

SPECIALE “LINGUA ITALIANA” – TRECCANI

Francesco Maria Piave e Arrigo Boito librettisti per Giuseppe Verdi

Potrebbe suonare strana e contraddittoria un'affermazione di Giuseppe Verdi, che nel 1856 rivelava: «Voi sapete che da dodici anni sono accusato di mettere in musica i più pessimi [*sic*] libretti che siano stati fatti e da farsi, ma (vedete l'ignoranza mia!) io ho la debolezza di credere, per esempio, che *Rigoletto* sia uno dei più bei libretti, salvo i versi, che vi sieno».

In effetti già da allora, e fino ai giorni nostri, i libretti verdiani sono stati spesso criticati e valutati con sufficienza da studiosi di letteratura, musicologi e melomani; e lo sono stati appunto, in particolare, quelli scritti dal librettista che più collaborò col Maestro: Francesco Maria Piave (1810-1876). Quest'ultimo era senza dubbio un poeta di secondo (o terzo) rango, non possedeva né una spiccata originalità né una personalità artistica e umana degna di nota.

Ma perché, allora, Verdi era ugualmente così soddisfatto dei libretti che, spesso dopo numerosi litigi e recriminazioni, il suo collaboratore gli approntava? È molto semplice: quei testi possedevano (quasi sempre) le caratteristiche drammaturgiche che il compositore avvertiva come necessarie per il teatro e adatte alla propria musica; si contraddistinguevano, in sostanza, per la presenza di quella «parola scenica» che Verdi arrivò a definire con maggior chiarezza solo in età matura.

Ecco dunque che è più facile comprendere il senso della citazione proposta se la si accosta a quest'altra dichiarazione del compositore, di poco precedente: «A me pare che il miglior soggetto in quanto ad effetto che io mi abbia finora posto in musica (non intendo parlare affatto sul merito letterario e poetico) sia *Rigoletto*. Vi sono posizioni potentissime, varietà, brio, patetico [...] Che formano molti punti drammatici eccellenti, e fra gli altri la scena del quartetto, che in quanto ad effetto sarà sempre una delle migliori che vanti il nostro teatro».

Per un'opera lirica non contavano dunque tanto la sublimità e il pregio letterario della poesia, secondo Verdi (il quale era ben consapevole dello scarso valore stilistico dei versi che musicava), quanto piuttosto l'efficacia che le parole e l'intreccio potevano avere sotto il profilo drammatico.

Sarebbe infatti vano attendersi dai libretti di Piave (come da quelli di molti altri suoi colleghi dell'epoca) una lingua che si discosti da quel codice per lo più aulico, antirealistico, fortemente letterario e quasi grottesco che ha contraddistinto lo stile principale e inconfondibile della gran parte dei testi melodrammatici dei decenni centrali dell'Ottocento italiano. Se ne riscontrano diverse tracce nello stesso *Rigoletto* (1851): tra queste basterà ricordare l'ampio ricorso all'enclisi pronominale, l'imperativo proclitico, la presenza non sporadica del pronome atono oggetto maschile e neutro *il*, altre varianti fonetiche, morfologiche e morfosintattiche più sostenute e poetiche come il condizionale in *-ia*, una sintassi ricca di inversioni e talvolta perfino sgradevolmente involuta, varianti lessicali desuete come *tempio* per 'chiesa', *desio*, *acciar* per 'spada', *inulto*, *alma*.

Ma, pur in questo contesto, Piave ha avuto l'abilità di caratterizzare almeno parzialmente i personaggi e i momenti drammaturgici dell'opera anche sotto il profilo linguistico: così, ad esempio,

mentre all'innocente Gilda sono riservati versi dallo stile più tipicamente melodrammatico, al 'bravo' Sparafucile e alla sorella di facili costumi Maddalena vengono affidate battute più rudi, più vicine all'oralità (ci si imbatte ad esempio in qualche fenomeno di sintassi marcata), chiamando magari in causa argomenti e rispettivi campi semantici più concreti come il denaro e l'amore leggero. Lo stesso protagonista, uomo di corte (nel bene e nel male) ma allo stesso tempo essere umano reietto dalla società e padre amorevole, è in grado di modulare il proprio linguaggio in base al contesto comunicativo, all'interlocutore e al proprio stato d'animo.

L'estremo segmento della parabola artistica verdiana è stato invece fortemente segnato dalla collaborazione con l'ultimo dei suoi librettisti: Arrigo Boito (1842-1918). Letterato di notevole levatura, giovane 'scapigliato', scrittore estroso e, soprattutto, egli stesso valido musicista, questo autore cercò di compiere insieme a Verdi la missione che a lui non era riuscita in gioventù (si ricordi infatti il fiasco scaligero, nel 1868, del *Mefistofele*): riformare l'opera lirica italiana sganciandola dalla prevedibile stereotipia su cui troppo spesso era rimasta incagliata, aprirsi alle novità drammaturgiche e sinfoniche che si erano ormai affermate oltralpe, superare gli schematismi poetici e musicali di tanto melodramma nostrano.

Ma per compiere tutto questo era necessario, secondo Boito, intervenire primariamente su un elemento specifico: il libretto, che andava riportato alla dignità della tragedia greca, che doveva basarsi su un soggetto di valore, che invocava un nuovo stile sempre fortemente poetico ma non per questo chiuso nella lingua vieta e astrusa di cui s'è detto. Sia *Otello* (1887) sia *Falstaff* (1893), pur nella loro diversità di fondo, dimostrano ed esemplificano tali assunti: tratti entrambi da noti drammi di Shakespeare, manifestano la volontà di fornire al compositore un supporto verbale originale, talvolta fortemente innovativo, volto a far sì che la poesia potesse essere considerata di pari valore rispetto alla musica.

E proprio alla musica Boito pensava costantemente nella stesura dei versi: una musica intesa sia in senso più specifico come rivestimento canoro e orchestrale, sia come musicalità del proprio testo; il tutto in una continua tensione fra tratti della tradizione letteraria anche molto erudita e aperture nei confronti delle novità linguistiche e dello sperimentalismo.

Il primo livello ad esserne coinvolto è quello metrico, che vede con *Otello* la stabilizzazione dei cosiddetti "versi da scena rimati": endecasillabi e settenari, tipici dei recitativi e più frequentemente sciolti, usati invece con una concatenazione a fine verso e anche per brani solistici; oppure, soprattutto in *Falstaff*, un personaggio o un gruppo di personaggi si identifica con il metro che impiega: così i doppi settenari per il protagonista, i senari per le "allegre comari" e gli ottonari per gli uomini, senza dimenticare la scelta di costruire l'aria del giovane Fenton su una forma di sonetto, assai rara nella librettistica e impreziosita da un dettato molto poetico.

Sempre sul fronte della musicalità/musicabilità, i libretti di Boito, e in particolare quello comico che più si presta a simili espedienti, fanno ampio ricorso a ricercatezze di carattere fonico, a giochi di parole, a considerazioni metalinguistiche. Tutto ciò ha un riflesso diretto anche sul lessico: precursore in questo di D'Annunzio e di Gadda, il poeta-musicista padovano utilizzava per i suoi libretti voci tratte dai più diversi settori specialistici (si pensi a qualche tecnicismo marinaresco in *Otello* o a qualche termine medico in *Falstaff*), senza disdegnare nemmeno colloquialismi, dialettismi o neo-

logismi; ma, anche in questo caso, alla componente innovativa faceva da contraltare un solido ancoraggio alla tradizione poetico-letteraria, a partire dai diffusissimi e amatissimi dantismi, e coinvolgendo anche latinismi e forme lessicali preziose e rare.

Naturale che, delle due opere verdiane su libretto di Boito, *Otello* sia quella stilisticamente più formale e tradizionale, dato il soggetto drammatico e forse anche un livello di maturità inferiore del poeta, mentre *Falstaff*, vero *divertissement*, sia la più variegata e innovativa. Ma in entrambe è evidente da parte di Boito la volontà di creare dei testi verbali che, da un lato, fornissero al compositore la tanto agognata «parola scenica» e, dall'altro, consentissero a un genere letterario minore e spesso disprezzato qual era quello della librettistica di riacquistare una dignità poetica da troppo tempo trascurata, in una perfetta fusione tra testo verbale e testo musicale.

Edoardo Buroni

http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Verdi/Buroni.html