
3.1 Anni soggetti al cambiamento.....	16
3.2 Il verismo letterario.....	16
3.3 Il verismo nel genere operistico	17
4. Arrigo Boito	20
4.1 Boito e Verdi.....	20
4.2 Il libretto di Boito.....	21
5. Raffrontando <i>Nabucco</i> e <i>La bohème</i>	22
Conclusione	26
Discussione.....	28
Bibliografia.....	30
Allegato 1. Tre frammenti del libretto di <i>Nabucco</i>	34
Allegato 2. Tre frammenti del libretto di <i>La bohème</i>	38

Introduzione

Spesso si sente che l'italiano è la lingua della musica. È una lingua dell'arte, della letteratura, che per il suo carattere eufonico si presta benissimo al canto.¹ Questa lingua ha avuto un ruolo importante nella produzione del melodramma. L'opera lirica come forma d'arte è nata in Italia e l'italiano è stato visto per secoli come una lingua molto adatta per l'opera, grazie a una cantabilità e musicalità naturale.² Soprattutto nel secolo XIX l'Italia ha conosciuto una produzione di notevoli dimensioni di opere per il teatro. La lirica era anche un genere artistico di prima importanza nella società italiana dell'Ottocento. Per una gran parte degli italiani, l'opera lirica era l'unico modo per venire a contatto con la musica e la letteratura.³

All'inizio dell'Ottocento, Vincenzo Bellini e Gioachino Rossini furono i compositori più importanti per l'opera, però nel corso del secolo, Giuseppe Verdi diventò il più principale operista italiano. Poi, verso la fine del secolo, nacque una nuova generazione di compositori - Pietro Mascagni, Giacomo Puccini e Ruggero Leoncavallo - che fu conosciuta come 'la Giovane Scuola'.⁴ Ma il secolo XIX non è solo interessante da un punto di vista musicale e ha avuto un ruolo importantissimo sul piano politico: il secolo è stato segnato dal Risorgimento e dall'unificazione d'Italia negli anni sessanta. Oltre alla politica ci sono stati sviluppi sul piano letterario, per esempio con il naturalismo che nacque in Francia e ispirò il movimento del verismo, una corrente letteraria che avrebbe influenzato anche il mondo dell'opera lirica.⁵

Considerando tutti questi fatti, non sorprenderà che non esista una sola specie di lirica ottocentesca. Il genere si è sviluppato molto, sul piano della musica, della drammaturgia, della tematica e della librettistica. Ascoltando e analizzando le diverse opere, colpisce che lo stile e la comprensibilità dimostrino tante differenze. In questa tesi, vorrei esaminare com'è cambiata la librettistica nelle opere italiane dell'Ottocento. La mia ipotesi è che verso la fine del secolo, il libretto sia cambiato dal tipo idealizzato al tipo convenzionale.

Nei primi quattro capitoli presento una ricerca bibliografica, in cui osservo quello che è già scritto su questo soggetto. Qual è la situazione dell'opera all'inizio del romanticismo, chi è Verdi e come si inserisce in questo filone artistico. Poi, in ordine cronologico, sposterò la ricerca

¹ Kimbell 1991, p. 8

² Manzelli 2010, p. 136

³ Savoia 1982, p. 42

⁴ Corazzol 1993, p. 39. Mila 1997, p. 451. Schwartz 2008, p. 230

⁵ Bonavita 2010, p. 88

al tempo post-Risorgimento, anni che si distinguono per l'entrata del verismo, una corrente letteraria che ha anche influenzato la librettistica. Dopo la ricerca bibliografica, farò un confronto tra diversi esempi di opere con le quali vorrei mostrare se le caratteristiche scoperte nella ricerca bibliografica emergano anche dalla mia analisi o no.

In questo modo spero di fornire ai lettori uno schema, uno specchio dei tempi, con il quale si può inquadrare storicamente meglio un'opera o un compositore. Ecco anche la rilevanza di questa ricerca: può offrire un punto d'appoggio, come una guida, a qualcuno nel tentativo di comprendere la librettistica italiana o solamente un'opera lirica. La ricerca fornirà anche una base per ulteriori ricerche, per le quali formulerò qualche raccomandazione. Mi rendo conto che il soggetto che ho scelto è piuttosto ampio. Questa tesi probabilmente avrà punti di contatto con sia la letteratura che la linguistica. Un cambiamento nel linguaggio, per esempio, può essere correlato a un cambiamento nei temi dell'opera lirica. Nonostante questo approccio circostanziato e ampio, spero di essere in grado di trarre alcune conclusioni rilevanti alla fine della ricerca.

1. Il linguaggio del melodramma italiano primo-ottocentesco

1.1 L'opera lirica dal classicismo al romanticismo

Per capire la situazione del teatro musicale italiano all'inizio dell'Ottocento, bisogna dare un brevissimo sguardo alla genesi del genere. L'opera lirica è una forma d'arte nata in Italia alla fine del Cinquecento.⁶ Claudio Monteverdi è fra i primi compositori che hanno combinato il teatro e la musica cantata. Poi nel periodo classico, il compositore austriaco Wolfgang Amadeus Mozart ha scritto circa una ventina d'opere liriche. I librettisti famosi di questo periodo furono Lorenzo da Ponte, Pietro Metastasio e Carlo Goldoni.⁷ L'opera del Settecento che predominava il palco si chiamava 'opera seria' ed fu prevalentemente basata sulle storie dell'antichità classica.

Dopo il classicismo viene il romanticismo: nei primi decenni del XIX secolo, i più importanti operisti sono stati Donizetti, Rossini e Bellini. Per quanto riguarda il libretto, gli scrittori più importanti sono stati Felice Romani e Salvatore Cammarano.⁸ Comunque il romanticismo arrivò relativamente tardo nel mondo d'opera italiano. La causa: l'opera lirica era una forma d'arte molto locale e conservatrice, legata intimamente al teatro della propria città e sottoposta alla censura politica da parte delle autorità austriache e quella da parte del Vaticano.⁹ In questo modo il passaggio dell'opera seria al melodramma ottocentesco è durato la prima metà dell'Ottocento.¹⁰ Da questo clima canonizzato di Rossini, Donizetti e Bellini¹¹, nacque il compositore parmense Giuseppe Verdi, di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo.

1.2 Il libretto primo-ottocentesco

Ma come definire la librettistica di questi primi decenni? Il linguaggio usato in questo periodo è definibile, secondo Manuella Manzelli, come 'lambiccato e di stampo petrarchesco, ricco di perifrasi e di ricercatezze lessicale (...) un linguaggio, quindi, alieno da elementi realistici.'¹² Anche David Kimbell conferma questo uso della lingua. Nel corso della storia letteraria italiana

⁶ Kimbell 1991, p. 53

⁷ *Ibidem*, p. 416

⁸ *Ibidem*, p. 406

⁹ Smith 1971, p. 191

¹⁰ *Ibidem*, p. 195

¹¹ Cappuccio 2014, p. 2

¹² Manzelli 2010, p. 138

ci sono sempre stati due tipi di lingua: uno per la letteratura in prosa, l'altro per quella in poesia. Quest'ultimo è stato più artificiale, arcaico e non realistico ed è questa variante che in generale si è usata per i libretti d'opera.¹³ Oltre a questo tipo di linguaggio, il libretto era anche fortemente soggetto ad una certa forma: il recitativo e l'aria erano chiaramente separati e il metro e la forma delle strofe erano fissi.¹⁴

Luigi Baldacci scrive nel *Libretti d'opera e altri saggi* che il linguaggio librettistico è caratterizzato da una fuga dal reale, quindi una fuga dalla realtà linguistica della lingua italiana quotidiana. Secondo lui la lingua è di tipo surrealista con una progressiva latinizzazione. Lo illustra con un esempio della traduzione italiana del libretto di *Guglielmo Tell*: quando l'originale dice *sur les eaux*, in italiano diventò *mobile elemento* invece di un semplice *acqua* o *lago* (Baldacci parla di un recitativo, allora non si possono addurre ragioni metriche). Baldacci conclude la sua constatazione che 'i librettisti dell'Ottocento avevano per supremo obiettivo quello di chiamare le cose in ogni modo possibile tranne che col loro nome.' Altre esempi che Baldacci menziona sono un *re* che viene chiamato *distributore delle spade* oppure *occhi* che sono chiamati *lune della fronte*.¹⁵ Questa lingua aulica e arcaica dell'opera lirica nel primo Ottocento è diametralmente opposta a un altro sviluppo all'inizio del secolo, cioè un rinnovamento lessicale.¹⁶ Le innovazioni nel linguaggio parlato non hanno quindi avuto alcuna influenza sulla lingua nei testi dell'opera lirica, che rimase principalmente conservatrice.¹⁷

¹³ Kimbell 1991, p. 416

¹⁴ *Ibidem*, p. 548

¹⁵ Baldacci 1974, pp. 217-218

¹⁶ Zolli 1974, p. 68

¹⁷ Baldacci 1974, p. 205

2. Il libretto verdiano

2.1 Il bardo del Risorgimento

Verdi nacque nel 1813 a Roncole, un piccolo paese vicino a Parma e Cremona.¹⁸ Nel 1838 scrisse la sua prima opera lirica *Oberto*, e nel 1893 l'ultima, *Falstaff*. Nel corso della sua carriera, Verdi è diventato il rappresentante musicale completo, cioè più noto e di maggior successo, dell'Italia del romanticismo.¹⁹ Non solo è stato importante per la musica, ma era anche coinvolto attivamente nella politica – Verdi è chiamato ‘il bardo del Risorgimento’²⁰ - principalmente perché il suo lavoro ha aiutato a ravvivare la coscienza nazionale degli italiani. Ad esempio, nel 1859 il nome di Verdi era usato come messaggio acrostico per diffondere il nazionalismo italiano, in cui ‘Viva VERDI’ rappresentava Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia.²¹ In Italia, il movimento artistico del romanticismo era anche fortemente legato alla lotta per la nazione italiana.²² Dopo la sua morte Verdi è diventato un simbolo artistico dell'acquisita sovranità del paese.²³ In questa parte vorrei considerare brevemente chi era Verdi e mostrare come ha lavorato e cosa ha significato per lo sviluppo del libretto.

Prima di iniziare questo capitolo è importante prendere in considerazione alcune cose. Questo paragrafo non ambisce di formulare una sola caratterizzazione del tipico libretto verdiano, perché credo che non sia possibile di formularla. Gli studiosi sono soliti dividere la vita di Verdi in diversi periodi, a causa della sua lunghissima carriera e del fatto che ha collaborato con molti librettisti. È quindi ovvio che il lavoro di Verdi ha subito uno sviluppo degno di nota, è ovvio che ci sono delle differenze tra il libretto di *Falstaff* rispetto a quello di per esempio *Nabucco*.

Vorrei trattare tre aspetti della librettistica verdiana. In primo luogo descriverò la relazione tra Verdi e librettista. Qual era il loro metodo di lavoro, chi ‘monopolizzava’ il discorso artistico, in altre parole, in quale misura aveva il librettista una libertà artistica? Poi considererò la cosiddetta *parola scenica*, un termine che ritorna frequentemente nella ricerca scientifica su Verdi. Infine discuto brevemente alcune caratteristiche del libretto di *La traviata*. Per adesso prescindo dal parlare di Arrigo Boito, il librettista delle ultime due opere di Verdi (*Otello* e

¹⁸ Parker 2002, p. 2

¹⁹ Kimbell 1991, p. 492

²⁰ *Ibidem*, p. 493

²¹ Parker 2002, p. 18

²² Smith 1971, p. 205

²³ Parker 2002, p. 1

Falstaff) e responsabile della revisione di *Simone Boccanegra*. Boito è riuscito a innovare la librettistica in modo talmente originale che ho deciso di dedicargli una sezione speciale, vedi capitolo quattro.

2.2 Verdi librettista

Arthur Pougin, un critico drammatico francese, ha scritto nella sua *Vita aneddotica* di Verdi:

‘Si ignora generalmente che Verdi è in massima l’autore di tutti i libretti da lui messi in musica. (...) il suo collaboratore non fa altro che seguire le sue indicazioni e scrivere i versi’.²⁴

Luigi Baldacci ha svolto questo assunto nel suo saggio *I libretti di Verdi* nella raccolta *Il melodramma dell’Ottocento*. Verdi si impiccava enormemente del lavoro dei suoi librettisti. Dava istruzioni dettagliate per quanto riguarda il metro e la forma del testo, ad esempio indicando quanti versi ci volevano nelle arie liriche oppure nel recitativo, il quale deve essere stato ‘un vero martirio’ per ‘il povero librettista’.²⁵ Inoltre dava sempre feed-back molto dettagliato sul lavoro dei poeti e non esitava di accorciare parole o versi.²⁶

Pougin e poi Baldacci non sono stati gli unici a fare questa constatazione. Stefano Telve, nel suo studio lessicografico della librettistica verdiana, sottoscrive anche il fatto che Verdi era molto coinvolto nel lavoro autoriale. Adesso lo sappiamo soprattutto grazie alla corrispondenza tra Verdi e il suo librettista ‘durante i lavori nel grande cantiere del melodramma’. Verdi si occupava del libretto ‘con scrupolo e (...) in modo molto mirato’.²⁷ Per esempio, per la revisione del libretto di *Simone Boccanegra*, Verdi chiese a Arrigo Boito di evitare la parola *aureola* perché renderebbe la voce ‘antipatica’. Tali desideri metro-eufonici appaiono anche dalla corrispondenza tra Verdi e altri librettisti, tra cui Francesco Maria Piave, Antonio Somma e Antonio Ghislanzoni.²⁸

Una delle spiegazioni perché Verdi ha dato tante indicazioni dettagliate è che voleva garantire l'autenticità nelle sue opere shakespeariane. Verdi era un grande amante di Shakespeare: le opere *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff* sono basate sui drammi inglesi e c'erano piani avanzati per un

²⁴ Mila 1977, p. 113

²⁵ *Ibidem* p. 115

²⁶ *Ibidem* p. 114

²⁷ Telve 1998, p. 323

²⁸ *Ibidem*, p. 325

adattamento di *Re Lear*, che si sono purtroppo arenati.²⁹ Verdi stesso ideava la sinossi, scriveva il libretto in prosa e lo dava al Piave solo per versificarlo.³⁰ In breve, Verdi aspettava di tutti con cui collaborava che allineassero incondizionatamente i propri talenti letterari alla volontà del compositore.³¹ In questo modo l'influenza di Verdi sul libretto era quasi altrettanto diretta di quella dei suoi poeti.³² Allora se parliamo di monopolizzare il discorso, è stato per certo Verdi a fare la parte del leone. Verdi aveva l'ultima parola.

2.3 La parola scenica

Però esiste un'altra ragione per cui Verdi ha interferito così intensamente nel libretto, e con questo arriviamo al prossimo argomento che vorrei discutere in questo capitolo, cioè che Verdi voleva incoraggiare i suoi librettisti a trovare la cosiddetta *parola scenica*.³³ Quando si studia la letteratura focalizzando sul rapporto tra parola e musica nel lavoro di Verdi, è impossibile evitare questo concetto. Ma cosa si intende per questo termine? La parola scenica è un concetto fondamentale nella drammaturgia verdiana. Verdi lo ha descritto come 'la parola che scolpisce e rende netta la situazione'.³⁴ In altre parole, Verdi ha voluto che il testo nel senso teatrale fosse molto forte, in grado di fare effetto sul pubblico. Una specifica parola o sequenza di parole era 'richiesta' per un personaggio o per una situazione in una certa scena. Con la giusta parola scenica la migliore efficacia drammatica potrebbe e dovrebbe essere raggiunta. Secondo Verdi, non era così grave se questa parola o queste parole non potessero essere conformi al metro, alla rima o alla musica.³⁵ Lo conferma anche Fabrizio della Seta, che ha descritto il termine come segue:

'Una caratteristica [...] una deviazione dalle norme di sia la lingua letteraria (in particolare dalle convenzioni metriche del libretto) sia della lingua musicale (che coinvolge l'irregolarità ritmica, ma anche armonica), introdotta per migliori effetti drammatici.'³⁶

²⁹ Aycock 1972, pp. 588-589

³⁰ Kimbell 1991, p. 502

³¹ *Ibidem*, p. 549

³² Smith 1971, p. 237

³³ Bonavita 2010, p. 76

³⁴ Telve 1998, p. 324. Cappuccio 2014, p. 9

³⁵ Kimbell 1991, p. 548

³⁶ Seta 2012, p. 191. Testo originale: "(...) a characteristic (...) a deviation from the norms either of literary language (in particular from the metric conventions of the libretto) or of musical language (involving rhythmic, but also harmonic irregularity), introduced for greater dramatic effect."

Anche questa è un'altra indicazione che Verdi era molto occupato con la creazione del libretto e che la parola scritta era quasi altrettanto importante quanto la musica.

2.4 Il libretto di *La traviata*

Adesso che abbiamo osservato il metodo di lavoro di Verdi, potrebbe essere interessante vedere cosa ha significato questo modo in realtà per uno dei libretti verdiani. Per questo piccolo studio di un caso vorrei usare il libretto di *La traviata*, il dramma borghese della cosiddetta 'trilogia popolare' (con *Rigoletto* e *Il trovatore*) e uno dei capolavori verdiani. Quest'opera era innovativa: aveva per la prima volta (e l'unica nel caso di Verdi) un soggetto borghese, invece di occuparsi di re, principi o altre figure storiche. Inoltre è logico di trattare questo libretto perché è scritto da Francesco Maria Piave. Piave è sicuramente il librettista più importante di Verdi, se già si deve sceglierne uno.³⁷ In più, *La traviata* è una delle opere più popolari di Verdi. Oltre al fatto che Verdi è stato il compositore più rappresentato nel mondo nelle stagioni 2009-2014, *La traviata* è l'opera più rappresentata in assoluto.³⁸

Il libretto di *La traviata* sembra essere un buon esempio dell'antirealismo melodrammatico. Secondo Luigi Baldacci, il tipo di linguaggio è strettamente legato al tempo in cui si svolge la storia di un'opera lirica. Le storie che hanno luogo nel passato hanno un linguaggio più realistico rispetto alle storie contemporanee, come *La traviata*, perché quelle contemporanee erano più soggette alla censura. Per nascondere contenuti offensivi, come adulterio o malattia, il librettista spesso utilizzava un linguaggio difficile o vecchio stile.³⁹ Quindi si può parlare di un conservatismo, perché in quest'opera c'è 'una materia insolita, scottante (...) e quel che più conta, attuale'.⁴⁰ Per questo Baldacci qualifica la lingua in *La traviata* come 'morta'. Baldacci continua a criticare il libretto. Secondo lui è comprensibile che gli eroi usino un discorso ampolloso e magniloquente, ma questo tipo di linguaggio è strano in una storia borghese come *La traviata*. Per esempio, 'L'amicizia' diventa 'amistà' o 'amistade' e si dice 'mercé' al posto di un semplice 'grazie'. Inoltre, l'opera sarebbe strapiena di latinismi.⁴¹ Questo porta come conseguenza che il libretto di *La traviata* ha una mancanza di 'comicità dantesca'. Baldacci riferisce qui al plurilinguismo nella *Commedia* di Dante, cioè la combinazione di una lingua bassa o comica, e allo stesso tempo una alta, sublime. Il Piave, d'altra parte, usava un linguaggio

³⁷ Baldacci 1974, p. 216. Balboni 2015, p. 3

³⁸ Balboni 2015, p. 7

³⁹ Mila 1977, p. 122

⁴⁰ Baldacci 1974, p. 203

⁴¹ *Ibidem*, pp. 205-208

monolingustico – solo un registro alto – che sottolineerebbe la natura conservatrice del libretto di *La traviata*.⁴²

Ma questa classificazione è un poco rigida e *La traviata* non è completamente antiquata. Per esempio, facendo astrazione dal libretto, *La traviata* può essere vista anche come il punto di partenza per il naturalismo o verismo operistico.⁴³ In tal caso, l'opera sarebbe quindi stata ad un punto di svolta, in una zona di separazione tra un tipo conservativo, vecchio stile, latinista, arcaico, monolingustico e al contrario un tipo progressivo e più quotidiano. Ma il verismo è solo visibile in *La traviata* nella tematica, dato il soggetto borghese, trattando malattie quotidiane come la tubercolosi. E quanto sia ben visibile nel tema, così mediocre nella lingua del libretto, possiamo affermare dopo aver esaminato i punti di vista di Baldacci.

⁴² *Ibidem*, p. 208

⁴³ Savoia 1982, p. 47

3. Il verismo operistico e l'innovazione del libretto nel secondo Ottocento

3.1 Anni soggetti al cambiamento

Gli ultimi paragrafi ci danno un'immagine un poco monotona e limitata del libretto d'opera ottocentesco. Ma le cose stavano cambiando nella seconda metà del secolo. Serianni parla di un 'rinovvamento dell'opera lirica di fine Ottocento'.⁴⁴ E anche Manzelli scrive che nel secondo Ottocento, 'il teatro d'opera apre le porte alla realtà contemporanea'.⁴⁵ Ma prima di osservare le caratteristiche di questo ribaltamento nella librettistica, è importante sapere e tenere in conto qual è la condizione della società e del clima artistico in questo tempo. Ci sono molti cambiamenti di vasta portata nella società italiana: prima c'è il Risorgimento, poi l'Italia diventa una potenza coloniale e più tardi il paese viene risucchiato nella prima guerra mondiale.⁴⁶

3.2 Il verismo letterario

Anche il campo letterario europeo subisce cambiamenti, specialmente in Parigi dove nasce il realismo e più tardi il naturalismo.⁴⁷ Questo movimento inizia alla fine degli anni cinquanta, in risposta al romanticismo, con il romanzo *Madame Bovary* di Gustave Flaubert, uno dei primi libri a svolgersi nell'ambiente sociale piccolo-borghese.

Queste correnti realistiche avevano allo stesso tempo anche un esponente italiano, che oggi è conosciuto come il verismo. Nella letteratura, il verismo è principalmente associato agli scrittori siciliani Luigi Capuana e Giovanni Verga. Il nome del movimento si riferisce al alto grado di realismo nelle scritture veriste. Il loro lavoro è fortemente legato a quello dello scrittore francese Émile Zola, esponente, anzi caposcuola, del suddetto naturalismo. Verismo - in poche parole - implica che autori italiani, tra cui Capuana e Verga, hanno cercato di scrivere, in modo scientifico, oggettivo e quindi impersonale, sui meno fortunati della società italiana e il loro status socio-economico.⁴⁸

⁴⁴ Serianni 1990, p. 163

⁴⁵ Manzelli 2010, p. 139

⁴⁶ Kimbell 1991, p. 535

⁴⁷ Bonavita 2010, pp. 85-88

⁴⁸ Giger 2007, pp. 272-273. Schwartz 2008, p. 230

Anche al livello linguistico le cose cambiano negli anni post-risorgimentali, per esempio nelle polemiche della questione della lingua. Nei vocabolari di quel periodo, c'è sempre più attenzione per la parola parlata, che secondo Marazzini diventa 'sempre più importante e necessario' perché con l'Italia unita bisognava avere una lingua univoca per ragioni amministrative ed educative.⁴⁹

3.3 Il verismo nel genere operistico

Ora che abbiamo brevemente considerato gli sviluppi nel secondo Ottocento, sorge la domanda che cosa è successo nel mondo dell'opera lirica, e in particolare cosa è cambiato nel libretto. Prima di tutto c'è l'ascesa del naturalismo o verismo operistico. Come abbiamo visto alla fine del capitolo precedente, *La traviata* è stata una delle prime opere liriche a mostrarci 'segni veristi', in particolare per quanto riguarda il soggetto dell'opera.⁵⁰ Qualche decennio dopo, il verismo avrebbe fatto anche la sua comparsa nel campo della musica e nel libretto.

Prima di continuare ad approfondire l'opera verista, bisogna dire che il verismo operistico può essere un concetto alquanto controverso e vago. Ad esempio, dal momento che il termine è stato ampiamente utilizzato nelle pubblicazioni scientifiche dagli anni 1920, sono state utilizzate molte definizioni diverse.⁵¹ Vari critici sostengono che il termine *verismo* non sia applicabile per la categorizzazione di opere liriche semplicemente perché i criteri definiti che valgono per il verismo letterario – cioè un modo di raccontare basato sull'impersonalità, uno sviluppo logico del trama, spesso con un finale fatale⁵² - non valgono per il verismo operistico.⁵³ Nonostante queste considerazioni, ci sono diversi modi in cui le opere della Giovane Scuola sono più realiste rispetto alle opere del tempo di Bellini, Donizetti, Rossini e il primo Verdi.⁵⁴ Allora nell'osservazione qui sotto definiamo 'verista' come 'più vicino alla realtà'.

Quindi, in primo luogo, la musica stessa delle opere è più verista, come si può vedere nella *Tosca* di Puccini. Il compositore lucchese ha fatto una ricerca estesa prima di scrivere quest'opera, che si svolge nel centro storico di Roma. Puccini aveva una corrispondenza con diversi sacerdoti e altre autorità ecclesiastiche per scoprire qual era l'altezza del tono delle

⁴⁹ Marazzini 2015, p. 107

⁵⁰ Savoia 1982, p. 47

⁵¹ Giger 2007, p. 272

⁵² *Ibidem*, p. 278

⁵³ *Ibidem*, p. 275

⁵⁴ Smith 1971, p. 356

campane della basilica di San Pietro. Poi ha aggiunto istruzioni dettagliatissime nella partitura su come si deve posizionare le quattordici campane su otto posti diversi intorno al palco, con lo scopo di ottenere la rappresentazione più realistica della vera Roma.⁵⁵ Oltre alla musica, gli autori dell'opera erano anche più precisi con indicazioni su come dovrebbe essere l'ambiente. Per esempio, Luigi Illica, uno dei librettisti di Puccini, ha dato ampie indicazioni storiche e geografiche nei suoi libretti, il che era completamente nuovo per l'epoca.⁵⁶

Ma cosa significava questo cambiamento per il linguaggio usato nei libretti? Anche qui, da varie fonti, diventa chiaro che la lingua si è spostata sempre di più verso la lingua parlata, la lingua realistica. Serianni scrive che i libretti alla fine del secolo hanno un 'impronta colloquiale e quotidiana' e che *La bohème* è 'l'opera che più si allontana dal consueto codice aulico'.⁵⁷ Anche Kimbell lo conferma e lo riassume come: 'Con *La bohème*, la dizione ampollosa, tradizionale e poetica faceva spazio per un linguaggio colloquiale e dialettale, che solamente a qualche istante (...) ritornava a (...) le norme dell'eloquenza operistica'.⁵⁸

I compositori hanno anche cercato con maggior energia di immedesimarsi con l'ambiente o collo status sociale dei loro personaggi. Per esempio, Puccini aveva una fitta corrispondenza con etnografi e con il poeta dialettale Giggi Zanazzo per imparare le finzze del dialetto romano.⁵⁹ Un altro esempio troviamo nel libretto di *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo: in una delle scene di apertura ci sono dei bambini per strada che chiamano '*I zampognari!... i zampognari!*'. Con questo articolo sbagliato - *i* invece di *gli* - il compositore ha cercato di enfatizzare la scarsa alfabetizzazione dei suoi personaggi, soprattutto considerando il fatto che nelle istruzioni di regia c'è scritto grammaticalmente corretto '*Gli zampognari arrivano dalla sinistra in abito da festa ...*'.⁶⁰

⁵⁵ Schwartz 2008, p. 229

⁵⁶ Smith 1971, p. 358

⁵⁷ Serianni 1990, pp. 164-165

⁵⁸ Kimbell 1991, p. 588. Testo originale: "With *La bohème* the traditional high-flown poetic diction gave way to a slangy colloquialism that only at rare moments of exalted feeling returned to anything like the norms of operatic eloquence."

⁵⁹ Serianni 1990, p. 166. Schwartz 2008, p. 229

⁶⁰ Manzelli 2010, p. 143

4. Arrigo Boito

4.1 Boito e Verdi

È diventato chiaro che la librettistica sia cambiata, ma verso la fine dell'Ottocento non tutti i libretti sono diventati più colloquiali o ordinari. Arrigo Boito, il librettista dei due ultimi lavori verdiani, *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), è visto da molti come un grande poeta.⁶¹ È stato importante per lo sviluppo dell'opera, ma è andato per la propria strada per quanto riguarda il suo modo di scrivere. Boito, nato nel 1842, fu anche lui stesso compositore. Eppure oggi è soprattutto conosciuto per i suoi libretti e la sua opera *Mefistofele* (1868). Boito incontrò Verdi a Parigi all'inizio degli anni 1860.⁶² Qui scrisse il testo per *l'Inno delle nazioni* che Verdi compose per l'esposizione universale del 1862. Tuttavia, Verdi non fu molto impressionato dal testo di Boito, dopodiché il rapporto tra i due si deteriorava, restando deluso il Boito.⁶³ Ciononostante, venti anni dopo, dal 1880, i due lavoravano insieme nelle due ultime opere di Verdi dopo che Boito aveva già rivisto il libretto di *Simone Boccanegra*.⁶⁴

Al primo sguardo, la collaborazione tra Verdi e Boito era una strana combinazione: Verdi era senior, tradizionale, l'uomo della semplicità e della immediatezza, legato al Risorgimento. Inoltre, Verdi era piuttosto conservatore, e fra i cambiamenti della *fin du siècle* si considerava un poco la guardia del teatro musicale tradizionale italiano. Boito, d'altra parte, era junior, un intellettuale, cosmopolita, legato alla Scapigliatura, non evitando l'innovazione nel genere.⁶⁵ Boito quindi aveva un carattere decisamente diverso da quello degli altri librettisti di Verdi e ha lasciato un segno chiaro sui libretti di *Otello* e *Falstaff*. Ecco perché Baldacci chiama Boito 'l'innovatore della nostra librettistica'.⁶⁶ Ma come definire la sua scrittura e com'è diversa dai libretti delle opere veriste?

⁶¹ Smith 1971, p. 332. Baldacci 1974, p. 220. Kimbell 1991, p. 599

⁶² Klein 1928, p. 158. Aycock 1972, p. 594

⁶³ Klein 1928, p. 158

⁶⁴ *Ibidem*, p. 160

⁶⁵ Kimbell 1991, pp. 596-600

⁶⁶ Baldacci 1974, p. 220

4.2 Il libretto di Boito

Prima di tutto, Boito e Verdi hanno rotto per la prima volta con la tradizionale separazione tra aria e recitativo. Adesso l'opera era organizzata in una sorta di recitativo melodico continuo.⁶⁷ Ciò eliminò anche la regolarità nella forma del metro e delle stanze che era precedentemente consuetudine nel lavoro di Verdi.⁶⁸ Per di più Boito era un vero virtuoso, un vero poeta.⁶⁹ Si sfidava con rime difficili, per esempio con le parole sdruciole. Alcuni esempi di *Falstaff* sono *sgocciola – snocciola, sdruciola – luccolia, scilinguagnoli – rigagnoli*.⁷⁰ Ha usato frasi più brevi, che hanno rotto con le linee lunghe e melodiche che erano comuni fino ad allora.⁷¹

Inoltre, si può dire che Boito era un grande intellettuale e studioso di letteratura. Ha anche usato la sua conoscenza letteraria nei suoi libretti, che sono pieni di difficili riferimenti letterari e ridondanti di arcaismi e latinismi che al tempo, verso la fine del Ottocento, erano già dimenticati per secoli.⁷² Per il libretto di *Falstaff* ha tratto molta ispirazione dal lavoro degli autori rinascimentali, citando ripetutamente Boccaccio e usando metri come l'endecasillabo o il settenario.⁷³ Questa tendenza 'arcaica' di Boito –il riferimento alla letteratura anziana – sembra essere in contrasto con lo sviluppo di un libretto più realista nei lavori di Puccini, Mascagni e gli altri compositori della Giovane Scuola. Questa è anche una critica molto diffusa sugli ultimi lavori verdiani, vale a dire che i libretti sarebbero troppo pretenziosi o artificiali.⁷⁴ Il linguaggio di Arrigo Boito, tuttavia, deve essere visto in modo diverso: Boito voleva solo arricchire la lingua attraverso l'uso del passato, al fine di ampliare ed esplorare le possibilità della lingua italiana, espandere la sintassi e rompere con il mondo immobilizzato del libretto italiano con le sue 'formule sempre ripetute'.⁷⁵

⁶⁷ Bonavita 2010, p. 77

⁶⁸ Kimbell 1991, p. 548

⁶⁹ *Ibidem*, p. 599

⁷⁰ Serianni 1990, p. 164

⁷¹ Smith 1971, p. 337

⁷² Smith 1971, p. 338. Serianni 1990, p. 164

⁷³ Kimbell 1991, pp. 612-613

⁷⁴ *Ibidem*, p. 598

⁷⁵ Smith 1971, p. 338

5. Raffrontando *Nabucco* e *La bohème*

Dopo aver considerato la letteratura già esistente riguardante la librettistica italiana ottocentesca, segue in questo capitolo un raffronto tra diversi esempi d'opera lirica. Con una breve analisi testuale verrà dimostrato un modo in cui si possono interpretare i testi. Tre frammenti sono trattati dal *Nabucco* di Verdi e tre frammenti di *La bohème* di Puccini. Per prevenire la selettività, sono stati scelti la prima aria, il secondo recitativo e l'ultimo brano corale che si incontra nelle due opere. Nella descrizione che segue, non viene affrontata troppo la trama circostante delle storie, principalmente a causa dello spazio limitato che vorrei dedicare a un'analisi del linguaggio. Mi riferisco solo a colpi di scena o sfondi letterari quando sono rilevanti o correlati all'uso della lingua. I testi non sono in gran parte inclusi nel testo a causa della chiarezza, ma possono essere trovati come allegati alla fine della ricerca.

Sono consapevole che è difficile esprimere un giudizio o categorizzazione univoca di un testo, soprattutto considerando che tutti i libretti sono testi poetici, in cui un librettista sempre potrebbe usare certe parole per ragioni artistiche o metriche o per garantire la rima. Tuttavia, penso che ci sia trovabile una certa tendenza. Magari ci vorrebbe un'altra ricerca con un altro approccio, ad esempio un'analisi più statistica, vedi la discussione per i miei suggerimenti.

Nabucco fu scritta nel 1841-1842 ed è un chiaro esempio della tradizione operistica prevalente all'inizio del XIX secolo. L'opera seria settecentesca aveva lasciato un'impronta chiara sui questi primi decenni (vedi capitolo 1 paragrafo 1). Logicamente, questo non è rappresentativo per Verdi in generale – visto che avrebbe concluso la sua vita attiva solo cinquant'anni dopo con il suo canto del cigno *Falstaff* nel 1893 - ma forse sì per le sue prime opere. I frammenti di *Nabucco* che vengono discussi sono l'aria '*Anch'io dischiuso un giorno*', il recitativo '*Eccelsa donna*' e il coro '*Va, pensiero, sull'ali dorate*' del terzo atto.

Ci sono tre parole che appaiono nell'aria. Prima c'è *dischiuso*, una parola piuttosto formale. Poi nel secondo verso c'è *il core*, un latinismo (*cor* in latino) che cambierà in *cuore* verso la fine del secolo nelle opere di Puccini.⁷⁶ Infine vediamo *duol*, che somiglia più al latino *dolus* che al moderno *dolore*. Tuttavia, la scelta di *duol* potrebbe anche essere correlata alla rima, visto che *duol* e *sol* fanno rima, *dolore* e *sole* invece no.

⁷⁶ Serianni 1990, p. 164

Da varie fonti sembra che in Verdi ci sia ancora una separazione tradizionale tra aria e recitativo.⁷⁷ Inoltre, c'è anche questa divisione per quanto riguarda la tematica: in un'aria c'è spesso una contemplazione o riflessione di un protagonista, mentre in un recitativo c'è in realtà un'azione concreta. Questo si riflette anche in questi due esemplari. In *'Anch'io dischiuso un giorno'* canta Abigail ripensando con nostalgia ai giorni in cui era più umana e amorevole. Per contro *'Eccelsa donna'*, il recitativo discusso di seguito, è pieno di azione e dialogo, accuse ed esclamazioni.

In questo recitativo, già la prima parola, *Eccelsa*, è abbastanza formale e poco usata. Questo vale anche per *empi* nel terzo verso. Poi, Abigail chiama il Nabucco – vestito come un vagabondo – *il veglio*. Questa è una forma antica e poetica, che già si presenta nelle opere di Petrarca e nella Commedia. Anche *ardisce*, *costei*, *baldanza* e *fidi* sono parole che sembrano formali. Dall'altra parte, questo tono formale è qualcosa che si potrebbe aspettare in una conversazione tra principesse e un gran sacerdote.

Anche il coro dal terzo atto, il ben noto *'Va, pensiero'*, ha uno stile elevato. Ciò è dovuto a una serie di cause. In primo luogo, Temistocle Solera, il librettista di *Nabucco*, ha arricchito questo coro con alcune figure retoriche. Lo vediamo per esempio nel personificare il *pensiero* e l'*Arpa d'or* e nelle apostrofi *Oh mia patria (...)* *Oh membranza*. Poi c'è la scelta delle parole, con degli arcaismi come *ollezare* invece di *profumare*, *membranza* dove oggi si direbbe *ricordo* e forme letterarie e poetiche come *concento*. Altri dettagli che colpiscono sono frasi come *sì bella e perduta* in cui oggi si direbbe *così bella e perduta*. Ma questo potrebbe nuovamente avere a fare con il metro, per cui il decasillabo è garantito solo con *sì*.⁷⁸ Infine, sono fatti due riferimenti a Gerusalemme, ma in modo indiretto: una volta come *Sionne*, usando la montagna di Sion nel riferimento e una volta come *Sòlima*, un altro antico nome poetico di Gerusalemme. Tutte queste cose rendono il testo abbastanza formale.

Ma come si riferiscono queste constatazioni alla letteratura sul linguaggio operistico verdiano? Le caratteristiche di questa lingua - artificiale, arcaica e non realistica (vedi capitolo 1 paragrafo 2) - sono abbastanza chiare in queste specimen. Per quanto riguarda un altro aspetto, quella progressiva latinizzazione, questi testi non sono completamente permeati con vecchie forme: ci

⁷⁷ Kimbell 1991, p. 581. Bonavita 2010, p. 77

⁷⁸ Quando si studia la partitura, il decasillabo è stato musicato e scandito come segue:

'Oh - mia - pa - tria - sì - bel - la - e - per - du - ta'

sono solo alcuni latinismi. Il testo è tuttavia monolingustico, con principalmente un registro alto (vedi capitolo 2 paragrafo 4).

54 anni dopo, a Torino nel 1896, debuttò *La bohème* di Puccini. Da quest'opera discuto come aria la ben nota '*Che gelida manina*' dell'atto primo, che chiaramente è la prima aria indipendente. Il secondo recitativo di *La bohème* si può trovare nell'atto primo, quando Schaunard sta incoraggiando i suoi tre amici ad andare nelle strade profumate di Parigi durante la vigilia di Natal.⁷⁹ È importante essere consapevoli dal fatto che i recitativi alla fine del secolo non sono più così chiaramente separati come all'inizio del secolo. Questo vale soprattutto per i libretti di Boito, ma è anche il caso dell'opere pucciniane, in cui non ci sono più indicazioni sceniche come 'aria' o 'recitativo' nella partitura, qualcosa che invece succede ancora con *Nabucco*.⁸⁰ Infine esaminerò il brano corale nella scena finale dell'atto secondo, dove troviamo il coro di *la folla e venditori*.

Nei primi otto versi dell'aria, che formano un'introduzione lirica alla conversazione tra Rodolfo e Mimì, spiccano alcune cose. Prima di tutto, l'uso del linguaggio è abbastanza semplice e leggiamo frasi brevi. Inoltre, ci sono due forme diminutive (*manina* e *signorina*) che fanno un'impressione colloquiale. Nel seguito (*Chi son? Sono un poeta*) continua questo linguaggio semplice, specialmente nei primi versi. Ci sono anche alcune parole che sono meno comuni al giorno d'oggi, come *sogni usati* (*sogni soliti* si direbbe ora) e *il furto non m'accora* (ora si direbbe: *il furto non mi preoccupa*).

Poi abbiamo il coro della *folla e venditori* che stanno celebrando con entusiasmo una marcia di soldati, cioè *i zappatori*. Questi versi sono caratterizzati da brevità, in parte perché così i passaggi sono, quando cantati, più intelligibili. Sembrano anche realistici, in parte a causa di esclamazioni come *olà* o *eccolo là*. E quando i librettisti pucciniani Illica e Giacosa aggiungono una figura retorica, è alquanto trasparente ed elementare, come il chiasmo in *Gloria e l'onor, onor gloria!*

Allora per concludere l'analisi, parliamo del recitativo. In questo brano soprattutto i versi '*Pranzare in casa (...) salsicce e leccornie?*' hanno un carattere di recitativo. Ciò che colpisce in modo particolare in questo passaggio è un'atmosfera alquanto umoristica o umile. Se viene

⁷⁹ Secondo me, il primo recitativo che troviamo in *La bohème* è il bruciare della sedia nell'atto primo, che comincia con '*L'amore è un caminetto...*'

⁸⁰ Kimbell 1991, p. 581. Bonavita 2010, p. 77

usata una parola formale, come *olezzo* o *imbalsama*, contribuisce solo alla natura giocosa del brano, diciamo perché le cose sono fatte più grandi che sono in realtà. L'unica cosa espressamente antiquata e letteraria è l'uso di *dì* invece di *giorno* (per plurale e singolare). Ma questo anche può avere ragioni metriche o di cantabilità.

Tutto sommato, la lingua utilizzata in *La bohème* è di una natura molto popolare. L'opera parla di studenti in soffitto e altra gente semplice, e questo è perché anche la lingua è molto comune. Qui vediamo anche il carattere veristico di quest'opera, perché parla dei meno fortunati della società. La constatazione di Kimbell discussa nel capitolo 3 paragrafo 2 – *la dizione poetica che faceva spazio per un linguaggio colloquiale* – si può confermare.

Conclusione

Dopo questa considerazione si può dire che in effetti non esiste un solo tipo di libretto del XIX secolo. La mia ipotesi era che il libretto sia cambiato dal tipo antirealista al realista. Questo vale solo a metà, vale a dire per quanto riguarda la componente anti-realista. Questa caratteristica, la lingua antirealista, la troviamo nella prima metà del secolo e ha tutto a che fare con l'opera seria settecentesca da cui proviene il melodramma del primo Ottocento. Ci sono molte denominazioni nella letteratura per questo linguaggio antiquato, cioè lambiccato, poetico, arcaico, aulico e conservativo, surrealista e caratterizzato da una latinizzazione. Troviamo questo tipo di linguaggio nelle opere di Rossini, Donizetti, Bellini e nelle opere di Verdi prima di lavorare con Arrigo Boito. Una delle spiegazioni per l'impiego di questo tipo di linguaggio è stata la censura e il desiderio di evitarla. Questo era certamente il caso per soggetti che erano scioccanti per il tempo. Inoltre nella prima metà del secolo, il mondo dell'opera era organizzata ancora piuttosto locale e non era sotto l'influenza di idee progressiste e internazionali. Queste caratteristiche sono anche evidenti nell'osservazione di alcuni frammenti dell'opera *Nabucco* di Verdi.

Tuttavia, per quanto riguarda lo sviluppo del libretto dopo il Risorgimento, non è possibile proporre una sola classificazione. La mia ipotesi - verso un libretto più realistico - sussiste in parte ma non è l'unico sviluppo che c'è e quindi non è onnicomprensiva. Un tono più realistico e meno distinto si può certamente vedere nelle opere di Leoncavallo o Puccini, che è evidente da sia la letteratura, sia dall'analisi del testo di alcuni frammenti di *La bohème*. Tuttavia, questo non è tanto il caso nella scrittura di Arrigo Boito. Il suo uso della lingua italiana non era esattamente comune, ma di alta qualità intellettuale e poetica. Boito arricchì i suoi libretti di parole insolite e rime difficili. Quindi la parola scritta nell'opera lirica alla fine del secolo era di natura molto diversa rispetto ai decenni all'inizio dell'Ottocento.

Discussione

In questa discussione vorrei proporre una serie di possibilità per ulteriori ricerche. Prima di tutto, bisogna dire che il mio approccio è stato piuttosto ampio, il che mi ho tenuto sul generico. Il vantaggio di questo è che sono stato in grado di descrivere un'immagine generale della librettistica. Uno svantaggio è che non si può guardare così tanto in profondità. Si potrebbe anche dedicare un'intera tesi ad esempio alla librettistica di Boito ed andare più a fondo.

Per quanto riguarda ulteriori ricerche, un approccio seguente potrebbe essere interessante. Un metodo più statistico può aiutare a chiarire le cose. Ad esempio, è possibile inserire tutti i libretti ottocenteschi in un'applicazione di un sistema informatico in cui si possono analizzare e perlustrare sistematicamente i testi su per esempio arcaismi o latinismi. Così si genererebbe un'immagine completa. Poi, con queste cifre chiare si potrebbe anche costruire dei grafici, in cui si mostrerebbe lo sviluppo dei libretti nel corso degli anni, se collegassero i libretti al loro anno di pubblicazione. Va detto che sarà un'impresa costosa che porterebbe via molto tempo, perché bisognerebbe pensare a tutte le parole presenti nei libretti e qualificarle come vecchie o moderne, latinismo o no eccetera.

Inoltre, la librettistica può essere collegata alla ricezione delle opere all'epoca. Usando una simile analisi statistica sopra descritta, si sa qual è la gradazione su una scala che va dal tipo "vecchio stile" o al tipo "realistica". Se poi si registra per opera come è stata ricevuta, ad esempio sulla base della revisione dei giornali di quel periodo, è possibile esaminare se esista una connessione tra comprensibilità e popolarità. In più, si può vedere se la comprensibilità all'epoca corrisponda a fino a che punto le opere siano capite dagli italiani d'oggi.

Bibliografia

Letteratura primaria:

Solera, Temistocle. (1842). *Libretto di Nabucco* – 14.10.2018 <http://www.librettidopera.it/>

Giacosa, Giuseppe & Illica, Luigi. (1896). *Libretto di La Bohème* – 14.10.2018
<http://www.librettidopera.it/>

Letteratura secondaria:

Aycock, Roy E. (1972). Shakespeare, Boito, and Verdi. *The Musical Quarterly*, 588-604.

Balboni, Paolo. (2015). L'opera e l'insegnamento dell'italiano nel mondo. Dalle dichiarazioni di principio alla progettazione di percorsi. *Educazione Linguistica - Language Education, EL.LE.*, 4(2), 1-20.

Baldacci, Luigi. (1974). *Libretti d'opera e altri saggi*. Firenze: Vallecchi editore.

Bonavita, Riccardo. (2010). *Storia Della Letteratura Italiana. Vol. 5, L'Ottocento*. Bologna: Il Mulino.

Cappuccio, Chiara. (2014). L'"uomo di teatro" e i "facitori di versi". Poesia e drammaturgia nel melodramma di Verdi. *Síneris: revista de musicología*, 16(1).

Corazzol, Adriana. G. (1993). Opera and Verismo: Regressive Points of View and the Artifice of Alienation. *Cambridge Opera Journal*, 39-53.

Gaillard, Jone. (1992). Cavalleria Rusticana: Novella, Dramma, Melodramma. *MLN*, 107(1), 178-195.

- Giger, Andreas. (2007). Verismo: Origin, Corruption, and Redemption of an Operatic Term. *Journal of the American Musicological Society*, 60(2), 271-315.
- Kimbell, David R. (1991). *Italian Opera. National Traditions of Opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klein, John W. (1928). Verdi and Boito. *The Musical Quarterly*, 14(2), 158-171.
- Manzelli, Manuela. (2010). Vissi d'arte vissi d'amor. L'Italiano del melodramma. *Italiano Linguadue* 2, 136-147.
- Marazzini, Claudio. (2015). Che cosa è cambiato nella lessicografia italiana con l'unità d'Italia. In E. S. eds., *La lingua italiana dal Risorgimento a oggi. Das Italienisch nach 1861; Unità nazionale e storia linguistica. Nationale Einigung und italienische Sprachgeschichte*. (pp. 97-109). Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Mila, Massimo. (1977). *Il melodramma italiano dell'Ottocento: Studi e ricerche per Massimo Mila*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Parker, Roger. (2002). Verdi, Giuseppe. *Grove Music Online*, 1-62.
- Savoia, Francesca. (1982). Il melodramma italiano dell'Ottocento come prodotto nazionale-popolare. *Carte Italiane*, 1(3), 39-49.
- Schwartz, Arman. (2008). Rough Music: Tosca and Verismo Reconsidered. *19th-century Music*, 13(3), 228-244.
- Serianni, Luca. (1990). *Il Secondo Ottocento: Dall'unità alla prima guerra mondiale*. Bologna: Il Mulino.
- Seta, Fabrizio della. (2012). *Not Without Madness: Perspectives on Opera*. Chicago: University of Chicago Press.

Smith, Patrick. J. (1971). *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*. London: Gollancz.

Telve, Stefano. (1998). Costanti lessicali e semantiche della librettistica verdiana. *Studi di lessicografia italiana* 15, 319-437.

Zolli, Paolo. (1974). *Saggi sulla lingua italiana dell'Ottocento*. Pisa: Pacini editore.

Allegato 1. Tre frammenti del libretto di *Nabucco*.

Testi di Temistocle Solera. Prima esecuzione: 9 marzo 1842, Milano

Aria: Anch'io dischiuso un giorno

ABIGAILLE:

Anch'io dischiuso un giorno
ebbi alla gioia il core;
tutto parlarmi intorno
udia di santo amore;
piangeva all'altrui pianto,
soffria degli altri al duol;
chi del perduto incanto
mi torna un giorno sol?

Recitativo: Eccelsa donna

GRAN SACERDOTE

Eccelsa donna, che d'Assiria il fato
reggi, le preci ascolta
de' fidi tuoi! ~ Di Giuda gli empi figli
perano tutti, e pria colei che suora
a te nomar non oso...
Essa Belo tradì...

ABIGAILLE

Che mi chiedete!...

Ma chi s'avanza?...

Qual audace infrange

l'alto divieto mio?... Nelle sue stanze

si tragga il veglio!...

NABUCCO

Chi parlare ardisce ov'è Nabucco?

ABDALLO

Deh! signore, mi segui.

NABUCCO

Ove condur mi vuoi? Lasciami!... Questa

è del consiglio l'aula... Sta'!... Non vedi?

M'attendon essi... Il fianco

perché mi reggi? Debil sono, è vero,

ma guai se alcuno il sa!... Vo' che mi creda

sempre forte ciascun... Lascia... ben io

or troverò mio seggio... Chi è costei?

Oh qual baldanza!

ABIGAILLE

Escite, o fidi miei!

Coro: Va, pensiero

EBREI

Va, pensiero, sull'ali dorate,
va, ti posa sui clivi, sui colli,
ove olezzano libere e molli
l'aure dolci del suolo natal!
Del Giordano le rive saluta,
di Sionne le torri atterrate...
Oh mia patria sì bella e perduta!
Oh membranza sì cara e fatal!
Arpa d'or dei fatidici vati
perché muta dal salice pendi?
Le memorie nel petto raccendi,
ci favella del tempo che fu!
O simile di Sòlima ai fati
traggi un suono di crudo lamento,
o t'ispiri il signore un concerto
che ne infonda al patire virtù!

Allegato 2. Tre frammenti del libretto di *La bohème*.

Testi di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica. Prima esecuzione: 1 febbraio 1896, Torino.

Aria: Che gelida manina

RODOLFO

Che gelida manina!
Se la lasci riscaldar.
Cercar che giova? ~ Al buio non si trova.
Ma per fortuna ~ è una notte di luna,
e qui la luna ~ l'abbiamo vicina.
Aspetti, signorina,
le dirò con due parole
chi son, che faccio e come vivo. Vuole?

Chi son? Sono un poeta.
Che cosa faccio? Scrivo.
E come vivo? Vivo.
In povertà mia lieta
scialo da gran signore
rime ed inni d'amore.
Per sogni, per chimere
e per castelli in aria
l'anima ho milionaria.
Talor dal mio forziere
ruban tutti i gioielli
due ladri: gli occhi belli.
V'entrar con voi pur ora
ed i miei sogni usati
e i bei sogni miei
tosto son dileguati.
Ma il furto non m'accora,

poiché vi ha preso stanza
la dolce speranza!
Or che mi conoscete,
parlate voi. Chi siete?
Vi piaccia dir?

Recitativo:

SCHAUNARD

Che il diavolo vi porti tutti quanti!
Ed or che fate?
No! Queste cibarie
sono la salmeria
pei dì futuri
tenebrosi e oscuri.
Pranzare in casa
il dì della vigilia
mentre il quartier latino le sue vie
addobba di salsicce e leccornie?
Quando un olezzo di frittelle imbalsama
le vecchie strade?

MARCELLO, RODOLFO

E COLLINE

La vigilia di Natal!

SCHAUNARD

Là le ragazze cantano contente
ed han per eco ognuna uno studente!
Un po' di religione, o miei signori:
si beva in casa, ma si pranzi fuori.

Coro:

LA FOLLA E

VENDITORI

Ecco il tambur maggior!
Più fier d'un antico guerrier!
Il tamburo maggior! Gli zappator, olà!
La ritirata è qua!
Eccolo là! Il bel tambur maggior!
La canna d'ôr, tutto splendor!
Che guarda, passa, va!

RODOLFO, MARCELLO,
SCHAUNARD E COLLINE

Viva Musetta!
Cuor birichin!
Gloria ed onor,
onor e gloria
del quartier latin!

LA FOLLA E

VENDITORI

Tutto splendor!
Di Francia è il più bell'uom!
Il bel tambur maggior
eccolo là!
Che guarda, passa, va!